

Monografía presentada como requisito parcial para optar al título en el Máster en Historia Contemporánea

ARTE EN TIEMPOS DE GUERRA

Fotógrafos, fotografías y la construcción de la *nación española* durante la Guerra Civil

Sara WIEDERKEHR GONZÁLEZ

Dirigido por:
Prof. Dr. Ignacio PEIRÓ



Máster Interuniversitario en Historia Contemporánea
Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Noviembre, 2012

Índice

Primera parte: arte en tiempos de guerra

1. Introducción	2
2. La fotografía como fuente y discurso historiográfico: algunas reflexiones metodológicas y epistemológicas	7

Segunda parte: aspectos historiográficos

3. Estado de la cuestión	15
El arte en la Guerra Civil española	15
Periodismo	26
Fotografía y Guerra Civil española	29
Nación y guerra	38
4. Presentación de los fondos y archivos	41
Fondos de archivo	46
Fondos hemerográficos	54
Otras colecciones y fondos	58
Fotografías	59

Tercera parte: la guerra fotografiada

5. Las fotografías en la construcción de la comunidad imaginada durante la guerra civil española	62
La toma de la calle y su metamorfosis	69
Heridos en combate y la muerte	75
El <i>pueblo</i>	79
El <i>otro</i> enemigo	82
Refugiados / Evacuación	87
6. Reflexiones finales	92
7. La nación fotografiada	93
8. Hacia un análisis de la Guerra Civil a través de las fotografías	97
<i>Fuentes documentales</i>	99
<i>Bibliografía</i>	99
<i>Anexos</i>	105

Imagen de la página anterior: Fotomontaje realizado por Kati Horna. Utilizado en un cartel de propaganda de la FAI. Sin fecha.

Índice de imágenes

Imagen 1: Foto 075 de Kati Horna: “Lavando a las siete de la mañana”.	70
Imagen 2: Foto 052 de Kati Horna.	71
Imagen 3: Foto 159 de Kati Horna.	71
Imagen 4: Foto de Gerda Taro. “Niños en medio de escombros de edificios bombardeados”. ©ICP La Granjuela, Frente de Córdoba. Junio de 1937.	72
Imagen 5: Foto de Joseph Brangulí. Publicada en <i>ABC, Madrid</i> . el 30.07.1937, p. 12.	74
Imagen 6. Foto 123 de Kati Horna. “Cementerio de Barcelona”.	75
Imagen 7. Foto: Brangulí. Publicada en <i>ABC</i> el 27.11.1936, p. 2.	76
Imagen 8. Foto: Gerda Taro. “Víctimas de ataques aéreos en la morgue, Valencia”. Mayo 1937. ©ICP	77
Imagen 9. Foto: Gerda Taro. “Víctimas de ataques aéreos en la morgue, Valencia”. Mayo 1937 ©ICP	78
Imagen 10. Foto 031 de Kati Horna.	78
Imagen 11. Foto 105 de Kati Horna. “Comité de refugiados en ‘Alcázar de Cervantes’, comedor del comité en Alcázar de San Juan. Publicada en el periódico <i>Umbra</i> nº 12, 2 de octubre de 1937, p. 8.	79
Imagen 12. Foto: Gerda Taro. “Trabajadores en una fábrica de municiones”. Madrid, Junio de 1937 ©ICP	80
Imagen 13. Foto: Gerda Taro. “Trabajadores agrícolas cargando un carro”. Frente de Aragón. Agosto de 1936.	81
Imagen 14: Fotos de Brangulí. Publicadas en <i>ABC, Madrid</i> . el 5.06.1937, p. 11.	82
Imagen 15. Foto 012 de Kati Horna. De la serie de 8 fotografías “La plaza del Torico después de la evacuación”	84

Imagen 16. Foto 222 de Kati Horna.	85
“Fotografías no identificadas: restos de marcos, objetos y otros objetos de madera amontonados en las calles”.	
Imagen 17. Foto: Gerda Taro.	86
“Camión en fuego” Batalla de Brunete, Julio de 1937. ©ICP	
Imagen 18. Foto: Gerda Taro.	87
“Soldado republicano”. Brunete. Julio de 1937. ©ICP	
Imagen 19. Foto 001 de Kati Horna.	88
“Evacuación de civiles de Teruel y entrada de milicianos”	
24.12.1937, a la salida de Teruel, Aragón.	
Publicada en <i>Umbral</i> , nº 21, 8 de enero de 1938. Portada.	
Imagen 20. Foto 002 de Kati Horna.	89
“Última civil evacuada de Teruel”. 24.12.1937, a la salida de	
Teruel, Aragón.. Publicada en <i>Umbral</i> , nº 21, 8 de enero de 1938, p 8.	
Imagen 21. Foto de Gerda Taro.	
“Refugiados de Málaga en Almería”. Febrero, 1937 ©ICP	89
Imagen 22. Portada de <i>Volks-Illustrierte</i> 30.6.1937.	89

**Primera parte:
Arte en tiempos de guerra**

INTRODUCCIÓN

*Cualquier creación artística es hija de su tiempo y,
la mayoría de las veces,
madre de nuestros propios sentimientos*

Wassily Kandinsky¹

Las obras de arte no hablan, el artista se expresa a través de ellas. La relación del artista se da a través de las obras de arte creadas por él, pero esa relación es una entre el artista y el espectador. Tendiendo en cuenta la distancia temporal, se da lo que Bajtin denominó *Exotopía*, ese desfase entre el espacio tiempo del artista y del espectador, un estar afuera entre ambos sujetos, lo que condiciona la relación entre el arte y la realidad, en el plano moral²:

El arte producido durante los casi treinta y tres meses que duró la Guerra Civil española, y alrededor de éste conflicto bélico, político y social que involucró a las potencias mundiales y se desarrolló en el llamado periodo entreguerras, ha sido sujeto de estudio en múltiples ocasiones, debates y exposiciones, sobre todo desde la historia del Arte y estudios enfocados desde la estética. Vemos, sin embargo, una carencia en la historiografía que se ha saldado en parte con la obra de Caroline Brothers, en cuanto al análisis de las fotografías realizadas y publicadas en relación con este conflicto en la prensa francesa y británica, desde una perspectiva historiográfica³.

Recogiendo el planteamiento de Katya Mandoki, insistimos en el papel que la estética, en las vidas cotidianas, cumple a través de la construcción y presentación de identidades sociales, en la configuración de los Estados nación. Este enfoque enriquece los ya elaborados que señalan a los cenotafios, las novelas nacionalistas y los museos en tanto hitos significativos de la cohesión y construcción del Estado-

¹ Wassily KANDINSKY. *De lo espiritual en el arte. La nave de los locos*. México, Premia editora S.A. 1989, p. 7.

² Ver: Katya MANDOKI. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica 1*. Ver en línea: <http://www.estetica.org.mx/assets/PROSAICA-1.pdf>

³ Caroline BROTHERS. *War and Photography. A cultural history*. New York, Routledge Chapman & Hall, 1997.

nación; así como el *full attachment* en el que se vincula el proceso intrínsecamente con la violencia, y las identidades postnacionales⁴, entusiasmos patrióticos nuevos que se asirán a la abstracción concentrada en la Constitución⁵. Pero no nos referimos aquí a la estética de lo socialmente aceptado como bello, que es la relación entre el sujeto y los objetos, desde un contexto social de valorización e interpretación particular; si no aquella Prosaica, estética de lo cotidiano, cuyo papel se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales, cargada de *agency*, que permite comprenderla como agente social más allá de su ya banal sentido de mensaje connotado.

La fotografía, como técnica y arte, irrumpió como el primer método de reproducción realmente revolucionario. A partir de entonces, el arte como institución y disciplina se vio amenazado, al contrapuntar al discurso de *l'art pour l'art* que rechaza cualquier función social del arte por la reproductividad técnica que emancipa a la obra de arte de su existencia sujeta a un mero ritual. Al trastocar la normativa de la autenticidad, y estar toda obra de arte sujeta a ser reproducida infinitamente, se trastornó la función del arte en la sociedad, fundamentándose ya no en rituales sino en la política⁶.

En 1938 se publicó por parte del Ejército sublevado del general Francisco Franco, *La barbarie roja, documento gráfico de la guerra*⁷, con imágenes fotográficas que representaban instantáneas de la guerra y que venían precedidas por un corto prólogo en el que se sentencia que la cámara fotográfica recoge imágenes, horrores y crímenes con perfección y cuidado tal “que se dijera que labora para hacer visible la Historia, para llevar al futuro una oleada de realidad y eternizar las horas dolorosas de España”, transmitiendo verdades sin dejarle espacio a la duda. El objetivo de este documento era presentarle a las dos Españas, “la de allá de los mares y la que rige el Caudillo”, imágenes verídicas que evidenciaran el horror de “las hordas afectas al látigo de Moscú...la barbarie materialista”. Presentaban las dos caras de la guerra, según ellos: “la destrucción, el crimen cobarde, la huida final; ... (y) el valor y la magnanimidad de

⁴Jürgen HABERMAS. *Identidades nacionales y postnacionales*. México, REI-Tecnós. 1993.

⁵ Benedict ANDERSON y Arjun APPADURAI citados en Mandoki: *La construcción estética del Estado y de la Identidad nacional: Prosaica III*. Ver en línea: <http://www.estetica.org.mx/assets/PROSAICA-3.pdf>, pág 3.

⁶ Walter BENJAMIN. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 4.

⁷ *La Barbarie Roja. Documento gráfico de la guerra. Santander, Asturias, Teruel, Alfambra. Doscientos Documentos gráficos de gran valor histórico e inéditos*. Valladolid, 1938. Impr. Francisco G. Vicente.

los vencedores”. Daban así paso a las imágenes que debían mostrar lo antes citado, restándole espacio a las palabras para que a través de las fotografías impresas, el mundo español se diera cuenta de la forma en que el bando ‘nacional’ estaba construyendo los cimientos de la Nueva España, sobre las humaredas que dejaba el marxismo. Faltaban aún meses para la publicación del parte de la Victoria, pero ya se levantaba el saludo romano de la Victoria fascista y se entregaba al mundo la guerra editada en fotografías, “verdades y realidades justas”, sin poner en duda, interpretando con antelación los sucesos acontecidos.

Los fascistas españoles que se habían alzado en armas, ahora sí exitosamente en contra de la legitimidad institucional vigente el 17 de julio de 1936, le otorgaban una misión a la fotografía que no le es natural a su carácter, pero que respondía bien a sus necesidades políticas y sociales en ese momento: ganarse a las masas españolas para su proyecto de (re)construcción nacional, aún en medio de una guerra, en contra de los que ellos denominaban los materialistas, es decir, los marxistas; es decir, quienes tomaron las armas para defender la República instaurada el 14 de abril de 1931.

Tres décadas más tarde, recordaba Max Aub:

“Nuestro tiempo es del realismo. Pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa solo lo real sino también lo irreal porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte...”⁸

Fotografiar es encuadrar, y encuadrar significa dejar fuera del marco otras cosas, otras imágenes, personajes y acciones. Según Benjamin, ya el solo hecho de elegir y enmarcar una cosa, un sujeto, le provee de belleza. Pero, ¿significa eso que lo dejado por fuera del marco está desprovisto de esta belleza que parece otorgar la obturación de la cámara? Lo que queda por fuera del marco, a pesar de que no se ve, sigue estando allí, al lado de la imagen que apreciamos en el momento de detallar la fotografía. Las fotografías de la Guerra Civil española tienen todas el halo de la presencia de la muerte alrededor; muestran como la guerra llegó a las almas, la cercanía de las balas, esa *proxemia* latente, encerrado todo en significantes dinámicos y de cierto movimiento dramático. Pero presentan también un dinamismo en las vidas

⁸ Max AUB. *Hablo como un hombre*. México, Joaquín Mortiz Editor, 1967, p. 41-42.

cotidianas, una construcción de redes sociales sobre los escombros dejados por los bombardeos; sonrisas vestidas al lado de las marchas militares.

Durante casi tres años, en los frentes de batalla y en las retaguardias se luchó por la defensa de la República española o por la implementación de un proyecto político acaudillado por el general Francisco Franco, quien resultaría ganador de esta contienda y dirigiría con puño de hierro hasta su muerte una dictadura de marcado corte fascista. El conflicto que estalló el día 17 de julio de 1936, no fue el primer intento de tomarse el poder por medio de las armas, pero sí sería el último exitoso de los facciosos que aglutinarián en su interior, orden de Franco mediante, a las fuerzas políticas contrarias a la República: CEDA, JONS, la Falange, los monárquicos... La defensa la República estaba a cargo de, a pesar de los distintos proyectos políticos algunos con claro objetivo revolucionario, los anarquistas, comunistas (de vertiente estalinista guiados por la III Internacional y los trotskistas que celebrarían la IV Internacional), socialistas republicanos, así como de nacionalistas vascos y catalanes, sin no pocas diferencias en su interior que marcarían también acontecimientos propios y condicionaría a su pesar el tránscurso de la guerra⁹.

Se luchaban y se defendían proyectos de Nación, iniciados sobre el papel algunos, o sustentados con imágenes borrosas del brazo levantado otros. En todos los casos, estos proyectos fueron difundidos ampliamente a través tanto de mensajes en los medios de comunicación de la época, como en las prácticas cotidianas, que creaban unas relaciones entre las personas y entre las instituciones de tipo particular; defendidos y apoyados por regímenes extranjeros, otorgándole un carácter internacional a un conflicto que en sus inicios se pensaba interno y de corta duración.

Cuando hablamos de construcción de *nación* tenemos en cuenta aquellas prácticas y discursos que en su cotidianidad fortalecen tanto las instituciones como los distintos componentes de una nación, en la cual también incluimos a la población en tanto pueblo, basada en relaciones sociales y económicas, y en medio de contradicciones estructurales. A través de estas relaciones se construye precisamente sociedad, y se fundamenta sobre pilares culturales. Y ello implica necesariamente entrar a distinguir estos componentes, para poder hacer una evaluación exhaustiva y coherentes de las

⁹Santos JULIÁ. “Los nombres de la guerra” *Claves de razón práctica*, 164, julio/agosto 2006, pp. 22-31.

fuentes sobre las cuales se trabajará, adueñandonos del recuerdo “tal y como relumbra en el instante de un peligro” para recoger la máxima de Walter Benjamin, con el fin de articular históricamente lo pasado¹⁰. Ahora bien, ¿cómo se dieron estos procesos de construcción de Naciones? ¿Cuáles fueron los mecanismos que permitieron plantear estos procesos?

Con el fin de generar la imprescindible hegemonía y legitimar su posición, un Estado, según Katia Mandoki, “requiere de enunciados precisos de carácter estético apuntados a la sensibilidad de la ciudadanía”. La cohesión nacional sigue, por una parte, las tendencias esquismogénicas violentas propias, y por otro, basándose en las culturas locales, selecciona una de éstas como dominantes y símbolo de la nación, y se establecen así las otras en tanto subordinadas/subalternas, lo que crea inevitablemente un conflicto, que no necesariamente estalla, pero que sí es latente¹¹.

Debemos anotar, sin embargo, que la nación no se construye en una relación vertical desde la élite del Estado, y no sólo es éste quien tiene capacidad para crear conciencia y cultura nacional. La construcción de cultura nacional continua se desarrolla en este proceso dialéctico, difícil de rastrear en el tiempo, o de leer en las fuentes, al no poderse “reconstruir la experiencia de las personas” sin problema¹². Ahora, es importante también poner de manifiesto que las personas y las sociedades no tenemos una identidad monolítica, y que no es necesariamente la identidad nacional que se construye, la que prima.

Xosé M. Núñez Seixas sostiene que toda confrontación armada que sea duradera en el tiempo crea fronteras sociopsicológicas entre los contendientes de los distintos bandos, y ayuda a trazar una clara diferenciación entre ellos, en tanto que se crea una imagen estereotipada del otro, que permite a su vez, el mantenimiento, justificación e intensificación de esta violencia que la ha generado¹³. Y esta violencia y construcción permanente de la *otredad*, se sostiene, como ya lo planteaba Taussig, en la necesidad de controlar masivamente a la población a través también del miedo, por medio de la

¹⁰ Walter BENJAMIN. *Tesis de la filosofía de la historia*. Madrid, Taurus, 1973.

¹¹ Katia MANDOKI. *Estética cotidiana* ..., p. 26.

¹² Xosé Manuel NÚÑEZ SEIXAS. “Provincia, región y nación en la España contemporánea: una (re)interpretación global en perspectiva comparativa”. Reproducido en Carlos Forcadell y María Cruz Romeo (Eds). *Provincia y nación. Los territorios del liberalismo*. Zaragoza, IFC, Colección Actas Historia, 2006. Ver en línea: http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/55_ebook.pdf, pp.297-312.

¹³ Xosé Manuel NÚÑEZ SEIXAS. *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2006.

elaboración cultural de éste, creada en los procesos de construcción de memorias: “los victimarios necesitan de la víctima para el propósito de producir verdad (que consolida su posición dominante), objetivando fantasías de victimario en el discurso del otro”¹⁴.

Las fotografías como fuente documental historiográfica: reflexiones metodológicas y epistemológicas

*El Arte no reproduce lo visible,
sino que lo convierte en visible.*
J-L Godard “La Chinoise”, 1967

Las imágenes producidas por hombres y mujeres a lo largo de la historia y a través de diferentes expresiones técnicas, como la pintura, el grabado, el cartelismo, la filmografía y la fotografía, han tenido diversos usos respecto de los modos de comprender y de relacionarse con el mundo: epistemológicos, simbólicos, estéticos. Estas obras de arte han sido leídas traduciendo sus códigos estéticos y lingüísticos, y se les ha adjudicado también una *agency*, definiendo así al arte por su función distintiva que performa en las relaciones sociales¹⁵. Aquí consideramos que trascienden la admiración estética a la que parecían confinadas, al variar su valor de cultura a cultura, determinado por unos marcos sociales específicos. Podríamos decir que son contenedores de mensajes, pero queremos ir más allá y entender que son sólo signos que significan cuando son usados como parte del lenguaje, es decir como signos gráficos. Por ello, consideramos más apropiado aplicar el enfoque que entiende los objetos artísticos, incluidas las fotografías, como agentes sociales con cierta *agency*, entendida ésta como la habilidad, que no la intención, para actuar de una forma particular cuando existen varias posibilidades de acción¹⁶. Serían cuatro los tipos de *agency* que pueden poseer los objetos artísticos: psicológica, la impresión que causa en el espectador por su excelencia técnica o erótica; física, cuando se siente en el

¹⁴ Michael, TAUSSIG. *Un gigante en convulsiones. El mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1985.

¹⁵ La forma verbal deriva de la capacidad performativa de los sujetos, en relación con las identidades sociales en juego constante. Se ha castellanizado desde los estudios de Lyotard (lingüísticos), y más recientemente de Butler (identidades de género).

¹⁶ Esta definición de *agency* y su aplicación ha sido estudiada, construida y retomada por numerosos científicos sociales: Anthony Giddens, y Elisabeth Jelin para la historia, entre otros. Literalmente, Gell la define como “atribuible a aquellas personas o cosas que son vistas como secuencias causales iniciales ...eventos causados por hechos o actos mentales o intencional... Un agente es la fuente, el origen de los eventos causales, independientemente del estado del universo físico”. GELL, A. *Art and Agency*, 1998, p.16. Traducción propia.

cuerpo su virtud; intencional, al ser recibidos como objetos de mera apreciación estética, y su función semiótica¹⁷.

Pero al lado de esto, también ha estado presente una preocupación que trasciende sus usos iniciales: la idea de que las imágenes y sus representaciones de la realidad que portan nos sobrevivirán, persistirán más allá de quienes las hayan producido o de quienes hayan quedado registrados en ellas. Frente a esta relación entre imagen y memoria(s), nos adentramos en la antropología, según señala Hans Belting¹⁸, en tanto que podemos considerar que las imágenes representadas actúan como una forma de memoria externa, como una forma de preservar una experiencia del mundo frente al poder corrosivo del tiempo. Su perspectiva nos ayuda a comprender entonces la imagen como medio visual que posibilita la acción de testimoniar y preservar. De construir memorias, al tiempo que nos permite reconstruir los aspectos presentes en ese preciso espacio/tiempo en el que fueron creadas/capturadas. Y ya que hablamos del arte fuera de su mecanismo y le otorgamos una *agency*, ¿cómo puede el arte plantear proyectos de nación? ¿Es el arte, dada su naturaleza, capaz de participar en la construcción de proyectos de nación, en el momento mismo de su producción y en el momento posterior de su consumo?

El objeto nuestro en la investigación aquí planteada es (re)construir *retazos* de memorias a partir de las imágenes con el fin de analizar las construcción de comunidades imaginadas. Nos referimos en este sentido a los planteamientos de Ricoeur entre imaginación y memoria, en la que surge la noción de imagen¹⁹. Sartre, por su parte, plantea que la noción de imagen contiene tanto las imágenes externas, expresadas mediante lo material, como las imágenes mentales, ubicadas éstas en nuestra conciencia y en las que podemos ubicar aquellas pertenecientes a la esfera del recuerdo, contenedoras del residuo consciente del acontecimiento y distanciadas del momento en el que son rememoradas y de aquel otro en el que fueron producidas (en el que fueron percibidas, para decirlo en términos de Ricoeur)²⁰. Aquí también tendrían lugar las imágenes originadas en la esfera de la imaginación, pertenecientes al

¹⁷ Siguiendo a Alfred Gell (1998) en: R. Layton: “Art and Agency: A Reassessment”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 9, n.º 3, sept 2003, pp. 447-464.

¹⁸ Hans BELTING. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz, 2007, p.

¹⁹ Paul RICOEUR. *La Memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, p.

²⁰ Jean-Paul SARTRE. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Losada, 2005.

campo de la ficción. Y si bien se distancian en su esencia, su influencia mutua impide trazar un límite preciso, entre las imágenes pertenecientes al campo de la ficción y aquellas ubicadas en el de la no-ficción, que habremos de denominar documentales.

La fotografía se convierte en documento al ser contenedora de información acerca de hechos concretos, y la información contenida en ella puede ayudar a una mejor comprensión del universo de estudio al “ser siempre una huella de la realidad”²¹. Tiene una condición particular respecto de otras técnicas representativas, y es que en ella los *imaginarios* reemplazan el evento real por el evento retratado y, a través del tiempo, terminan por reemplazar el evento sucedido. Las fotografías, como documento y testigo, se ubican como imágenes externas. Sin embargo, hemos de tener en cuenta el momento de la producción de éstas como imágenes. Pueden ser pensadas como documentos de un acto rememorativo, que trae al presente imágenes registradas anteriormente, y tienen valor de prueba física en tanto huella –física- de lo real, de “haber estado allí”, como ya lo decía Roland Barthes. Pero deben, también, ser pensadas dentro del ámbito memorístico, al partir ambas imágenes, las fotografías y los recuerdos, de la percepción del sujeto, interviniendo como presencia ante una ausencia y anulando así, en parte -y sólo- la distancia temporal.

La capacidad sorpresiva del objetivo fotográfico frente a la percepción plana del ojo la resume Walter Benjamin en su capacidad para manifestar y develar gestos “perdidos de la realidad”, reproduciendo así detalles que pasan inadvertidos a la vista humana. Se puede desaparecer al autor de la fotografía, como lo hace Barthes, en el teórico anonimato de la transitividad productiva, y esto abre la necesidad de regresar a la esfera de los vivos por parte de los espectadores que siempre pretenden ser interpretantes también.

Luis Lara López ha recogido, en un documento en el que apuesta por una epistemología de la fotografía como fuente historiográfica, dada la dificultad de trazar una metodología clara que permita acercarse a la fotografía en tanto fuente primaria y documental. Redefine la fotografía como documento más allá de técnica y de objeto artístico, como fenómeno técnico, “alumbrada y (que) vive en el tráfico de unos

²¹ GURAN (1999) en Lara López. “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología” *Revista de Antropología experimental*. Universidad de Jaén. N.º. 5, 2005, texto 10. 2020. Pág10. (en línea: www.ujaen.es/huesped/rae)

condicionamientos sociopolíticos...sujeta a un determinado discurso de poder”, siendo un registro visual de un acontecimiento desarrollado en un momento y en un tiempo concreto²². Como fuente histórica, la fotografía es interpretable. Requiere ser contextualizada, para que no pierda validez en tanto fuente, porque corta el espacio, y este efecto se hace sentir en las mentalidades pues se impone el efecto pantalla, la voluntad de selección a partir de la calidad técnica; y corta el tiempo, al congelar el instante, el acontecimiento, instalándose en un tiempo cero. Al ser tratada como documento historiográfico, se convierte en un documento temporal, y el instante congelado se transforma en un contenido de memoria. Por ello es importante el reconocimiento de los aspectos que pueden permitir un análisis científico y, a pesar de que todavía hay una carencia de metodología clara en el trabajo de interpretar las evidencias fotográficas, se han hecho intentos por avanzar en esta cuestión, desde los trabajos ya de Margaret Mead y Gregory Bateson. Intentamos aquí en las siguientes líneas presentar unas reflexiones de tratamiento metodológico de las fotografías en este estudio que se quiere adscrito a la ciencia historiográfica.

Los contenidos de la foto pueden ofrecer sólo información bidimensional sobre el pasado. Siendo su foco selectivo, pueden dar un punto de partida para la abundancia de experiencias que indican pero no contienen. Las fotografías significan más que sólo la suma de sus partes, que pueden ser leídas en su superficie. Por ello se da la confusión sobre la forma en que la fotografía carga su significado, y la sospecha sobre su posible ambigüedad que permite que los académicos recelen de la evidencia incorporada en las imágenes fotográficas. Es, precisamente, lo que pretendemos aclarar en este trabajo. Y recogemos las inquietudes de Brothers, cuando se plantea la pregunta de cuál sería la mejor forma como los historiadores podrían tener acceso al *cast* ideológico y cultural particular en el que funciona, que permite la fotografía, cuando la mayor parte de la información reside no en su contenido manifiesto sino en la forma en que la imagen es estructurada para connotar lo que se haya fuera de ella, en la forma en que invoca lo que no se muestra. Aquí se hace necesario llamar a la retórica de la imagen, que es el juego de los significados de connotación que corresponden a la ideología general, específicos de acuerdo a la sustancia elegida. La retórica aparece entonces como la significación de la ideología.

²² Luis LARA LÓPEZ. “La fotografía como documento...”, p.15.

Las fotografías así leídas y contextualizadas, se vuelven relatos visuales, que permiten acceder a la interpretación del tiempo pasado, de los acontecimientos y develar aspectos culturales, sociales y políticos específicos.

* * *

No podemos sostener a priori que las diferentes expresiones artísticas presentaran discursos propios –es decir, en tanto formas o tipologías de expresión artísticas- de Naciones e identidades nacionales, ni que hubo, hasta donde pudimos analizar, formas artísticas apropiadas exclusivamente por un discurso en particular. Sí podemos, en cambio, atrevernos a consideramos en este momento, que las formas de representar y los mecanismos de creación de estos eventos estéticos pueden diferenciarse, no únicamente en tanto su *estética*, sino también, precisamente, en tanto los mecanismos de producción de significados y significantes. Y en ello, la ideología que determina los proyectos de nación, juega un papel fundamental.

Para desarrollar el estudio que aquí presentamos, que forma parte de un proyecto de investigación más amplio que esperamos poder desarrollar en un futuro cercano, decidimos acercarnos a la Guerra Civil española desde la mirada de tres fotógrafos. Por un lado, Gerda Taro, fotorreportera alemana de nacimiento, que acompañó a las milicias republicanas en los frentes de batalla durante casi un año y encontró la muerte que no esperaba en el bombardeo a Brunete en julio de 1937. Por otro, Joseph Brangulí, fotógrafo catalán que, bajo su apellido en el que también se concentra el trabajo realizado por sus dos hijos, Xavier y Joaquím cubrió los acontecimientos desde principios del siglo XX hasta su muerte en 1945, especialmente en Cataluña. Y por último, de la fotógrafa húngara Kati Horna, que llegó a España por iniciativa propia y que, más allá de querer vender sus fotografías a diversas publicaciones, se concentró en su trabajo como una expresión artística e individual. Las fotografías de Taro y Brangulí las recopilamos de las publicaciones de la época en los archivos y enriquecimos el fondo que tenemos de Taro con las publicadas por Steidl y el ICP. Realizamos la labor de contextualización con la (poca) bibliografía existente frente a sus vidas y su obra, mientras que el acercamiento a Horna lo hicimos, dadas las circunstancias, a través de la retrospectiva que realizó el Ministerio de Cultura en 1992 con motivo a los 270 negativos recuperados por el gobierno español en 1979 y que ella se llevó a México en su *Blechkiste* a su huida de España ante el avance fascista y la

inminente caída de la República. Estas 270 fotografías de las cuales algunas fueron publicadas en revistas y periódicos, forman parte del material que analizamos como fuente primaria.

Este estudio surge de un interés profesional y personal que busca encontrar a través de las imágenes otras formas narrativas, pero también otras fuentes documentales, y comprender así esta relación dialéctica entre el arte y la guerra. Parte de la necesidad de comprender el arte más allá de lo meramente decorativo y propagandístico, como algo que no se limita a lo aferrado a la estética de lo bello y al mensaje que parece connotar. Es decir, el arte, que encuentra su encarnación material en lo que llamamos obras artísticas, y es a través de éstas que las ideas o las intenciones de quien las crea son accesibles a la percepción de otros y les influyen, o no (en todo caso tienen esta capacidad). No es sólo reflejo de la realidad sino también la materialización de este reflejo: “el contenido de la obra artística es la vida por ella reflejada; por él se define, ante todo, el significado social de la obra de arte”²³.

El estudio que aquí presentamos se enmarca en la ciencia historiográfica, específicamente dentro de los estudios de la Historia Cultural y Social contemporánea. Teniendo en cuenta el objeto de estudio, hacemos uso de herramientas de análisis de otras disciplinas como la antropología, convergiendo así en un campo interdisciplinar que consideramos puede ser enriquecedor. Queremos contribuir con la investigación a la comprensión del fenómeno de la Guerra Civil española, ya ampliamente estudiando, desde un análisis de las imágenes fotográficas producidas durante la guerra, en tanto eventos estéticos, teniendo en cuenta que el papel de la estética en las vidas cotidianas se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales, y éstas contribuyen a la construcción de estas sociedades *imaginadas* que nos interesa analizar²⁴. La sociedad imaginada, la comunidad política imaginada que es la nación en términos de Benedict Anderson que tiene en tanto comunidad unos límites precisos y una soberanía propia. Dentro de estos límites, los miembros de esta comunidad, los nacionales, comparten una serie de imaginarios, de valores y de referencias que, aun

²³ Vladimir KELLE. “El Arte”. *Arte, literatura y prensa*. México, Editorial Grijalbo, 1969, pp. 133-153. Cita de la pág. 141.

²⁴ Katia MANDOKI. *La Estética de lo cotidiano...*

cuando no se conocen, se reconocen como miembros de esta nación²⁵. Por lo tanto, nos acercaremos a las fotografías como eventos estéticos, entendiendo que, si bien las obras permanecen inmutables físicamente, siguen mutando conceptual e interpretativamente, con el transcurso del tiempo y dependiendo del espacio desde el cual se visualizan. Y aunque las fotografías, las reproducciones y las pinturas son obras ‘fijas’, se deben analizar en tanto eventos, en el que cualquier proceder histórico es factible de ser ‘poetizado’ al momento de encontrar su coherencia histórico-narrativa.

Esta investigación se vincula al proyecto de investigación dirigido por el Dr. Ignacio Peiró: *Representaciones del pasado y narrativas de la nación (1808-2012)*, en su apartado de “analizar las diversas formas culturales de narrar y representar las naciones”. Se plantea como objetivo, desde la categoría matriz de la cultura nacional española, “estudiar los diferentes componentes políticos, sociales y culturales que estimularos las(s) representación(es) de la nación española en la época contemporánea”.

Presentamos los resultados divididos en tres pequeñas partes, que suman un total de ocho “capítulos”. En la primera parte, incluimos esta introducción, en la que se presentan el objeto de estudio y el tratamiento metodológico de la fotografía como fuente historiográfica, así como los debates que sugirieron esta investigación. En la segunda, presentamos en Estado de la cuestión, desarrollado en parte durante el primer módulo del curso en red de este master y enriquecido durante los últimos meses, que han sido también de lectura. Recoge gran parte de la bibliografía existente sobre el tema que tratamos y a la que hacemos referencia; e incluida en esa segunda parte, hacemos una presentación de los diferentes archivos y fondos existentes para la investigación, así como de las fuentes primarias que serán sujeto de análisis en la tercera parte. En esta última, incluimos junto a ese análisis, las conclusiones del estudio y las líneas sugerentes por donde consideramos puede desarrollarse la investigación que aquí planteamos, así como una serie de preguntas de investigación que nos surgieron de este primer acercamiento y permiten ampliar la cuestión.

* * *

²⁵ ver K. MANDOKI. *La construcción...*, p. 14-15.

Quiero agradecer a los profesores de la Universidad de Zaragoza y de la Universidad Autónoma de Barcelona por introducirme en esta Historia, a la que supe llegar desde la formación y la práctica antropológicas. A los profesores Dr. Manuel Santirso y Dr. Alberto Sabio por insistirme a pesar de la burocracia; y especialmente le agradezco al Dr. Ignacio Peiró por acompañar y dirigir pacientemente este trabajo, y a José Luis Ledesma por participar en las múltiples disquisiciones alrededor de la Historia de la Guerra Civil española y por sus consejos, con los que apoyó la realización de este escrito.

He llegado hasta acá gracias también al apoyo incondicional de Paulina González y de Hans Peter Wiederkehr, quienes ha sabido leerme y aconsejarme en este proceso; así como el de Thomas Wiederkehr quien hizo mucho más fácil la dedicación a la escritura. La plena confianza que Ana y Valeria Wiederkehr González, a pesar de todo, han depositado todos estos años en mí, en mis imaginaciones y en mis proyectos, han permitido que avance en ellos tranquilamente. Por eso, a ellos y ellas, les agradezco que me hayan cubierto la espalda hasta aquí, así como su infinita paciencia. Las conversaciones a través de la distancia durante los últimos años con Tomás Guzmán y Felipe Ramírez han enriquecido el desarrollo de las preguntas planteadas alrededor de la *imagen*. Layla Dworkin y Mireia Pons me acogieron sororamente y cariñosamente en mis múltiples visitas a Barcelona, facilitando todo este proceso. También le agradezco a Alex de Valles sus siempre alegres recibimientos en la capital condal, y al equipo del Periódico El Turbión, por seguir contando conmigo a pesar de estos meses de silencios.

Finalmente, quiero darle las gracias al personal del Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares, del Archivo Histórico Nacional y de la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, especialmente al personal de la Sala Goya y de la Hemeroteca; y del Archivo General de la Guerra Civil (Centro de Documentación de la Memoria Histórica) en Salamanca por su amabilidad y atenta disponibilidad que facilitaron el desarrollo de este estudio.

Segunda parte: Cuestiones historiográficas

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el desarrollo de este estudio nos hemos acercado a la literatura científica disponible en tres momentos diferentes por la gran cantidad de material localizado sobre el tema de la producción artística durante la guerra y la relación entre el arte y la guerra. Entendemos la producción artística como fotografía, filmografía, pancartas, dibujos, grabados, carteles, entre otras expresiones. Hemos organizado la presentación de la literatura que revisamos de tal forma que nos permite construir un contexto y situar las cuestiones a tratar en la investigación que proponemos. Primero exponemos la bibliografía revisada la producción artística durante la Guerra Civil española que nos ubicarnos contextualmente. Seguidamente trataremos con el papel del periodismo y los periodistas. En una tercera parte nos concentraremos en la fotografía realizada durante el conflicto y detallada pero brevemente, en los estudios disponibles sobre los tres fotógrafos cuya obra trabajaremos. Finalmente hacemos una breve referencia a las discusiones de la nación española, ubicadas temporalmente durante el conflicto.

El arte en la Guerra Civil española

El arte desarrollado durante la Guerra Civil española, así como el papel relevante, en la mayoría de los casos, de los intelectuales y artistas en esta guerra civil de impacto y desarrollo internacional y los primeros años del régimen franquista, tiene una abundante literatura dentro de la historiografía, tanto española como extranjera. Se han realizado estudios desde la perspectiva de la represión que sufrieron las personas intelectuales por parte del régimen de corte fascista de Franco, como del apoyo que le dieron, tanto a los alzados en armas y conocidos como el “bando nacional” –los rebeldes, sublevados-, como al bando leal a la República –que la defendía-, los hombres y las mujeres *de letras*, fueran éstos artistas, escritores o periodistas.

La discusión sobre el papel de los intelectuales, categoría dentro de la que se puede considerar también a los artistas, la recoge el doctor en Historia del Arte,

Miguel Angel Gamonal Torres en su tesis doctoral *Imagen, propaganda y cultura en la zona republicana durante la Guerra Civil española* publicada en 1985²⁶. En su enfoque engloba dentro de la categoría de intelectuales a los artistas, y plantea la necesidad de dilucidar las relaciones existentes entre el arte y la política, a partir del debate que ha existido durante los dos últimos siglos en el gremio de los artistas que les ha hecho preguntarse por su papel dentro de la sociedad, en tanto “intelectuales burgueses”. A pesar de que Gamonal Torres acepta la capacidad prefiguradora del arte, recoge los postulados de Walter Benjamin sobre la imagen reproducida por los medios gráficos, siendo ésta la primera expresión de los medios de comunicación de masas de hoy. Durante el transcurso de la Guerra Civil española la propaganda gráfica, estudiada como una de las formas expresadas con mayor claridad en la triple vertiente conformada por el cartel, la ilustración (viñetas, en la prensa y en los libros), y las carpetas y álbumes de dibujos y grabados, adquiere una importancia y singularidad especial, convirtiéndose así mismo en “documento y testimonio históricos y valor dentro del género”.

Gamonal Torres se centra directamente sobre las obras, y complementa el análisis con dos fuentes: la prensa con sus noticias puntuales y textos que hacen referencia a cualquier actividad artística, y la labor archivística.

Desde el grueso de los historiadores de arte, donde ubicamos estos estudios de Gamonal Torres, se analiza que, en el caso de la Guerra Civil española, el panorama general de la relación entre el arte y la política, la recuperación histórica y la valoración artística se unen en la discusión sobre el realismo que está presente en España en la década de los 50 y 60, con el arte comprometido de la década de los 30 y la necesidad de contrarrestar la visión de una época encarnecida desde el poder. De ahí se desprenden dos aspectos interesantes: por una parte, los intentos de ligar las vanguardias de la postguerra con aquellas expresiones anteriores a la guerra, y por la otra, la reivindicación del realismo social por parte de sectores de la oposición política al franquismo.

²⁶ Miguel Angel GAMONAL TORRES. *Imagen, propaganda y cultura en la zona republicana durante la Guerra Civil española*. Tesis doctoral de la Universidad de Granada, Facultad de filosofía y letras, departamento de Historia del Arte, 1985.

El estudio de Gamonal Torres se centra en el arte construido y producido por y en el bando republicano, donde, según él, la cultura se transformó en un sustitutivo laico de la religión. Hace hincapié al considerar que el tema más tratado desde esta historiografía ha sido su difusión y defensa, lugar común y mito, aunque permanece, sin embargo, como el tema donde mayor desinformación existe.

Igualmente encontramos las numerosas publicaciones de la también historiadora del arte, Rocío Robles Tardío²⁷, quien considera que el debate central en este sentido se une al panorama artístico, político e intelectual europeo, cuando en los años 30 los lenguajes tardocubistas, abstractos, realistas y de tendencia surrealista compartían escenario artístico con la emergencia del realismo social, controlado de cerca por los aparatos de propaganda de los Gobiernos europeos. La confrontación ideológica que tuvo lugar durante la Guerra Civil española, instó al intelectual a tomar partido, convirtiéndose en un ser comprometido. Así, algunos intervinieron con sus instrumentos privativos; otros solidarizándose. Unos se mantuvieron al margen considerando que la función del intelectual estaba por encima de la lucha política consiguiendo de esta forma el desprecio y la indiferencia del resto de artistas, organizados en su mayoría en la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, ya antes al golpe de Estado de julio de 1936. Es el caso de Alberto (A. Sánchez), pintor y escultor a quien desde la revista *Nueva Cultura* le pedían en 1935 que abandonara el realismo poético, su ser asceta cristiano para participar en el arte realizado con un lenguaje claro y para la clase trabajadora. Era este el llamado que se hizo a través de la “Ponencia colectiva” leída en el Congreso Internacional de Escritores realizado en Madrid, Valencia y Barcelona en el verano de 1937²⁸.

Uno de los aspectos a destacar del enfoque de ambos historiadores, es que centran la producción artística de estos años en una relación dialéctica entre la necesidad de producción y el compromiso político desarrollado bajo unas condiciones excepcionales. Y es así como se explica que los cartelistas, a pesar de que no tenían una posición política clara pero venían en su mayoría de la publicidad comercial, supieron poner sus conocimientos técnicos al servicio de la causa. Según Renan, este hecho permitió que la tendencia del cartelismo español girara hacia el socialismo real,

²⁷ Rocío ROBLES TARDÍO. *Arte y guerra civil*. Barcelona, Ediciones La Central, 2009.

²⁸ Leída por Arturo Serrano Plaja en el Congreso Internacional de Escritores, y publicada en *Hora de España*, VIII, Valencia, agosto 1937.

mientras que Gamonal defiende la tesis de que las influencias de los escenarios franceses y alemanes de entreguerras marcaron la pauta artística en clave postcubista.

Por otra parte, se dieron formas nuevas de agrupación y organización del trabajo artístico. El artista pasó a ser un técnico de las organizaciones políticas y propagandísticas, según Gamonal Torres, volviendo al tipo de organización artística medieval, donde la prioridad era sobrevivir económicamente. También, dado que muchas galerías fueron cerradas, la calle se convirtió en expositor, lo que probablemente posibilitó que el debate artístico de la guerra se centrara sobre la base del arte militante o de propaganda, y la resistencia ante él.

La atención de la historiografía artística de la Guerra Civil española ha tenido en cuenta los aspectos generales, iconográficos y temáticos o relacionados con las organizaciones políticas y su incidencia, dejando de lado autores concretos, a pesar de la existencia de más de cuatrocientos artistas en actividad durante esa época.

En una línea de análisis un tanto diferente, que se acerca al arte como instrumento testimonial ubicamos el estudio de Facundo Tomás²⁹, centrado también en la producción de carteles, en el que defiende la tesis de que los carteles, usados en su momento como propaganda, aparecen hoy como un presente del pasado, un legado del tiempo presente a la posteridad. Se suelen analizar las imágenes producidas en aquellos años, las fotografía y las películas en blanco y negro, los carteles llenos de color, desde la perspectiva de la “memoria histórica”: como recuerdos vivos de un pasado que no debe ser olvidado. E igualmente, sale a colación la categoría de arte popular, definida en relación con puede la dificultad de establecer la autoría individual de los carteles o las obras utilizadas principalmente como medio para divulgar y construir un discurso durante la guerra. En cuanto a los tipos de carteles, entra a diferenciar entre los meramente expositivos y los de designación, que “señalan directamente el objeto de propaganda”³⁰.

En este orden, es importante citar el estudio de Francisco Agramunt Lacruz, que indaga sobre la represión que sufrieron los artistas republicanos durante la guerra y en

²⁹ Facundo TOMAS. “Guerra Civil española y carteles de propaganda. El arte y las masas”. *Olivar*, vol 7 no. 8, 2006, p. 63-85. Ver en línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3544/pr.3544.pdf

³⁰ Ibid., pp 76-77.

la época posterior a 1939³¹. A su lado, el caso de la evacuación, en 1939, por parte de los republicanos del patrimonio artístico español en la ruta Madrid-Valencia-Barcelona-Perpignan-Ginebra, ha sido objeto de estudio, así como también la exposición con la que el general Francisco Franco, ya en plena dictadura, realizaría. En el libro coordinado por Norberto Piqueras de la Universidad de Valencia, el análisis gira en torno a la cultura como constructor de una nueva identidad nacional, por parte de los Republicanos³². Se centra en Valencia, en sus años como capital de la II República, y del cambio a raíz de este proceso observado a nivel estructural en la ciudad.

De esta manera, nos encontramos en la literatura consultada hasta aquí con dos enfoques distintos desde los cuales se ha analizado el arte gráfico. En primer lugar, la utilización de éste como propaganda, como plataforma a través de la cual se socializan y masifican los distintos discursos ideológicos. Y en segundo lugar, en los últimos años se han desarrollado trabajos que analizan la producción artística realizada desde la construcción de memorias, donde entre otras podemos ubicar las investigaciones desarrolladas por Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, sobre las relaciones entre propaganda, medios de comunicación y el cine del “bando nacional”³³.

Por otra parte, en los últimos años los discursos de la memoria se han dirigido también al análisis de fotografías, filmografía y obras de arte plástico con este enfoque. La obra de Michel Lefebvre y Rémi Skoutelsky que recopila imágenes que tienen como sujeto a las Brigadas Internacionales y a los brigadistas, recoge fotografías y carteles de diversos autores, en un intento, bien logrado, de reconstruir el discurso y el legado de la memoria de las Brigadas Internacionales, como un testimonio vivo de aquellos años y aquellos personajes³⁴. En este estudio, como en los anteriormente citados, el personaje no es la obra en sí, sino quienes aparecen retratados, los discursos que a través de las imágenes fueron difundidos. Entre los fotógrafos destaca sobretodo la obra de Robert Capa.

³¹ Francisco AGRAMUNT LACRUZ. *Arte y represión en la Guerra Civil Española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005.

³² Norberto PIQUERAS, (coord.). *En defensa de la Cultura. Valencia, Capital de la República (1936-1937)*. Valencia, Universitat de Valencia, 2008.

³³ Rafael RAMÍREZ TRANCHE. y Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA. *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 2011

³⁴ Michel LEFEBVRE y Rémi SKOUTELSKY. *Las Brigadas Internacionales. Imágenes recuperadas*. Madrid, Lunwerg Editores, 2003.

Los estudios de Magí Crusells³⁵ y Vicente Sánchez-Biosca³⁶ profundizan en la necesidad de comprender el pasado, pero sobretodo se dirigen hacia la indagación de los discursos –de propaganda, y los elaborados después retrospectivamente-, que a través de las imágenes han construido mitos y memorias de la guerra. Podemos ubicar en este mismo sentido el análisis que hace Francie Cate-Arries de la obra de la artista norteamericana Ione Robinson, que expuso en 1938 con el fin de recolectar fondos de ayuda. Sus cuadros registran, según la autora, el puro terror de la población civil en guerra y proponen sugestivas meditaciones sobre la imagen, la violencia y el trauma³⁷.

En una dirección diferente se ubica la publicación que compila Peter Monteath, que presenta una colección de la bibliografía secundaria sobre la producción en literatura, arte y filmografía en la que la guerra es protagonista o escenario, o tiempo de creación³⁸. Parte de señalar que al margen de haber sido un evento internacional y un incidente mayor en la diplomacia europea, su importancia en la historia cultural no ha sido (hasta el momento de la publicación) de mayor relevancia. Tiene en cuenta que la guerra permitió o impulsó más bien un exceso de creatividad artística que ha llevado a sí mismo a un interés académico. Recalca la importancia del conflicto en la Historia cultural tanto española como internacional, en cuanto a la magnitud de la respuesta cultural a esta misma. Esta magnitud (en 1997 se contaban cerca de 20.000 títulos. Preston señalaba en 1998 15.000 títulos dedicados a la Guerra Civil española, en su aspecto historiográfico), la explica en la línea de Gamonal Torres y Robles Tardío ya antes mencionada: el gran número de personas, incluyendo artistas e intelectuales, profesionales y aficionados, vinculadas y comprometidas con la producción cultural, permitieron que su preocupación por la situación política y social enlazaran ambos campos. Igualmente, el hecho de que se expandiera más allá de los límites españoles, así como las constantes migraciones de artistas e intelectuales hacia ambos lados de la frontera, ya fuera como milicianos en las Brigadas Internacionales o en las tropas

³⁵ Magí CRUSSELS. *Cine y Guerra Civil española. Imágenes para la memoria*. Madrid, Distrifer, 2006.

³⁶ Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA. *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la Memoria*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

³⁷ Francie CATE-ARRIES “Ione Robinson and the Art of Bearing Witness picturing trauma among the ruins of war”. Reproducido en: N. Berthier N. y V. Sánchez-Bioscas. *Retóricas del Miedo...*

³⁸ Peter MONTEATH. (comp). *The spanish civil war in literature, film and Art. An International Bibliography of secundary Literature*. Westport, Greenwood Publishing Group, 1994.

franquistas, recogiendo dinero en sus países de origen para la causa o ilustrando a través de sus obras con el fin de ganarse al público. Otro aspecto importante a tener en cuenta en el momento de analizar la Guerra dentro de la Historia cultural, es el hecho de que representa un “climatic point”, un clímax, en el que los lazos entre la cultura y la política se fortalecieron como nunca antes, siendo la Guerra Civil española mucho más que sólo un enfrentamiento militar. Nunca antes, sostiene, se creyó tan fervientemente que la práctica estética pudiera influir en la práctica política. Finalmente sostiene que esta guerra puede considerarse como clímax y punto de retorno o “turning point” en la Historia cultural, ya que causó gran desilusión y una profunda desconfianza en las ideologías políticas.

Más allá de este análisis de por sí interesante, sitúa el reportaje como el género más importante cuantitativamente desarrollado durante la guerra. El análisis de la estética del reportaje lo hacen él mismo y George Orwell, mientras que Beals Romeiser ha analizado los límites de la objetividad reportados en el trabajo de Delaprée en *Paris Soir*. Hace una mención al Congreso realizado en España en tanto solidaridad internacional entre los escritores mismos y con la República. En cuanto a la literatura, considera que esta está más relacionada con el liberalismo que con el comunismo, respondiendo a la tradición liberal que desconfía de cualquier intento de convertir la literatura y el arte en propaganda política. Es interesante el análisis que hace frente a la poca producción literaria por parte de las escritoras, que explica por una parte por el poco interés que las mujeres encuentran en las guerras, retomando así el estereotipo, y por el hecho de que fueran los hombres los responsables de establecer la agenda política, dejando por fuera a las mujeres. Sin embargo, no se ha estudiado a fondo el fenómeno de las mujeres escritoras de la Guerra Civil española, e incluso puede decirse que no se ha hecho una identificación exhaustiva de ellas.

En cuanto al papel en sí que tuvo el arte durante la Guerra Civil española, y a su función más allá de los propagandístico, nos encontramos con el catálogo que a propósito de la exposición que se realizó en 2008 en Berlín que recoge no solamente muestras de la exposición, sino también artículos que problematizan precisamente la relación entre el arte y la Guerra Civil española, así como de las memorias construidas a través (o a partir) de éstos, que podríamos denominar, eventos estéticos³⁹. A pesar de

³⁹ Wolfgang ASHOLT, Rudiger REINECKE y Susanne SCHLUENDER (Ed): *España en el corazón. Der Spanische Bürgerkrieg: Medien und kulturelles Gedächtnis*. Bielefeld, Aisthesis, 2008. (Catálogo de la Exposición del mismo nombre: “España en el corazón. La Guerra Civil española: medios y memoria

que inicialmente puede leerse como un tanto apologetico a los artistas e intelectuales que defendieron la República o atacaron con sus medios al fascismo, la lectura de los artículos nos da ciertas claves para comprender y poder avanzar en el análisis que nos interesa. Así, Wolfgang Asholt analiza el caso de la literatura y se pregunta si la Guerra Civil española fue el modelo o más bien la pérdida de ilusiones del compromiso, a través del caso de *Mono Azul*, la revista cultural republicana⁴⁰. A partir de evidenciar la publicación en los primeros días después del golpe militar de la poesía “No pasarán”, contradice el mito de que la revolución para el pueblo y por el pueblo debía ser fortalecida culturalmente, pues la posición cultural de la República era más fuerte que la militar o política. Considera que fueron más los sucesos mismos que la posición ideológica en concreto, lo que llevó a artistas y literatos a su compromiso de participar activamente desde su saber hacer contra los golpistas. Se concretó durante esos años lo que se conoce como “poesía de resistencia”, y se convirtieron los poetas y literatos en embajadores de la causa republicana, queriendo y necesitando la República mejorar su imagen internacional. La lírica, representada en los romances, siguió entonces dos direcciones: el *Arma virum que canto*, a saber, el poeta como un factor determinante en las contradicciones políticas y sociales, que da esperanza y persuasión al mismo tiempo, y el ser expresión de una convicción, una emoción o un sentimiento, y movilizar en el primer tiempo de la guerra con unas posibilidades reales de *Wirkung*, de efecto. En cuanto al teatro, hace referencia al surgimiento de el “Teatro de la urgencia” de Rafael Alberti y Miguel Hernández, con el que buscaron movilizar fuerzas para la resistencia, y al grupo “La Barraca” de Federico García Lorca. Es interesante la forma como expone aquí el desarrollo de la novela, género que considera menos propicia para los autores españoles que para los extranjeros. Cita a Ernest Hemingway, entre otros, quien consideró que las grandes novelas solo podrán ser escritas tras la guerra. Sin embargo, afirma que se escribiría de forma militante desde el lado republicano, pero también exponiendo los problemas internos, la relación entre la libertad y el compromiso; la puesta en duda de la ideología por parte de André Malraux y del culto al héroe y su virilidad. Es así como las fronteras de la literatura se expandieron durante los años del conflicto por la necesidad, latente, pero también por el convencimiento de la función de ésta.

cultural” (traducción propia) realizada entre el 7 y 25 de marzo de 2008 en el Instituto Iberoamericano Preussischer Kulturbesitz, en Berlín, Alemania).

⁴⁰ Wolfgang ASHOLT. “Die Literatur und der Spanische Bürgerkrieg: Modell oder verlorene Illusionen des Engagements?”. Reproducido en Asholt, et al. *España en el corazón...* Pp 8-17

No fue fácil este compromiso de los intelectuales, que no quisieron evitar, pues se trataba de no sólo una guerra civil, sino también del desarrollo de contradicciones en el seno mismo del bando republicano. En este sentido, Asholt sostiene que este convencimiento tan fuerte no se explica ni se entiende sin el trasfondo político internacional, en el que fue por las condiciones de España, donde el fascismo recibió por primera vez resistencia. Esta resistencia al fascismo desatada en España llevó a una guerra de propaganda entre tres bandos siguiendo la conceptualización de Asholt: los que apoyaban a nivel internacional a los militares traidores que se alzaron en armas; los que defendían la democracia, y aquellos que querían construir un nuevo orden social.

Jutta Held insiste también en el compromiso político inusitado que acompañó a la Guerra Civil española por parte de los intelectuales, quienes siendo extranjeros, tomaron partido por la República o una de los grupos políticos- para combatir así el fascismo que amenazaba en toda Europa⁴¹. Los artistas visuales compartían el mismo punto de referencia y su obra estaba dirigida no ya a un público especializado, sino a un público de masas. Abandonaron los salones de élite para concentrarse en la calle, donde encontraban los ojos y los oídos a los que les interesaba llegar.

En cuanto a la fotografía, Held considera que contenía unos potenciales mediáticos que diferían de los de las artes plásticas, y así mismo permitió explorar aspectos diferentes de la guerra. A través de la fotografía se mostraban también escenas de la guerra, de las ciudades y de las calles bombardeadas, que reflejaban y convencían del valor de las mujeres, de los hombres y de los niños. Las escenificaciones preferidas de los fotógrafos mostraban los puños levantados, los fusiles en las manos, los jóvenes en el frente, las mujeres milicianas orgullosas y sonrientes con sus fusiles en el hombro y la bandera de fondo. A pesar de que estas escenas causaran furor, no fueron sin embargo estas las imágenes de la guerra que ubicó a la fotografía como el medio más rápido y ágil, y por lo tanto quizás también más útil. Causaron mayor impacto aquellas imágenes que mostraban la acción en los campos de batalla, donde los fotógrafos ponían en riesgo su vida por una buena toma.

A pesar de que hoy se sabe (o se discute) que muchas de las fotografías conocidas fueron escenificadas en su momento, Held considera que esto no niega la presencia de

⁴¹ Jutta HELD. “Politische Bilder im Spanischen Bürgerkrieg”. Reproducido en: Asholt et al *España en el corazón...*, pp. 18-26.

la guerra en la espalda de quienes las tomaron. Los fotógrafos aplicaron técnicas de observación sociológicas, desarrolladas rápidamente por la intensidad de los sucesos, y su estética aparece ausente, presentando las imágenes con una radicalidad que no era propia de las artes y que puede ser explicada por las condiciones excepcionales bajo las que fueron tomadas. Teniendo en cuenta los elementos y el análisis acá presentado, podemos concluir que fue también a través de las múltiples imágenes que se politizó la cotidianidad, no solamente en su figuración, sino también a través de su divulgación, conduciendo a una subjetivización de la comprensión política, condición previa para el compromiso político. La cultura visual desarrollada durante la Guerra Civil española y comprometida en la lucha antifascista y republicana, apostó por la inmediatez del efecto estético para un mayor convencimiento de lo político.

Nos acercamos a través de esta publicación al tema de la memoria mediante las fotografías a través del artículo de Rüdiger Reinecke, en el que pone de manifiesto que dada su capacidad de permanencia en la memoria y a través del tiempo en el espacio, las herramientas artísticas resultaron a la larga más fuertes y poderosas que las armas de fuego y el poder de los que vencieron militarmente⁴². Entendemos que esta publicación es un homenaje a quienes fueron derrotados militar y políticamente, pero que pusieron la literatura, el arte y los medios de comunicación en un nivel que les ha permitido resultar vencedores en las décadas que vinieron después, ya que a través de estos medios, su visión, su ideario y su halo ha permanecido y se ha mantenido.

Reinecke nos presenta una relación entre memoria e historia, y el arte y los medios de comunicación, pues según él, el historiador trae a colación el significado de estos, pero se ha olvidado de los procesos de creación de memorias o recuerdos, las coyunturas y sus orígenes en relación con la Guerra Civil. En relación con la fotografía, resalta la guerra de fotógrafos que se desarrolló, en tanto que fue durante este conflicto bélico que el reportaje fotográfico de carácter político llevó una novedad técnica y de discurso a la prensa europea y americana, marcando así el inicio de la moderna fotografía de guerra.

En el caso del cine documental, es interesante el estudio coordinado por David Castro, en el que se realiza un acercamiento al cine documental propagandístico

⁴² Rüdiger REINECKE. “Errinnerungen an den Spanischen Bürgerkrieg – Medien und Kojunkturen”. Reproducido en Asholt et al. *España en el corazón...* ,pp 27-38.

producido en los años de la guerra, en el que se observa claramente el discurso ideológico por medio del cual se buscaba ganar adeptos, para cada uno de los bandos, haciendo uso de imágenes documentales pero también de un discurso cargado de simbolismo político⁴³. En cuanto a los estudios que tienen como fuente la filmografía, nos encontramos con la publicación de la Filmoteca Española que recogió en ocho programas para su difusión en televisión, una selección de películas, documentales y noticiarios realizados durante los tres años de guerra, organizadas temáticamente e intentando un equilibrio en la difusión de trabajos de cada uno de los bandos. Se observa un uso como propaganda de guerra, ya que difundían sus programas e idearios⁴⁴. La colaboración de Julián Casanova la consideramos importante e interesante en este caso, al permitir desde la academia española un análisis científico a unos documentos que tienen como objetivo el presentar a un público de masas nacional, documentos de la guerra que forjan no solamente unas memorias colectivas, sino que en su momento permitieron la difusión de discursos que ayudaron a construir identidades colectivas. Las películas de guerra son consideradas aquí como documentos de propaganda.

Las representaciones cinematográficas en películas y documentales realizadas después de 1953 son estudiadas por Mercedes Maroto Camino, en un libro que explora la memoria de los guerreros de la “resistencia española” y sus apoyos civiles, en el marco del campo emergente en las últimas dos décadas de los estudios de memoria comparada⁴⁵.

Estos documentos mencionados en los últimos párrafos tendrán un valor excepcional como fuente primaria en el momento de avanzar en el estudio que esperamos se proyecte de esta primera parte. Sobre todo si tenemos en cuenta que no se restringen a ser canales de difusión, sino también pueden ser considerados como vehículos que en tanto difunden un programa de nación, construyen también ánimos e identidades colectivas y nacionales.

⁴³ David CASTRO. (Coord.) *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. Coruña, Universidad de la Coruña, 2009.

⁴⁴ FILMOTECA ESPAÑOLA. *La Guerra filmada*. Madrid, Ministerio de Cultura, Gobierno de España, 2009.

⁴⁵ Mercedes MAROTO CAMINO. *Film, Memory and the Legacy of the Spanish Civil War*. Hampshire, Palgrave McMillan, 2011.

Periodismo

Ahora, en tanto que nos centraremos en fotografías que fueron publicadas también en la prensa, y considerando que gran parte de la producción fotográfica iba dirigida a un público de masas que mantenía cierto flujo de consumo de información, hicimos una revisión de la literatura centrada en el análisis y la historia de los reporteros y fotorreporteros.

En el escenario internacional, Niall Binns, en una recopilación de sus textos, recoge a varios escritores que fueron atraídos a España para combatir en las milicias o en las filas de las Brigadas Internacionales, en labores periodísticas, así como en la realización del Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura en 1937, desarrollado en Valencia, Madrid y Barcelona⁴⁶.

Por otra parte, Paul Preston ha realizado numerosos estudios e investigaciones sobre la Guerra Civil española, explicándola también como una guerra internacionalizada. Específicamente, respecto al papel asumido por los periodistas durante los casi tres años, merecen especial mención los libros *Idealistas bajo las balas* y *Las fotos que hicieron historia*⁴⁷. En el primer libro mencionado, el autor hace una relación de los reporteros que llegaron a España en los primeros momentos después del golpe del 18 de julio de 1936, y narra la experiencia de los voluntarios que cruzaron los pirineos y participaron en la Guerra Civil española que, consideraban, convincentemente, que luchar por la causa republicana era luchar por la “supervivencia misma de la democracia y la civilización ante el ataque del fascismo”. Hace constar, sin embargo, que igualmente hubo, aunque en menor medida, voluntarios extranjeros que se unieron a la causa franquista, en su lucha por “el catolicismo y el anticomunismo”. En el libro recoge las cotidianidades a partir de un estudio de las biografías, artículos publicados y diarios, entre otras fuentes, de un número amplio de reporteros internacionales⁴⁸, que estuvieron entre las oficinas de prensa de Madrid, Valencia o Barcelona cuando no estaban en el frente de batalla o en los diferentes hoteles que hicieron de casa, oficina y salón de baile. Algunos de los

⁴⁶ Nial BINNS. *Voluntarios con gafas. Escritores extranjeros en la guerra civil española*. Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2009.

⁴⁷ Paul PRESTON. *Idealistas bajo las balas. Correspondientes extranjeros en la guerra de España*. Barcelona, DeBolsillo, 2008, y *La guerra civil: las fotos que hicieron historia*. Madrid, La esfera de los libros, 2005.

⁴⁸ Entre otros: E. Hemingway, M. Gellohorn, J. Dos Passos, W.H. Auden, A. Koestler, C. Connolly, G. Orwell, L. Fisher, M. Koltsov, G. Sterr, J. Allen, H. Southworth y H. Buckley

reporteros aquí mencionados llegaron a España con la credencial de prensa en el bolsillo pero se unieron a las Brigadas Internacionales en el desarrollo de su trabajo, y muchos de ellos encontraron la muerte en tierra española. Si bien toda la red de solidaridades e intrigas construida alrededor de las corresponsalías nos permite ubicarnos en las diferentes escenas, más interesante nos resulta entender a través de este libro cómo funcionaban las oficinas de prensa en la zona Republicana y en la Nacional, así como los mecanismos y los protocolos de la censura en las oficinas de cada *bando*. De esta forma entendemos que, si bien Preston menciona a Capa solo dos o tres veces y a Taro ninguna, las facilidades con las que contaban los reporteros (y los fotorreporteros), brindadas por la Oficina de Prensa y Propaganda (más adelante convertida en la Delegación para la Prensa y Propaganda), en el momento de llevar a cabo sus misiones, les permitía una libertad que del lado de la zona *rebelde*, si bien tenían a su “servicio” tours guiados por los militares, les era confiscada.

Dentro de las publicaciones que podemos catalogar como no científicas y dirigidas a la divulgación, merece mención la publicación del Ministerio de Cultura *Héroes sin Armas. Fotógrafos españoles en la Guerra Civil. El frente de Madrid*⁴⁹, centrada en los fotógrafos del frente de Madrid que cubrieron la guerra desde el bando nacional, presentándoles como partícipes de la guerra, pero desarmados, o armados únicamente con sus cámaras. Fue presentado a propósito de los setenta años del comienzo del exilio cultural, la Secretaría Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) y dentro de una serie de actividades memorativas. Su objetivo era hacerle frente al pacto de silencio que enterró bajo la versión de los vencedores otras memorias y otros retazos de historias. En esta publicación se recuperan las imágenes de cuatro fotógrafos del grupo que surgieron alrededor de la publicación *Mundo Gráfico* (1911-1936): Alfonso, Pepe Campúa, Luis Marín y José María Díaz Casariego. Pone de manifiesto esta publicación lo indeseable de su labor, al ser la cámara, además de un arma sin balas, captadora –captora- de imágenes lejanas a la propaganda de las letras y de los carteles, reflejo de una realidad deseosa de ser olvidada. Incluye artículos como el de Marta Arribas y Ana Pérez de la Fuente que ponen de manifiesto el olvido que rodeó a los fotógrafos españoles después de la Guerra, en parte por la política del régimen dictatorial de Franco que confisca, incauta

⁴⁹ *Héroes sin Armas. Fotógrafos españoles en la Guerra Civil. El frente de Madrid*. Madrid, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

y destruye gran parte del material gráfico existente, o por el miedo que siguió al 1 de abril de 1939 que llevó a muchos a guardar su trabajo en baúles.

Sin embargo, no todos eran antifranquistas o afines a la República, como fue el caso de Pepe Campúa. Horacio Fernández hace énfasis en la existencia de reporteros en cada bando, aunque afirma que de haber sido la Guerra Civil española la guerra de las fotos, como muchos llegaron a decir, habría perdido Franco. Insiste en los montajes y recortes de las fotos de Capa, o en que la cercanía a la acción no es tan importante en el momento de hacer una buena fotografía. Igualmente afirma que en los momentos de la Guerra, lo importante para el foto reporterismo era persuadir, antes que informar. Fernando García de Cortázar, por su parte, llama la atención sobre los orígenes de la guerra, que sostiene remiten a la no aceptación del otro, al que debían suprimir por las armas. Esto llevó, según él, a que dos fuerzas antes no relevantes en el plano político como lo fueron el Partido Comunista y Falange, aglutinaran a la población española en los dos polos opuestos, quedando como únicas alternativas a éstos dos, los anarquistas y los carlistas.

Siguiendo a García de Cortázar, interesa su planteamiento a partir del cual presenta a los fotógrafos, de que la única razón por la cual se requería la guerra, era para construir su ideal de Nación, quedando al margen una Tercera España, ese imaginario colectivo envuelto en la violencia y las armas, perdedores todos de algo durante los mas de tres años de guerra y las décadas siguientes. Lamentamos que no profundice acá en este planteamiento.

Junto a la obra de estos fotógrafos, así como de los artículos introductorios, la publicación incluye un documental con testimonios de familiares y conocidos, que vivieron aquellos años, con el objetivo memorístico de recuperar la memoria de unas familias, que es a la vez, según López la presidenta de la SECC, la memoria de un país.

Finalmente, nos acercamos a la obra editada por Scala, *Corresponsales de guerra*, catálogo que recoge la obra fotográfica de corresponsales de guerra en varios conflictos alrededor del mundo desde la ya nombrada Guerra de Crimea, pasando por la Primera Guerra mundial y la Guerra Civil española, sobre la que presenta la obra de Eric Andrés y de Juan Guzmán, sin mayores análisis alrededor de las fotografías, centrándose en las imágenes a las que les presta el espacio principal de la publicación, relegando la narración escrita.

Fotografía y Guerra Civil española

Se ha dicho que la Guerra Civil española fue la primera guerra que contó con el acompañamiento en el frente de batalla de los periodistas⁵⁰, y en la que se desarrolló el fotoperiodismo como disciplina. Durante la guerra de Crimea (1854-1856), hubo un frente amplio de reporteros y fotorreporteros entre los cuales se destaca Roger Fenton, quien es considerado en la bibliografía como el primer fotógrafo de guerra de toda la historia. También se contó con imágenes que permitieron informar de los sucesos de la guerra, como también sucedió durante la primera Gran Guerra mundial (1914-1917) y ya antes durante la Guerra Civil americana (1954-1956), en la que la fotografía fue utilizada como elemento esencial por parte de la armada para recordar la experiencia bélica. Sin embargo, los avances tecnológicos, que permitieron la adquisición de cámaras fotográficas mucho más ligeras como la Leica y de películas de una mayor sensibilidad y tomas, facilitaron enormemente la labor de “congelar en un instante” los acontecimientos bélicos y las cotidianidades durante la guerra, tanto en el frente de batalla como en las retaguardias civiles y militares. Y fue durante estos casi 3 años que la fotografía de guerra pudo llegar a un público más extenso.

Las fotografías de Capa, Chim y Taro –por nombrar aquí sólo a los fotógrafos más conocidos internacionalmente- han ocupado diversos espacios, tanto en la literatura, como en revistas, y más recientemente también en la literatura historiográfica y en películas, a propósito del “descubrimiento” de los 4500 negativos de ellos tres que viajaron en una maleta a México y que en 2007 sorprendieron al mundo entero, después de haberlas creído perdidas o incluso, inexistentes. Estas fotografías se han presentado como obras fotográficas que reflejan realidades cotidianas y como testimonio de una época, siendo en todo caso imágenes contenedoras de significados a través de las cuales se pueden comprender los distintos discursos y acciones de los diferentes protagonistas. Al mismo tiempo, a partir de ellas, se ha estudiado la figura de quienes las produjeron, construyendo relatos biográficos y elevando casi a mito sus figuras.

⁵⁰ Es ampliamente conocida la obra de Ernest Hemingway, John Dos Passos, George Orwell, entre otros.

La obra *La Maleta Mexicana* contiene un registro fotográfico de los 4500 negativos de la guerra civil de Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour “Chim” que fueron revelados en 2007. Incluye valiosos ensayos escritos por especialistas de la Guerra Civil española y la fotografía de los años 30⁵¹. Entre ellos se encuentran Brian Wallis, Paul Preston, Simon Dell, David Balsells, Michel Lefebvre y Bernard Lebrun, Cynthia Young, Kristen Lubben, Daniel Kowalsky, Carole Naggar, Miriam Basilio, Vanessa Rocco, Juan José Lahuerta, Jordana Mendelson, Irme Schaber, Juan Salas, Anthony L. Geist, Amanda Vaill, Helen Graham, Marie-Hélène Meléndez, Sebastian Faber y Rosemary Sullivan. La *Maleta Mexicana*, tal y como se publicó, es en sí misma un relato del viaje de la maleta que contenía estos negativos, desde el barco que llevó a los exiliados a México, hasta su tratamiento en los laboratorios del ICP en Nueva York. Y en medio de este recorrido se narra la historia de estos tres fotógrafos sumergida en las cotidianidades de la Guerra Civil española. La película documental *La Maleta Mexicana* se proyectó en Barcelona en los últimos meses de 2011, paralela a la exposición de algunos negativos.

Las demás fotografías producidas durante este período, si bien han sido presentadas ampliamente al público en las últimas décadas y especialmente durante los últimos años respondiendo al creciente interés, tanto por parte de la academia como por el público menos especializado, surgido a partir de las discusiones sobre la memoria histórica del pueblo español, no han sido sujeto predilecto de mayores investigaciones o de los estudios por parte de la historiografía. Uno de los pocos estudios concretos que hemos podido ubicar durante estos meses de trabajo lo dirigieron conjuntamente Vicente Sánchez-Biosca y Nancy Berthier, y presenta a la Guerra Civil española desde la óptica de las imágenes del miedo, el miedo moderno y multiforme, de difícil aprehensión⁵². A partir de proponer la pregunta de la existencia o no de una imagen para este miedo, plantean la cuestión de su desarrollo, desencadenamiento, y pervivencia en la(s) memoria(s). Igualmente, los artículos recogidos por ellos buscan avanzar en la cuestión y responder por la forma de conciliación, en la imagen, del sentimiento individual de quien siente ese miedo y la socialización por parte de este para el colectivo. Esta investigación plantea y permite nuevos interrogantes para el estudio de las diversas formas de la representatividad en

⁵¹ International Center of Photography. *The Mexican Suitcase*. Berlin, Steidl, 2009.

⁵² Nancy BERTHIER y Vicente SANCHEZ-BIOSCA: *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil Española*. Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

la historia, y nos permite extrapolarlo a nuestro tema en tanto considera la cuestión de la generalización de un sentimiento logrando que permea conjuntos sociales y alcance de esta forma cierta homogeneidad.

Sánchez-Biosca y Berthier a su vez hacen referencia a la propaganda, pero como estrategia que suscitó el miedo o que apeló a éste desde el lugar de las víctimas, para movilizar a la población. Según los autores, el uso de estas formas de representación permitió transgredir también cualquier principio de verosimilitud, apropiarse de fotos, carteles, filmes y otros instrumentos de agitación, en medio del clima de violencia política y brutalización, en el que el enemigo, el otro, era desojado de su piel humana, conforme la “cultura de guerra”. Es de rescatar el llamado que hacen a través de esta obra a ampliar el campo de estudios sobre las formas de representación, sobre la necesidad de analizar también la Guerra Civil española a partir de lo que ellos denominan “cultura de guerra”.

Nos encontramos aquí con una perspectiva que permite comprender el papel de las revistas y magazines y el de la fotografía como medio de información y aprehensión de la realidad, que se sumó a las ansias de un público por permanecer informado constantemente. Las revistas son, en este caso, herederas de la práctica del collage y del fotomontaje, lo que propicia un diálogo de cierto dinamismo entre el texto y la imagen. Y en tanto que tienen en cuenta el trabajo de Susan Sontag, se entiende que la relación dialéctica establecida entre las transformaciones radicales en el rostro (nosotras nos atreveríamos a denominar en plural: los rostros) de la guerra, los experimentos militares y tecnológicos y la renovación de las formas de visibilidad y representación, es la perspectiva que guía esta búsqueda y análisis, no sólo por darle una imagen a esos miedos que han quedado incrustados, sino a aquellos que fueron representados en el momento mismo y que llegaron a calar tan profundo en la sociedad⁵³.

En la publicación se incluyen artículos de diversos profesionales, entre los que rescatamos el de Xosé Manuel Núñez Seixas que recoge sus tesis principales de *Fuera el invasor*, desde una perspectiva de utilización con fines propagandísticos de las imágenes del *otro* adversario, construyendo y presentando al enemigo como no-español, invasor, enemigo a combatir y a expulsar de las fronteras de la patria propia.

⁵³ Susan SONTAG. *Ante el terror de los demás*. Barcelona, DeBolsillo, 2011.

Sus conclusiones las retomamos en el siguiente apartado, cuando entraremos a discutir la cuestión de la construcción nacional/de naciones durante el conflicto.

Para avanzar en el estudio en el caso de la reconstrucción y representación de una memoria disidente, una memoria, contraria a la dominante por el franquismo y el fascismo que puede ser, como se hace aquí, contra-memoria, ubicamos el texto de María Cinta Ramblado-Minero que analiza las exposiciones posteriores *Presas de Franco y Cartografías silenciadas*, con el objetivo de ilustrar los mecanismos de recodificación del significado que tienen lugar en procesos de reivindicación y visibilización de memorias subalternas del pasado⁵⁴. En este mismo sentido, es interesante el estudio de José María Naharro-Calderón, que por una parte confronta lo escrito con lo visual, las memorias de la guerra y las fotografía de Robert Capa (*Slightly out of focus*, 1947), el diario de Agustín Centellas (*Diari d'un fotògraf*, Bram, 1939) y su archivo fotográfico, así como las tomas de Manuel Moros que muestran las vivencias en condiciones infrahumanas de los españoles en los campos franceses⁵⁵.

La cantidad de documentos escritos, estéticos y gráficos que recoge bajo el concepto de “egodocumento”, y remite constantemente al diario de Capa, que llega a la conclusión de la imposibilidad de establecer un archivo fidedigno para la historia, cuando ninguna fotografía puede sobresalir por encima de otra y la estética de heroísmo está en proceso de desaparecer. Capa dejó de tomar fotografías de los campos, pues consideró que éstas no interesarían en el futuro, y la gente ya no se preguntaría por la situación de los fotografiados. Frente a la obra de Gerda Taro considera que, sencillamente por el ángulo de sus tomas frontales y su enfoque abierto al fuego de las balas, es una constante puesta en escena por parte del gobierno republicano con fines propagandísticos. Introducen así, una diferencia entre guerra vivida y guerra representada, lo que permite presentar el debate entre lo que fue y lo que se reconstruye como mito, dentro de un universo en el que el poder de la imagen como reconstrucción se instala en el mercado emocional de la Guerra Civil española y se ofrece como *memoria de primer grado*, adquirida en un ambiente nostálgico. Esta aseveración nos remite a Santos Juliá cuando pone de manifiesto el peligro de

⁵⁴ María Cinta RAMBLADO-MINERO. “Sites of Memory / Sites of Obligation in Contemporary Spain”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*. Año 2011, vol 36, pp. 29-42.

⁵⁵ José María NAHARRO-CALDERON. *A pesar de las alambradas: memorias, fotografía y campos de la retirada republicana española en 1939*.

reconstruir memorias para el hoy y el ahora, de buscar en los baúles del recuerdo para construir identidades colectivas y nacionales que se hacen necesarias hoy, con una lectura politizada del pasado. A este *presentismo manipulador* se remite el autor también y señala varias instituciones a las que acusa, en el presente, de jugar con el pasado para (re)construir una memoria histórica interesada. En este sentido, rescata la obra del fotógrafo catalán, militante de la JSUC, Francesc Bois, quien, con su perspectiva de verdugo, preservó miles de negativos de las barbaridades nazis que sirvieron luego como prueba incriminatoria en los juicios de París (agosto 1945), Núremberg (enero de 1946) y Dachau (abril de 1946). Hace referencia a la utilidad de la obra de distintos fotógrafos catalanes, Boix, Català-Roca, Brangulí, Casas i Galobardes, Sagarra i Plana, Fosca y Centelles, que, a través de una labor inmensa por la recuperación de sus archivos, conforman la memora histórica del estado-nación catalán.

Más allá de esta discusión necesaria en el momento de hablar de analizar imágenes para reconstruir discursos de nación, el texto nos enfrenta con el *diari* de Centellas, quien se considera el primer reportero gráfico que desde la fotografía ha hecho política. Siendo parte del PSUC, el fotógrafo no hace referencia a una identidad catalana más allá de la cultura lingüística, considerando que la identidad nacional de los refugiados y la de la nación perdida era –es- siempre la española. No hay referencias a la que sería de aquellos vencedores que se quedaron con el territorio, que se alzaron en armas en el verano de 1936. El *diari* lo escribió en catalán a pesar de que su idioma de comunicación habitual fuera el español, para que los familiares pudieran tener el orgullo y la satisfacción de decirse catalanes; para que a través de este idioma le llegara más al alma de su hijo, a quien está dedicado.

En la búsqueda de publicación que tuvieran como objeto de análisis las fotografías, antes que sus autores, localizamos un libro con textos de Antonio Sánchez y Pilar Huertas, coordinado por Azucena Merino, que supone recoge la mayor cantidad de imágenes fotográficas de la guerra civil⁵⁶. Hace una selección de fotografías que se encuentran en el fondo del Archivo Rojo en el Archivo General de la Administración y las presentan en orden temático: la situación en el campo, las cotidianidades en las urbes y la movilización de refugiados hacia Francia. Hacen una

⁵⁶ Azucena MERINO. (coord.): *Vivir en guerra en Imágenes. El día a día y la supervivencia en las calles durante la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Madrid, El Boalo, 2009.

introducción a las imágenes en la que destaca el análisis que se hace sobre el papel de las mujeres, la mujer que adquirió protagonismo al encontrarse la mayoría de los hombres en los frentes. Llama la atención los pies de las fotografías, que suponemos son de autoría de ambos, y que antes que un análisis o una explicación de los sucesos, podemos leerlos como un llamado a la esperanza, a la solidaridad, en un extraño vaho nostálgico de esperanza forjado 70 años después de los acontecimientos. Presenta también de manera introductoria a las fotografías citas de Dolores Ibárruri y de Manuel Azaña. En esta misma línea se ubica la compilación publicada por la agencia Magnum que presenta una selección de sus fotografías, retratos de intelectuales y una selección de carteles, intercalada con frases de escritores de la época que aluden al papel del artista y del arte en la política y la guerra⁵⁷. Presentan una única fotografía tomada por Gerda Taro durante el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Valencia en julio de 1937: el retrato que hizo a André Malraux, en el que aparece con un cigarrillo en los labios⁵⁸.

Finalmente, nos referimos a tres estudios en los que se analiza la estética representada en las fotografías en relación con la guerra, en tanto documentos de valor histórico cargados de información. El primero lo firma la historiadora Caroline Brothers y nos recuerda que hay casi una deuda de escribir historia teniendo como fuentes primarias las fotografías, habiéndose guiado los estudios existentes hacia la fotohistoria, o analizando las fotografías como piezas de arte plástico⁵⁹. Brothers se enfoca precisamente en esta relación entre la guerra y la fotografía y recoge como fuente primaria las fotografías de guerra realizadas en distintos escenarios bélicos y los analiza desde el enfoque de la historia cultural, evitando elevar a mito a los fotógrafos y recordando que todo el sistema alrededor –editores, directores- participaba también del proceso. Analiza fotografías realizadas durante la Guerra Civil española y publicadas en seis diarios británicos y en seis diarios franceses. Privilegia la mirada de cómo fueron utilizadas sobre su significancia literal, de acuerdo a la propuesta de Roland Barthes de utilizar un cuerpo de fuentes variado pero restringido temporalmente, como la forma más acertada de trabajar con fotografías. Considera que fue en los meses de 1936 cuando el papel de la prensa fue crucial, encontró el mayor

⁵⁷ *La otra guerra: intelectuales, artistas y dirigentes. Fotografías para la memoria: La guerra civil*. Magnum Photos- Salvat, 2011.

⁵⁸ Ibid. *La otra guerra...*, p. 21.

⁵⁹ Caroline BROTHERS. *War and Photography. A cultural history*. New York, Routledge Chapman & Hall, 1997

flujo de imágenes con contenido propagandístico en la prensa escrita entre el 18 de julio y el 31 de diciembre de ese mismo año. En tanto que considera que el esquema teórico alrededor de los estudios con la fotografía es poco claro, la autora retoma también un enfoque sociológico, y se remite a Pierre Bourdieu, quien sostiene que la fotografía no es un evento estético, puesto que se mantiene sobre la base de los estereotipos, debiendo ser relacionado con su rol social. Sin embargo, alejándose de las que podemos llamar discusiones entre los antropólogos que han utilizado históricamente a la fotografía para reposicionar categorías de dominación, Humberto Eco, quien considera que el significado es generado en una intersección del *patrimonio de conocimiento* ideológico y cultural del espectador, Barthes, quien por su parte señala que el campo cognitivo de referencia es el dominio en el que la ideología invade el sistema lingüístico, y otros, Brothers sugiere que las posibilidades de significado disponibles para determinada ideología están circunscritas por el conocimiento común, el inconsciente colectivo y la imaginación colectiva. Esto se observa mejor en aquellas imágenes que tienen una clara función de persuasión. Más allá de las limitaciones metodológicas que se imponen al trabajar con una gran cantidad de material, podemos entender esta obra como un avance en los estudios sobre la Guerra Civil española por medio de las imágenes producidas durante su desarrollo, y nos da pie para avanzar.

El segundo estudio al que nos referimos lo realizó la historiadora Elisabeth Edwards, quien ha investigado la relación entre la historia y la fotografía, pero sobretodo entre la relación, histórica, de la antropología con las imágenes⁶⁰. Respecto a nuestro tema de interés, la historiadora señala que las fotografías no deben ser estudiadas únicamente a través de la perspectiva forense o semiótica, sino como objetos que constituyen performances materiales de un amplio margen de deseos historiográficos en la negociación de las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro, donde las fotografías mismas se erigen en marcadores, en léxico arqueológico, materiales del valor evidente y de la imaginación afectiva histórica. Es decir, leyendo las fotografías como marcadores de las sociedades se hacen evidentes también sus propios desarrollos.

⁶⁰ Elisabeth EDWARDS. “Photography and the Material Performance of the Past”. *History and Theory* “Photography and Historical Interpretations”. Vol 48 Nº. 4. December 2009.

Finalmente, hacemos referencia al estudio de la historia Dolores Martínez Moruno, desde los estudios de género, y con el enfoque de la construcción de identidades a partir de las fotografías⁶¹. Martínez Moruno analiza la construcción de la noción de “mujer” en las fotografías, a las que retoma acá como parte de la “cultura visual” producida durante la Guerra Civil española. Tiene en cuenta en su estudio los diferentes papeles asumidos por éstas en tanto que milicianas, líderes (lideresas) políticas, enfermeras y trabajadoras en las fábricas de municiones. Hace una selección de 5 fotografías con el objetivo de, a partir de analizar las representaciones de las mujeres republicanas, mostrar su participación en el conflicto e interpretar su experiencia particular en el tiempo de la guerra. Asume las fotografías en tanto que posibilidades visuales, cada una de ellas con un potencial detallado, activo de organizar mundos, de acuerdo a la naturaleza *embodied* de Haraway. Parte de entender la revolución social española, como ella le llama, más que solamente una guerra, como un arena política que implicó fuerzas internacionales. Esta dimensión internacional que jugaría un rol decisivo en la segunda Guerra Mundial, le dio finalmente la victoria a las tropas del general Franco el 1 de abril de 1939. Las mujeres fueron doblemente perdedoras, puesto que con Franco tuvieron que regresar a la esfera doméstica de la que habían logrado salir al asumir durante los años de guerra el trabajo abandonado por los hombres en el momento de marcharse ellos a los frentes de batalla y suprimir así su identidad como trabajadoras activas de la sociedad. A través de esta perspectiva, se permite analizar el “haber estado allí” de las mujeres comprometidas con la causa republicana.

Existe un texto que no hemos sido capaces de localizar, publicado por la Universidad Autónoma de Barcelona que consideramos, por su título, importante en el momento de avanzar en el estudio. Esperamos en el futuro tener acceso a él. Lo firma Tomás Ferré: *La construcció de l'imaginari col·lectiu de la guerra civil espanyola a través de la fotografia. 4 imatges, 4 polímiques.*

Finalmente, frente a la basta obra de las fotografías y el fotógrafo que nos interesan para este primer acercamiento, vale la pena citar la biografía que permitió

⁶¹ Dolores MARTÍNEZ MORUNO. “Becoming visible and real: Images of republican women during the spanish civil war”. *Visual Cultur & Gender*, Vol.5, 2010.

aislar a Gerda Taro del personaje siempre principal de Robert Capa⁶². La firma Irene Schaber y se inscribe en la literatura como su biógrafa principal. Junto a ella, y en años posteriores, se han acercado al personaje de Taro, también de forma biográfica, el escritor François Maspero⁶³ y el periodista Fernando Olmedo⁶⁴.

Brangulí emerge en la última época como fotógrafo conocido en Catalunya y en España al lado del más conocido y trabajado Centelles. De su vida y obra ubicamos el catálogo que le dedica Telefónica producto de la retrospectiva realizada por el CCCB en Barcelona⁶⁵. El historiador Enric Ucelay –Da Cal firma la introducción en un texto que es referencia cuando se trata el tema del fotógrafo catalán.

Kati Horna la ubicamos por primera vez en el texto de Reinecke ya antes mencionado antes, donde es presentada como el contrapunto a la labor realizada por Taro, Chim y Capa. Estudios más específicos los encontramos firmados por la pluma de Alicia Sánchez Mejorada⁶⁶ y en conjunto por Ana Luisa Anza y Carmen González⁶⁷. Su obra realizada durante los años de su estancia en España fue conocida por vez primera en 1983 cuando el estado español adquirió sus fotografías, ya que durante los años de la guerra ella no la presentó a los círculos habituales de difusión. En los últimos años, también en relación con el auge del enfoque de la memoria histórica y por la importancia que han ganado las fotografías en tanto valor histórico, su obra ha sido rescatada de la marginalidad, a pesar de que en los años posteriores a 1939 viviera como fotógrafa en México.

Nación y guerra

Teniendo en cuenta la abundante literatura disponible sobre el tema de la construcción de la nación española, y la profundidad –y el carácter– de los debates que se han desarrollado en la academia, nos centraremos en presentar algunos autores y sus planteamientos sobre los cuales se basará nuestro análisis.

⁶² Irma SCHABER. *Gerda Taro, Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*. Paris, Rocher Ed., 2006. El original, en alemán fue publicado por vez primera en 1997.

⁶³ François MASPERO. *Out of the shadows. A Life of Gerda Taro*. Great Britain, Souvenir Press and Geoffrey Strachan, 2008.

⁶⁴ Francisco OLMEDA. Gerda Taro, fotógrafa de guerra. El periodismo como testigo de la historia. Barcelona, Debate, 2007.

⁶⁵ TELEFÓNICA. *Catálogo de la exposición Brangulí (fotografías 1909-1945)*. Barcelona, 2011

⁶⁶ Alicia SÁNCHEZ MEJORADA. “Una mirada insólita y cotidiana: Kati Horna”. *Revista Cuartoscuro*, nº50 sept-oct 2001.

⁶⁷ Ana Luisa ANZA y Carmen GONZÁLEZ. “Kati Horna. Una vida onírica en obra y amigos”. *Revista Cuartoscuro*, n.º 50, sept-oct 2001.

Restringimos igualmente la exposición de la bibliografía, al ser nuestro objetivo no tanto discutir la construcción de la nación española durante la guerra, si no relacionar la producción de los eventos estéticos con los discursos de la construcción de comunidades *imaginadas*.

En cuanto a la construcción del Estado-nación nos acercamos desde la perspectiva de las ciencias sociales presentada por Raphael Utz⁶⁸, y desarrollada anteriormente por Charles Tilly⁶⁹ que presenta como dimensiones importantes en la realización del proyecto nacional el discurso político y las dimensiones de la conciencia de nación. Los factores de la formación exitosa de las naciones se resumen en tres: la democracia (entendida como el proyecto liberal burgués de la postguerra); la creación de la historia nacional (o su discurso), que en términos nietzscheanos sería el “usable past” (*von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*), el pasado útil, que debe ser consensuado entre la élite, sin remitirse a la negociación con el pueblo. Consideramos necesario entender que igualmente debe ser asimilado y aceptado por todos los sectores de la población, para poder ser constitutivo de la nación. Sin embargo, este proceso puede darse a través de diversos mecanismos basados precisamente en la identidad legitimadora de los regímenes de poder. El tercer y último factor son las instituciones simbólicas sobre las que se constituye esta nueva Nación, siendo estas las diferentes agrupaciones con las que los ciudadanos se identifican (*cassals*, asociaciones vecinales, ateneos, ...). La élite construye o crea una identidad nacional para el resto de la población, logrando así legitimar su poder (Castells) y consolidar su *identidad legitimadora*.

Ahora, las discusiones acerca de la construcción de la nación española, de la mano de Borja de Riquer quien defiende su débil proceso durante el siglo XIX en comparación con el francés y el italiano permitiendo la construcción de nacionalismos periférico (el catalán y el vasco, principalmente) y Álvarez Junco, permiten afirmar, sin coincidir plenamente en sus planteamientos, que en el siglo XIX no existía el

⁶⁸ Raphael UTZ. “Nations, Nation-Building, and cultural intervention: A social science perspective”. *Max Planck Yearbook of United Nations Law* vol 9, 2005, pp. 615-647.

⁶⁹ Charles TILLY (ed.). *The formation of National States in Western Europe*, Princeton University Press, 1975.

concepto de ‘Nación español’, pero sí existían procesos regionales desde donde, a partir de las relaciones entre ‘vecinos’, se construía tanto ciudadanía como ‘patrias chicas’⁷⁰. La nacionalización en tanto proceso social, implica que diferentes colectivos terminen aceptando una conciencia de pertenencia a una comunidad definida como nación. Implica una integración política, cultural, lingüística e ideológica, que vaya más allá con la mera identificación de los ‘símbolos patrios’ (que constituiría el llamado nacionalismo banal), y que incluya una identificación con las nuevas instituciones estatales, sus signos y símbolos, así como con el discurso histórico identificador.

Siguiendo a Núñez Seixas⁷¹, se puede considerar que en un principio, dada la *dimensión especular* de los discursos nacionalistas enfrentados, estos no difieren en contenido. El uso de las imágenes y los mitos por parte de los (dos, aglomerando) bandos enfrentados fue vehículo de sus propios mensajes y significados. Núñez Seixas considera que las imágenes y los mitos que cumplieron su función movilizadora con fines patrióticos no poseían necesariamente un significado en sí mismo, sino que fueron dotados de contenido y operatividad sociopolítica precisamente a través de los mensajes y significados. Es así, que del lado del bando republicano el argumento legitimador se encuentra en el nacionalismo, sin ser la defensa de España y su independencia el único, pero sí el más utilizado, discurso. Del lado del bando insurgente, el elemento aglutinador principal sí fue el discurso nacionalista, aún antes que el catolicismo. Esto dio paso a la masificación del discurso de la existencia de una lucha entre España y la Anti-España, que comprendía así mismo la lucha entre el bien y el mal. La apelación a los mitos se ve, siguiendo con su planteamiento, en casi todos los discursos nacionalistas, y las necesidades existentes a lo largo de los casi tres años de guerra, de movilizar a la población por parte de ambos bandos, requirió del llamado a las emociones y de, como lo denomina, *vehículos irracionales*, a la historia y a la lengua (idioma). También así, al constante recuerdo de los compatriotas, de los muertos más que de los aún vivos.

Por su parte, Ismael Saz hace referencia a la existencia de una cultura nacionalista española a modo de discurso, con códigos compartidos, referentes, mitos que admite a

⁷⁰ Borja DE RIQUER. “La débil nacionalización española del siglo XIX”, *Historia Social*, 20 (otoño 1994), pp. 97-114.

⁷¹ Xosé Manuel NUÑEZ SEIXAS. *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2006.

veces lecturas distintas, que resulta de un conflicto discursivo de la idea de nación⁷². Ello da como resultado la dos naciones españolas. Igualmente, sostiene la existencia de dos culturas políticas de los nacionalismos españoles, un nacionalismo banal en tanto cultura nacionalista española pero no como cultura política.

Sostiene que es a partir de los años 30 que se empiezan a configurar las dos grandes culturas políticas nacionalistas, en la democracia de la II República. Esta configuración no se da de un momento a otro, sino a partir de los procesos históricos que datan del siglo XIX. Se refiere a la nacionalcatolicista, que consideraba a la República y la democracia como la revolución comunista misma y que contó con una penetración en las masas a pesar de no ser populista, por medio de las relaciones con las élites militares, económicas, burocráticas y culturales de Acción Española. Y por otro lado, el fascismo español, como un ultranacionalismo palingenésico y populista, a partir de una cultura nacionalista secular con propuestas populista, donde la exaltación de la violencia era la base también de su ideología. Ambas culturas políticas se ubicaron en el bloque de poder. A pesar de la incorporación en una única organización, en 1937, las pugnas ideológicas y políticas se mantuvieron las diferencias internas.

Interesa tener en cuenta para la discusión posterior de esta investigación que, según Saz, la “capacidad de penetración social (del nacionalismo reaccionario) es frecuentemente inversa a su potencial organizativo”⁷³.

Contrapuestas a estas culturas políticas nacionales, existen dentro de la nación española, en la temporalidad que estudiamos, una pluralidad de culturas políticas. La guerra civil fue también un enfrentamiento entre varias visiones de cómo organizar el Estado, y de cómo organizar la sociedad, en medio de una lucha de clases y profundas divisiones religiosas.

Santos Juliá nos permite acercarnos a los discursos en pugna que se desarrollaron durante el conflicto bajo la necesidad de nombrar la guerra, explicarla y dotarla de un significante legitimador, bajo la idea de que se desarrolló una guerra contra el invasor⁷⁴. Así, se puede relacionar el planteamiento de Núñez Seixas desarrollado en la publicación antes mencionada según el cual la nación puede estar en guerra consigo

⁷² Ismael SAZ. “Las culturas políticas del nacionalismo español”. Manuel Pérez Ledesma y María Sierra (autores). *Culturas políticas: teoría e historia*. Zaragoza, Institución Fernando el católico, 2010, p. 313-329.

⁷³ Ibid., p.320.

⁷⁴ Julia SANTOS. “Los nombres de la guerra...”

misma, pero imaginarse que lo está contra un tercero⁷⁵. La expectativa de instaurar tras el golpe una dictadura militar se vio modificada por el apoyo, de la Iglesia y el mundo católico, entre otros, que recibieron los sublevados. La expectativa que se tenía de una revolución social como respuesta al golpe, se vio afectada por el desarrollo de la guerra, requiriendo la defensa de la República los apoyos de las clases medias y de la reducida burguesía republicana, no siendo este apoyo uno sin tensiones, como ya hemos dicho anteriormente.

Durante los casi treinta y tres meses de conflicto bélico, social y político, se desarrollaron diferentes percepciones, enunciaciones y significaciones de lo que se desarrollaba, dependiendo del momento, y también de aquel otro al que se enfrentaban, desde cada uno de los bandos. Podemos apuntar aquí que, a pesar de estas diferencias, se desarrollaba una guerra contra un enemigo invasor, interno, internacionalizada.

PRESENTACIÓN DE LOS FONDOS Y ARCHIVOS

L'accès au visage est d'emblée éthique
Lévinas

Con el objetivo de analizar los eventos estéticos y su participación en la construcción de naciones *imaginadas* durante los años de la guerra civil española, hemos delimitado, después de una amplia búsqueda en los archivos estatales y virtuales, nuestro universo de estudio a la obra de tres fotógrafos durante estos años. Por una parte, coincidiendo con lo planteado ya por Brothers y Barthes, de la necesidad de delimitar la cantidad de elementos fotográficos en un espacio tiempo concreto, y ante la cantidad de fotografías que se encuentran en los distintos archivos del Estado español, nos vimos obligadas a restringir de esta forma, las fuentes que utilizamos en la primera parte de la investigación que aquí presentamos. Este corte metodológico, si bien tiene como objetivo posibilitar el estudio, teniendo en cuenta el tiempo del que disponíamos así como los límites que da un trabajo de estas características, conlleva necesariamente una reflexión sobre la autoría individual de las fotografías. Y es que, como hemos podido ver ya antes, durante la época que

⁷⁵ Xosé Manuel NÚÑEZ SEIXAS. “Provincia, nación y región...”, p. 301.

estudiamos la construcción colectiva y más aun el trabajo colectivo primaban sobre la necesidad de firmar individualmente las obras producidas. Así, en el caso de Taro existen discusiones que, por una parte niegan la autoría otorgada tras el estudio hecho por Schaber, aludiendo que mientras que Capa era el fotógrafo, Taro se dedicaba exclusivamente a las relaciones editoriales y de producción. Contradiciendo esto, en otra discusión discurren quienes afirman que la autoría de Robert Capa ha sido sobrevaluada tratándose de sólo una firma y no necesariamente de un nombre. Por ello es interesante acercarse a la vida de los tres, Taro, ‘Chim’ y Capa, y comprender que si bien cada uno capturaba con su propia cámara, en un principio las fotografías eran todas firmadas por *Capa*, encontrando sólo después de unos meses sí las firmas especificadas e individualizadas, sobre todo cuando sus caminos no coincidían. Esta firma individual corresponde a algunos de los negativos pertenecientes a la colección *la maleta mexicana*, en la que los rollos fotográficos de cada uno de los tres tenían su propio cubículo. Es posible que la fotografía más famosa a nivel internacional que se conozca sea la del *miliciano abatido*, atribuida a Robert Capa el 5 de septiembre de 1936 y publicada originalmente en *Vu* el 23 de septiembre de 1936 y casi un año después en *Life* el 12 de julio de 1937. Esta fotografía ha sido objeto de controversias de si es una puesta en escena o fue una instantánea en el acto de la muerte de este miliciano. Incluso el hermano de Capa se enfrentó a la comunidad académica cuando se estableció la identidad del sujeto y se hizo lo que se llama la fotohistoria, la historia de la foto. Según él no importaba realmente quien era el miliciano muerto en defensa de la República, pues en él se concentraba toda la defensa, estaban presentes todos los milicianos y soldados republicanos, vivos y muertos.

Nos llamó la atención la poca relevancia que tenía **Gerda Taro**, nacida Gerta Pohorylle, mientras que Robert Capa parecía entrar como protagonista directo en la Historia de la Guerra Civil española. Investigamos un poco en la bibliografía disponible y nos enfrentamos a su biografía, y allí descubrimos que ambos se habían conocido en París a finales del verano de 1934, y viajaron a comienzos de la guerra a España. Dada la mala situación económica y laboral de ambos, decidieron crear en Francia el nombre artístico de *Capa*, bajo el que firmaron las primeras fotografías. Esta firma, o personaje creado cuya vida se podría resumir en que era un reconocido fotógrafo judío de Estados Unidos emigrado a París, les permitió entrar en las grandes agencias francesas, vender sus fotografías y hacerse de un nombre reconocido en el

reporterismo europeo. A este nombre se unió brevemente Seymor, ‘Chim’, en los primeros años de la guerra en España. Después, cuando sus caminos exigían que anduvieran separados, empezaron a firmar individualmente sus fotografías. Hay también una polémica alrededor de las fotografías que Irma Schaber, quien descubrió a Taro por fuera del nombre de Capa, le atribuye. Quisimos, no rendir homenaje pero sí, sumergirnos en la obra de Taro a quien no consideramos la sombra de Capa, para descubrir su impronta y mirada de la Guerra Civil española. Taro murió en la batalla de Brunete, arrollada por un tanque republicano tras el ataque fascista el 27 de julio de 1937.

En el caso de **Brangulí**, nos encontramos con una tradición familiar de oficio y profesión, donde sus dos hijos participaron y acompañaron al padre, quien les inició en el arte de la fotografía. Las fotografías de la *casa Brangulí* llevan por firma el apellido, y es difícil la tarea de encontrar el nombre de pila del autor. Difícil, si no inútil tarea, puesto que el hecho de que firmaran con el apellido permite también reflexionar acerca de la poca importancia de sobresalir en tanto individuos en la profesión y nos permite, más allá, pensar en el acto colectivo de capturar la realidad y presentarla en bromuro de plata. Su obra abarca la primera mitad del siglo XX y siguiéndola y estudiándola uno puede enterarse del desarrollo de la ciudad de Barcelona y de Cataluña. Aparece también en pocas páginas de la historia fotográfica de este país e, incluso, en pocos inventarios de las fotografías existentes del conflicto. Con la exposición que le dedicó Telefónica en colaboración con el *Arxiu Nacional de Catalunya* entre el 12 de noviembre de 2010 y el 30 de enero de 2011, se acercó su nombre y su obra a un público amplio, pero queda aún medio borroso cuando se acerca uno a la cantidad de material fotográfico existente sobre el conflicto. Con la entrada de las tropas franquistas a Barcelona la represión sobre los fotógrafos se acentuó y el material fotográfico fue decomisado para ser utilizado como arma de guerra en tanto información. A mediados de febrero, Josep Brangulí recibió una notificación del Servicio Nacional de Propaganda mediante la cual se le ordenaba a los fotógrafos, fotograbadores, imprentas y editoriales, entregar los negativos y las copias en positivo que habían sido producidos después del 18 de julio de 1936. Se debían presentar al Departamento de Plástica, Sección de Fotografía. Josep si bien atendió la notificación,

entregó únicamente 29 hojas, logrando esconder 5000 imágenes. Estas son las tenemos hoy a disposición para estudio⁷⁶.

El caso de **Kati Horna** es diferente, en tanto al alcance entre el amplio público de su obra y existencia. El objetivo de su llegada a España no es claro. Por una parte se dice que llegó por un encargo del Gobierno republicano, mientras que algunos aseguran que su llegada a la guerra española fue voluntaria, por iniciativa propia⁷⁷. En los años de la guerra, entre 1937 y 1939, tomó miles de fotografías que no tenían una salida comercial, sino únicamente documental y sobretodo un interés artístico, a pesar de que algunas de sus obras fueran publicadas en la revista libertaria *Mujeres Libres* y en el periódico *Umbrales*. Las únicas fotografías con las que contamos de Horna fueron dadas a conocer a principios de los años 80, cuando las ofreció al gobierno español considerando el restablecimiento democrático.

Descubrimos su obra cuando nos sumergimos en el estudio de los negativos de *la Maleta Mexicana* y a través del catálogo ya mencionado de la exposición hecha en Berlín. La presentaban como la antítesis o el contrapunto de los ya tan nombrados Taro, Capa y Chim, al ser su obra más estética que documental. Ella consideraba su trabajo, a diferencia de los fotoperiodistas en España, como una expresión artística individual, libre de su forma de mercancía. Trabajó en el primer semestre de 1937 en el comité de propaganda exterior de la CNT, como redactora gráfica del periódico *Umbral* en el que publicó algunas fotografías y fotomontajes; y en las publicaciones *Tierra y Libertad* de la FAI; *Tiempos nuevos*, y *Libre Studio*. También prestó sus fotos a la revista *Mujeres Libres*, con la que estableció contacto a través de su directora, María Jiménez.

Viendo que el universo de estudio se nos ampliaba hacia unos límites que no éramos capaces de manejar, decidimos centrarnos en la obra de ellos tres, y no en otros, o en una selección temática o de otra índole de fotos, porque consideramos que si bien su trayectoria a sido estudiada a nivel individual, sus casos particulares nos pueden dar luces interesantes, cada uno, para tratar el tema que nos interesa. Horna,

⁷⁶ Merche FERNÁNDEZ SAGRERA “Josep Brangulí i Soler (1879-1945) En la implementación del periodismo fotográfico”. Reproducido en: Telefónica. *Brangulí...*, p. 56.

⁷⁷ Ver la introducción del Ministerio de Cultura: *Fotografías de Kati Horna ...* y RODRÍGUEZ TRANCHE, R., BERTHIER, N. y SÁNCHEZ BIOSCAS, V. “Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)”. *Revue d'études ibériques et ibéroaméricaines*, n.º1, 2012. Ver en línea: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/?p=466> (2 de septiembre, 2012).

por su visión artística e individual, pero siempre solidaria y afecta con las organizaciones libertarias; Taro por su visión de la fotografía, que consideraba las fotos como armas en una guerra contra el fascismo, y que tuvo que abrirse campo propio en un mundo repleto de hombres; y Brangulí, por su figura casi omnipresente en los escenarios cotidianos catalanes, pero también cercano al discurso público de la Generalitat.

Tenemos, sin embargo, presente que este trabajo no se trataba de hacer la fotohistoria o la biografía de estos autores. Esto nos plantea unos exigencias metodológicas distintas. Por una parte, ubicar todo el material posible de estos tres fotógrafos, y en el momento del análisis, evitar caer en personalismos, manteniendo presente como hilo conductor precisamente las preguntas formuladas en el inicio.

Habiendo aclarado esto, o abierto más bien la discusión que volveremos a plantear más adelante, presentamos a continuación el proceso de investigación realizado y las fuentes primarias con las que se cuenta para el estudio. Nos acercamos a las fotografías como fuente documental en tanto que si bien no es una fuente típica de trabajo en los estudios historiográficos y su validez en tanto fuente primaria documental es objeto de debate, los planteamientos que presentamos en la introducción de este escrito nos convencen de su validez, legitimidad y pertinencia a la hora de abordar el tema de la construcción de naciones en un momento de convulsión, política, bélica y social, como lo fue la Guerra Civil española.

Iniciamos el trabajo de ubicación de las fuentes primarias existentes a través de las diferentes bibliografías antes descritas. A través de ellas ubicamos a los tres fotógrafos cuya obra decidimos rastrear, y en los fondos accedimos a las distintas fotografías de las cuales hicimos una selección, basándonos en criterios de análisis que detallaremos en el siguiente capítulo.

Dado que el universo de estudio nuestro se centra en las fotografías realizadas durante los años de la guerra civil en el territorio español, contamos con dos fondos básicos para la investigación, a saber, los fondos fotográficos de los distintos archivos nacionales, y la colección de revistas y periódicos en las que estas fotografías fueron publicadas, accesibles en las hemerotecas, la mayoría físicas y solo algunas virtuales.

Para poder realizar exhaustivamente esta investigación, habría que hacerse un vaciado de los fondos hemerográficos y fotográficos del Archivo de la Guerra Civil de Salamanca, del Archivo General de la Administración en Madrid (Alcalá de Henares), de la Biblioteca Nacional de España y de los distintos archivos locales como el Pabellón de la República en Barcelona, entre otros. El problema frente al que nos enfrentamos inicialmente es por una parte, la cantidad de fotografías disponibles que se relaciona directamente con la catalogación de estos fondos, que se encuentra en proceso, organizadas a nivel geográfico (AGA) o por autores (AGGCE), siendo su descripción y contextualización mínimas. Una deuda con la Historia y con los Archivos españoles se saldaría con la organización y catalogación completa de estos fondos, que no sólo contienen imágenes que permiten ilustrar los distintos momentos, sino que contienen información valiosa en sí mismos que darían luz sobre distintos aspectos. Somos conscientes de que lo que proponemos es una labor gigantesca, pero la consideramos esencial para avanzar no solo en la interpretación del pasado convulso de una nación y por lo tanto en la comprensión de la importancia tanto de las imágenes, como de las representaciones en este proceso; también en lo que supone tener la riqueza de un fondo fotográfico de esta magnitud, que inicia precisamente en el momento del desarrollo de la fotografía moderna. Parte de los fondos disponibles los presentamos a continuación.

Fondos de archivo

Con la declaración de la victoria mediante el parte firmado el 1 de abril de 1939 por puño y letra del Generalísimo Francisco Franco, en el que declaraba la victoria tras cautivar y desarmar al Ejército rojo, y así mismo el fin de la guerra, gran cantidad de negativos y de los archivos fotográficos desaparecieron, en un proceso que ya habían iniciado años antes. Otros cuantos quedaron sepultados bajo el miedo y la represión y han ido saliendo a la luz en las últimas décadas, integrándose así a la gran colección de fotografías de la guerra del Estado español.

El actual Archivo General de la Guerra Civil ubicado en Salamanca, fue creado en 1979 como sección autónoma del *Archivo Histórico Nacional*, pero sus raíces deben rastrearse hasta los años del conflicto. A inicios del verano de 1937, el cuartel General de Franco organizó un Servicio de Recuperación de Documentos cuya misión, como lo denota su nombre, era recuperar los archivos republicanos, para poder así tener

acceso a la información que facilitara las labores de represión y control de la población civil. Este servicio se transformó en la Delegación del Estado, y luego pasó a llamarse Servicios Documentales de Presidencia del Gobierno. Tras la muerte de Franco, en 1977 se integró finalmente en el Ministerio de Cultura. Su función principal fue seleccionar y clasificar la documentación incautada durante los tres años largos de la guerra, para facilitar a las instancias que la solicitaran. Se organizó en dos secciones: la “especial”, encargada de los asuntos masónicos y otras organizaciones disidentes, y la “político social”, bajo la que se reunieron todos los materiales recopilados en los archivos gubernamentales, de organizaciones y de particulares a favor de la República. Dentro de esta última, la subsección “Prensa y propaganda” contenía el material propagandístico elaborado por los gubernamentales, una amplia colección de carteles y de tarjetas postales. En esta se encontraba también una colección de 18.000 fotografías procedentes de la documentación incautada o entregada, la mayoría sin fichar⁷⁸. Dado el interés con el que fueron recopiladas inicialmente, se componen en su gran mayoría de retratos de personas, algunas escenas de guerra y de actos oficiales. La antigua sección “Guerra Civil” del Archivo Histórico Nacional se encuentra hoy concentrada en el *Archivo General de la Guerra Civil* en la ciudad de Salamanca, en el *Centro Documental de la Memoria Histórica*.

La *Colección Robert Capa* apareció junto a la correspondencia de Juan Negrín en una maleta que el embajador sueco en Madrid, en 1979, entregó al Subsecretario de Asuntos Exteriores. Su procedencia se remonta a la legación de Suecia en la Francia de Vichy, donde fue depositada al final de la segunda Guerra Mundial. Esta colección está compuesta por 97 fotografías y lleva el nombre del famoso fotógrafo a pesar de que 7 de ellas se atribuyan a Gerda Taro, 9 a David Seymour y 1 a Fred Stein. Comprenden los años de 1936 a 1938, y según Carlos Serrano “pretenden ser testimonio y arma, revelando además la visión que las autoridades de la República querían dar a su causa, al suponer que se reunieran con una finalidad propagandística”⁷⁹.

⁷⁸ JARAMILLO GUERREIRA, M.A. *Las colecciones del Archivo Histórico Nacional, sección Guerra Civil, de Salamanca*. Ministerio de Cultura. Boletín de la Asociación Benito Pellitero. Año VII, no. 6, 1994

⁷⁹ Carlos SERRANO en M.A. JARAMILLO GUERREIRA. *Las colecciones del Archivo Histórico Nacional... , p. 30.*

Desde 1992 se ha venido realizando un trabajo importante desde distintas instancias culturales nacionales, de recopilar para custodiar el patrimonio fotográfico y documental de la Guerra Civil. En este proceso fueron adquiridos distintos conjuntos documentales fotográficos, y puestos a disposición de la comunidad investigadora. Así, hoy se encuentran en el Archivo las colecciones *Bruno Alonso* (adquirido por el Ministerio de Cultura); el de los *Hermanos Mayo* (custodiado por el Archivo Nacional de México con duplicado en positivo en el AGGCE. Hermanos Mayo era la firma de los hermanos Cándido, Francisco y Julio Souza Fernández, Faustino y Pablo del Castillo. Los cinco estaban comprometidos con la causa republicana y algunos de ellos formaron parte de la comisión encargada de Propaganda, lo que les obligó al exilio en México. A su muerte, legaron la totalidad de su obra colectiva que consta de 4 millones de negativos organizadas en 17 secciones); *Deschamps* (la colección fue adquirida mediante compra en 1993. Consta de 1031 negativos originales en formatos 6x6 y 263 contactos. Hay una relación manuscrita de las fotos tomadas en Madrid y otra mecanografiada de las fotografías hechas en Huesca, al comienzo de la ofensiva del 22 de marzo de 1938. Jean-Luc Deschamps, francés de nacimiento, trabajó como reportero gráfico para la revista *L'Illustration* entre 1938 y 1939); *Centelles* (cuyo archivo personal se encuentra en colección privada después de un litigio con la Generalitat que no tenía los fondos suficientes para comprar), *Erich Andrés*, y *Kati Horna* (adquirida mediante compra por el Ministerio de Cultura en 1979/1983⁸⁰. Consta de 270 fotografías numeradas de la 1 a la 272, tomadas durante 1938 y 1939. Se mantienen los pie de foto que las acompañaban. Algunas fueron publicadas en la revista *Mujeres Libres* y en el periódico *Umbral*. Existe un duplicado completo de la colección en positivo en la Filmoteca de Castilla y León)⁸¹.

En este mismo proceso de recuperación fueron adquiridos los archivos de *Serrano* (por la Hemeroteca Nacional de Sevilla) y los de Venancio Gombau y de Núñez Larraz (ubicados en la Filmoteca de Castilla y León).

Vale la pena anotar la existencia del legajo dentro de la Causa General, signado bajo FC-CAUSA_GENERAL, 1652, exp 21: “Pieza sexta de Barcelona. Prensa Roja.

⁸⁰ Encontramos contradicciones en la fecha de adquisición del fondo. Ambas publicaciones a las que nos referimos son del Ministerio de Cultura, quien hizo la adquisición. El Catálogo de la exposición fue redactado en 1992 y concreta la compra en 1979; mientras que la publicación de 2002 lo data en 1983. Esta última fecha es la que utilizan quienes en España se refieren a la obra de Horna, e.o. Nancy Berthier.

⁸¹ Miguel Angel JARAMILLO GUERREIRA. *Las colecciones del Archivo Histórico Nacional...*

Álbum fotográfico”, que recoge precisamente fotografías publicadas en la prensa, considerada “roja” por los que se consideraban “nacionales”. Lamentablemente, la labor acá de contextualización también es apenas incipiente.

La Biblioteca Nacional de España, en Madrid, custodia cerca de 6.000 fotografías, organizadas temáticamente, que corresponden al material producido por el *Comissariat de propaganda de la Generalitat de Catalunya*, cerca de 40 postales signadas con el sello del *Comissariat* que no parecen haber sido distribuidas. Igualmente, custodia un gigantesco fondo de 20.600 fotografías de la guerra, clasificadas geográficamente, por frentes o provincias, y se encuentran organizadas en cajas y sobres signados por unidad topográfica o temática.

Tiene a disposición también una colección de prensa, en papel, que consta de 42 volúmenes del *Noticiario de España*, recopilación de fotografías e información sobre cuestiones ‘varias’ redactada por el bando nacional. La colección inicia con el n.º 3 (fecha de 18.09.1937) y va hasta el n.º 134 (fecha del 27.04.1940). En su *Sala Goya/Bellas Artes* se encuentra una pequeña colección en positivo de fotografías de Robert Capa y Walter Reuter que pueden ser consultada libremente por los lectores, en la que se encuentran las más conocidas y famosas de ambos fotógrafos.

En el *Archivo General de la Administración* –AGA-, en Alcalá de Henares, se encuentra una amplia colección de fotografías bajo los ficheros 082 y 084, organizadas temática o geográficamente en cajas y sobres. Las fotografías dentro de los sobres no están numeradas. Entre otras, se encuentran las colecciones *Prensa gráfica nacional* (cuyo inventario contiene 1834 páginas); *Delegación nacional de prensa y propaganda* (713 cajas, 21.033 sobres que corresponden a 228.176 fotografías); *Junta delegada de Defensa de Madrid/Propaganda y prensa; Delegación de cinematografía y teatro*. Las colecciones de las distintas delegaciones están clasificadas geográficamente por los frentes y temáticamente por las organizaciones o asociación. Encontramos así, un importante fondo de la División Azul, del Bando Nacional clasificado por los diferentes frentes, de la Falange, su sección femenina y su frente de juventudes rurales; de las JONS, así como el Archivo Rojo (30.480 imágenes). Se incluye en la mayoría de las fotografías interesantes pies de foto mecanografiados o manuscritos, que permitirían un análisis que no haremos acá, de la aproximación desde

las oficinas de prensa, las burocracias o las casas de familia a lo que ocurría afuera, la imagen mediante.

Dada la cantidad de fotografías disponibles hicimos una búsqueda inicial en el fondo de “Cultura” bajo los índices “Guerra civil- Archivo Rojo”; “Guerra Civil- Ejército nacional”; “Falange” y revisamos una cantidad de fotografías, la gran mayoría sin autor adjudicado, de las que debemos destacar varios indicadores o elementos que nos permitirían en un futuro ampliar y completar la investigación. Por ejemplo, es interesante analizar la gran cantidad de fotografías que fueron objeto de censura y en las que no podemos identificar claramente los motivos de ésta (que tampoco está especificada la razón). Decimos esto porque nos sorprendió que fotografías en las que se pueden apreciar animales de carga (asnos o caballos), milicianos y un paisaje difícil de identificar al no haber ningún signo que ubique el lugar, fueran objeto de censura⁸². En otras se observa la razón de la censura impresa directamente: las evacuaciones ante la inminencia de la nieve, se observan carrozados tirados por caballos, sobre ellos los enseres básicos, mujeres y niños, mientras en los bordes de la carretera caminan casi en fila india hombres (milicianos) con su fusil y cobija al hombro⁸³. Una última fotografía de este cuerpo que nos llamó la atención, también de una foto que registró la evacuación de la población civil, lleva una descripción en su parte trasera: “en los pueblos de España, en que dominan los fascistas, los habitantes los abandonan. (P)onen a salvo, mujeres, niños y ancianos y luego los hombres empuñan el fusil para ir al frente”⁸⁴. La información gráfica lleva el sello de Alberto y Segovia. Lo interesante de esta foto, es que en ella si bien se retrata, como en la anterior, la organización de la evacuación de la población por parte del gobierno republicano, no se observa fusil alguno, a pesar de que en la descripción se haga una relación a los hechos que se desarrollan por fuera del marco escogido por el fotógrafo.

De hacerse un vaciado completo de los fondos depositados en el AGA, que se guiará por estos indicadores o variables, analizando qué fotos se censuraban, por qué no se dejaban publicar algunas imágenes, cuáles rasgos retratados llevaban a que la totalidad de la imagen fuera censurable, permitiría avanzar en dar respuesta a qué tipo de guerra se quería presentar a quienes la vivían en la retaguardia, con sus

⁸² Caja F00802, Sobre 20: Bando Nacional, Frentes varios

⁸³ Caja F00938, Sobre 15: Zona roja, evacuación.

⁸⁴ Caja F00938, Sobre 15: Zona Roja, evacuación.

consecuencias directas de muertes y falta de abastecimiento, peligro de bombardeos y angustia diaria, además del subsecuente desplazamiento en tanto refugiados.

De las fotografías a las que accedimos debemos resaltar rápidamente algunos elementos que deben ser tenidos en cuenta en una investigación futura. Decimos rápidamente, porque estamos condicionadas en este momento por la objetivo de este trabajo, que nos impide profundizar en ellos. La exaltación de los discursos ideológicos por parte de ambos ‘bandos’ en los pies de foto o en la descripción anexada; el enfoque directo a los rostros de mujeres y niños; fotografías de mujeres bien vestidas, elegantemente vestidas y reunidas en las calles en pequeños círculos que se encuentran bajo el rótulo “bando nacional”, que contrastan con las imágenes que reflejan cómo se hizo de la calle la casa o el hogar, al realizar en ella las labores domésticas (cocinar, lavar, comer, escribir o leer) del “bando rojo”; las caras sinceramente sonrientes de los personajes haciendo el saludo romano a las tropas que entraban “liberando” pueblos y ciudades⁸⁵. Igualmente sobresale la cantidad de fotografías de agencias extranjeras, sobretodo alemanas.

El Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda de Madrid durante la Guerra Civil, anexionado al AGA en 1975, cuenta con un registro virtual que permite el acceso a su colección íntegra que consta de 6095 imágenes en total, que incluyen 3051 fotografías, organizadas en 29 categorías temáticas, preservando la organización con la que fue adquirido⁸⁶. Las fotografías son de autoría de los fotógrafos Aguayo, Manuel Albero y Francisco Segovia, Alfonso, Antifafot, Atienza, Baldomero y Baldomero hijo, Brandt, Espiga, Fotolabor, Hermann, Kodak, Lázaro, Lladó, Llomar, Luis, Martí, Mart, los hermanos Mayo, M.P., Prast, Tello, Torre, Vidal y Vide. Las fotografías contienen datos importantes aunque no completos: título, firma del documento original, provincia y localidad de la toma, nombre del fotógrafo autor, y datos onomásticos de las personas retratadas. Se está intentando actualmente completar esta información con apoyo de la *ciudadanía*.

El fondo fue creado por la Junta Delegada de Defensa de Madrid, a inicios de la Guerra Civil española en 1936. Las funciones de este fondo, que en sus inicios contaba

⁸⁵ Al tratarse, según consta en los documentos anexos a las fotografías encontrados en los fondos del archivo del “bando nacional”, de una guerra de liberación nacional, el bando “nacional” liberaba los pueblos y ciudades de los “rojos”. Esta conceptualización consta en los documentos con los que trabajamos, y en tanto hacemos descripción de los mismos, la utilizamos. Cosa diferente haremos en el momento del análisis, donde aplicaremos una conceptualización propia.

⁸⁶ Ver: <http://pares.mcu.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda/buscarManual.do>

con un inventario mayor que menguó con el paso de los años, fueron asumidas inicialmente por el Consejo de Orden Público hasta la creación de la Delegación de Propaganda y Prensa. En 1937 el fondo fue disuelto y sus funciones las asumieron las corporaciones provinciales y municipales de la ciudad de Madrid. El organismo se creó con la tarea de controlar el material fotográfico y cinematográfico que se vendía en el país, así como la labor de los fotógrafos profesionales que ejercían en el área republicana. El Ministerio de Propaganda creado a partir de la Delegación, tuvo a su cargo los servicios de publicidad, información y propaganda, ejerciendo así un control sobre las publicaciones y difusión que se hacían en territorio republicano. En 1937 se integró en la Dirección General de Propaganda, adscrita al Ministerio de Estado, lo que causó algunos de los problemas entre las distintas direcciones al perder la autonomía sobre la censura y las directrices de las publicaciones⁸⁷. Con el desarrollo de la guerra, y en la medida de lo posible, la administración franquista adquirió bajo diversos métodos el material de propaganda y prensa. En 1938 creó el Servicio Nacional de Prensa, por orden de su Ministerio del Interior.

Después de terminada la guerra, el gobierno franquista dictó una ley en 1940 por la que pasaron a ser patrimonio de la Delegación Nacional de FET y JONS toda la maquinaria de imprenta y editoriales contrarios al “bando nacional”, entre ellos este Archivo, cuyo material fue usado con fines represivos al ser transformadas las fotografías de carácter documental en testimonio de la oposición al régimen franquista. Este cambio de manos disgregó el fondo, y muchas de las fotografías pasaron a formar parte de los sumarios de la Causa General⁸⁸.

Estos cambios exigen a su vez que al acercarse el investigador tenga en cuenta los distintos fines con los que fue creado y utilizado, así como la existencia en otros fondos de fotografías que originalmente pertenecían a este.

Dentro de los archivos digitales se encuentra también la *Memòria digital de Catalunya*, repositorio que contiene colecciones digitalizadas relacionadas únicamente

⁸⁷ Estas diferencias y problemas entre los mando de los distintos organismos de prensa y propaganda republicanos están reseñadas en Preston: *Idealistas bajo las balas...*

⁸⁸ Ver: <http://pares.mcu.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda/buscarManual.do>

con Catalunya y su patrimonio⁸⁹. En este vasto archivo se encuentran copias digitales de fotografías, dibujos, mapas, carteles entre otros documentos para un total de 2 millones de documentos, procedentes de 21 instituciones distintas. A través de su portal, *Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA)* se pueden consultar 300 revistas catalanas, y se complementa con *Barcelona foto.grafiada*, que es una guía del fondo y de las colecciones del archivo fotográfico de la ciudad.

En distintos museos se encuentran amplias colecciones que deben igualmente ser tenidas en cuenta en el momento de ampliar el universo de estudio. Es el caso tanto del *Museo Reina Sofía*, de Madrid que cuenta con una sala permanente (la 206.08) dedicada al arte desarrollado durante la guerra civil, y expone algunas fotografías, como el Museo Nacional del Círculo de Bellas Artes, también en Madrid, que cuenta con una exposición fotográfica que entre muchas otras, recoge fotografías de Joseph Brangulí. El *Museo de Arte Gráfico*, en Madrid, cuenta con una valiosa colección de fotografías que cubre todo el siglo XX.

Las colecciones existentes en los fondos museales exigen un análisis concreto, ya que se trata de escenarios que tienen una relación directa con un público -no especializado- de una época distinta a la de la obra expuesta, en este caso, cuyo interés no es primordialmente científico y por ello esta distancia temporal cobra relevancia. Este público está compuesto por varios sectores poblacionales: escolares, turistas nacionales y extranjeros, universitarios y público en general, que se acercan a estas por razones distintas, a parte del interés artístico⁹⁰. Por ello, y dado el tipo poblacional que visita las colecciones aquí disponibles, estos espacios y los eventos estéticos expuestos acá, son lugares físicos importantes en el momento de construir y reconstruir relatos, tanto de *memorias históricas*, como de naciones *imaginadas*, pues también en estos escenarios construidos, se socializan y seleccionan estos discursos, de la mano de los curadores, de las instituciones, y lejanamente también de los artistas. Más allá de esto, los museos nacionales han sido definidos también como espacios que son “la sede

⁸⁹ <http://mdc1.cbuc.cat>

⁹⁰ Nos referimos a gente que vive dentro de los límites administrativos del Estado nación, español en este caso.

ceremonial del patrimonio, el lugar en que se le guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron”⁹¹.

Fondos hemerográficos

Las fotografías hechas durante la guerra contribuyeron al desarrollo de la prensa escrita, y al boom de las revistas ilustradas. Como escribíamos en páginas anteriores, este conflicto políticosocial y bélico trajo consigo una novedad ejemplar a la prensa europea y americana (sobre todo norteamericana), al tiempo que marcaba el inicio de la moderna fotorreportería de guerra. Igualmente, el auge de las revistas ilustradas cambió los hábitos lectores del público que reorientaron su atención del texto a las imágenes, desarrollando una habilidad visual que define en muchos casos la edad moderna⁹². Después de la primera Gran Guerra, la primera Guerra Mundial, las revistas ilustradas pertenecían a la vida cotidiana del público de masas. En estos años un gran número de publicaciones vieron la luz, entre ellas citamos *Arbeiter Illustrierter Zeitung*, fundada en Berlín en 1921, conocida por los fotomontajes de John Heartfield, claramente anti-nazis; *Vu*, fundada en Francia en 1929 que bajo la dirección de Lucien Vogel buscaba ser una plataforma para el fotoperiodismo. Su director supo crear un estilo concreto de narraciones con las imágenes, y contrató a los fotógrafos reconocidos como los mejores de su época. En Estados Unidos de América siguieron los estilos marcados desde Europa y, así, en 1936 se fundó *Life*, bajo la dirección de Henry Luce, que se convertiría al poco tiempo en referencia mundial por su libertad artística y de estilo. En Gran Bretaña se fundó en 1938 *Picture Post*⁹³.

Según Gisèle Freund, el fotoperiodismo es “una historia contada en imágenes en la que la importancia del texto se reduce a la captura de la foto”⁹⁴. Este nuevo medio de expresión no fue meramente la invención de un solo fotógrafo, sino resultado o la respuesta a una demanda compleja de la audiencia y el público consumidor de

⁹¹ Néstor GARCIA CANCLINI. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editorial Grijalbo, 1989, p. 158

⁹² Ver Cynthia YOUNG. (Ed) *The Mexican Suitcase, vol 1: The History*. New York, International Center of Photography, Steidl, 2010, pp. 7-60.

⁹³ YOUNG. *The Mexican Suitcase...*

⁹⁴ Ver David BALSELLS. “The war of images”. *The Mexican Suitcase...*, p. 61.

noticias, de revistas y editores que buscaban historias emergentes, narradas de una forma diferente y nueva.

El objetivo de esta introducción es contextualizar la importancia de acercarse a las publicaciones de prensa y de revistas, y acceder a la información contenida en ellas a través de las fotografías publicadas. La prensa, si bien en mucho casos no constituye en sí misma una fuente que puede considerarse primaria, será tenida acá en cuenta como tal, puesto que es a través de ella que también se difunden masivamente discursos que ayudan a construir idearios e imaginarios. Los discursos estéticos se ven contenidos en estas publicaciones, y su acercamiento debe hacerse a través de un filtro que permita ubicarlas política e ideológicamente en relación con el conflicto.

En la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España se tiene acceso a la mayoría de las publicaciones de estas fechas, dentro de las que cabe destacar *Mono Azul*, revista cultural republicana que otorgó gran importancia a las imágenes, tanto fotográficas como ilustrativas. Se puede acceder a su contenido digitalizado también a través del catálogo virtual. También se encuentran la publicación *Veu de Catalunya*, que finalizó en el año 1937; *Revista Octubre*, que recoge y difunde el discurso comunista y hace énfasis en fotografías y dibujos, y tiene un amplio portafolio de dibujos; así como distintos diarios de circulación nacional, entre ellos el diario *ABC* con sede en Madrid. La digitalización de los periódicos y revistas se encuentra en proceso, por tratarse de una tarea gigantesca, y la mayoría está microfilmada o en papel. El acceso a las ediciones en papel no es fácil por, precisamente, el carácter de estas publicaciones, el tiempo transcurrido y la delicadeza de sus materiales.

Las revistas ilustradas francesas son una fuente básica para este estudio, al haberse publicado en ellas fotos que fueron objeto de polémica en las relaciones entre Francia y el gobierno republicano, así como por el compromiso de no intervención adoptado por el país galo, en materia de envío y venta de armas o de apoyo diplomático. *Regards*, *Vu* y *Ce Soir* son tres publicaciones francesas en las que se publicaron fotografías de Gerda Taro, entre otros fotógrafos no sólo franceses. Sus archivos no los hemos ubicado digitalizados, por lo que sostenemos que una visita a París y su hemeroteca sería necesaria para poder hacer un vaciado sistemático de la información contenida en sus páginas.

Para la realización de este estudio, hicimos un vaciado parcial de la publicación del diario *ABC* de Madrid, que se encuentra digitalizado en su totalidad, y cuyo acceso se hace a través de la sala de la hemeroteca. Nos concentraremos en las fotografías publicadas y sobre todo en aquellas que llevan la firma de Brangulí. Diseñamos un instrumento de recolección de datos que permitió establecer el flujo de fotografías en el diario, lo que daría un acercamiento a la importancia de la imagen en esta publicación periódica particular, y dentro de ella al trabajo de Brangulí. Las cuatro categorías bajo las que recogimos la información se basan son las siguientes: Fotografías que no representan a España; dentro de aquellas que sí lo hacen, las que representan acciones bélicas, milicias, militares y victimas directas del conflicto; las que hacen representación de España pero en temas o círculos ajenos al conflicto, deporte o actos políticos sin relación alguna; y por último las caricaturas, que en estos años tuvieron una importancia particular de representación de los sucesos, personajes y opiniones, de la mano del muy conocido dibujante Tejada. En cuanto a las fechas de publicación, hicimos un vaciado exhaustivo del primer año después del alzamiento (18.7.1936-18.7.1937) ubicando las fotografías firmadas por Brangulí, y de los tres meses anteriores al alzamiento de armas del Ejército de Marruecos que devino en Golpe de Estado, y en las fechas que señalamos a continuación.

Revisamos, aplicando los indicadores antes descritos y a partir del golpe de Estado (18.7.1936) y del derrocamiento final de la República (1.4.1939), los treinta días siguientes al alzamiento (18.7.1936-19.8.1936); seis meses después (18.2.1937-4.3.1937), y a partir de ahí, las publicaciones, durante un mes, a los 12 y a los 24 meses, así como los 30 días anteriores a la publicación del parte de victoria. De esta forma obtuvimos el flujo de publicaciones de fotografías, fotomontajes y caricaturas publicadas durante en el tiempo que nos interesa estudiar. Esto nos permite concluir que al principio del conflicto, en los primeros meses después del golpe del 18 de julio, la prensa diaria tuvo acceso a tal cantidad de fotografías –registradas en parte por las condiciones ya descritas, y por el evento en sí- que sufrió su propia crisis ante la magnitud de los acontecimientos y la respuesta de los fotorreporteros, y publicó en desmedida fotografías sin un análisis o una narrativa coherente y concreta de los hechos. Esto lo explicamos al interpretar que tanto la población como las editoriales no entendían ni podían interpretar los sucesos que marcarían un punto de no retorno en la historia española y por lo tanto, ante la vastedad de acontecimientos, era necesario,

para la prensa, ubicarse políticamente, hacer mención de los sucesos y responder a la demanda de la audiencia.

Obtuvimos siguiendo este método un total de 22 páginas con fotografías firmadas por Brangulí en la publicación de *ABC* entre el 1 de mayo y el 17 de julio de 1936; y 68 durante los siguientes 18 meses (del 18 de julio de 1936 a 31 de diciembre de 1937). Durante este último corte, la mayoría de fotografías se publicaron entre el 18 de julio y el 31 de agosto de 1936, contando 43 fotografías en estos 44 días, la mayoría de ellas en los días posteriores al alzamiento militar. Vale la pena anotar que en los meses de abril y mayo de 1937 no hay una sola fotografía del fotógrafo catalán. Consideramos en este caso que debe buscarse por las fotografías en publicaciones catalanas, ya que los sucesos de mayo en Barcelona concentraron la atención y la energía existentes en ese momento en los alrededor, al desarrollarse una guerra interna entre las fuerzas republicanas.

Después de finales del año 1937, durante los últimos quince meses de la guerra, las fotografías de Brangulí publicadas en este diario escasean hasta llegar a ser inexistentes, siguiendo el flujo también de publicación de las fotografías y caricaturas en general en este diario⁹⁵. En los 30 días anteriores a la publicación del parte de victoria se publicaron en total sólo 2 fotografías alusivas al conflicto, pero debemos tener en cuenta que la publicación durante marzo de 1939 no fue diaria, o que estos ejemplares no reposan en la hemeroteca de la Biblioteca.

Para entender la escasez de material en los últimos meses, debemos tener en cuenta la precariedad en el abastecimiento de materiales para el desarrollo de la fotografía documental en Cataluña, a pesar de que la Generalitat apoyaba decisivamente su realización, considerándola como arma de guerra⁹⁶.

⁹⁵ Entre 19.7.1938 y 18.8.1938, las fotografías publicadas sobre asuntos exteriores que no tenían nada que ver con la guerra fueron once; aquellas sobre España pero que no hacían alusión, en modo alguno, a la guerra, fueron 13; las fotografías que representan víctimas, milicianos, militares o escenas de guerra fueron 5, mientras que se publicaron 21 caricaturas. Estos datos contrastan con aquellos para las mismas fechas del año anterior: 30 fotografías sobre acontecimientos extranjeros sin relación alguna con el conflicto; 74 fotografías que retrataron sucesos en España pero ajenos al conflicto; 148 fotografías y 5 fotomontajes que aludían al conflicto, y 24 caricaturas. A los seis meses del golpe de Estado, entre los días 18 de febrero y 4 de marzo de 1937 se publicaron, correspondientes a las categorías antes descritas, un total de 22; 26; 15, y 13 imágenes respectivamente, mientras que en los 35 días siguientes, del 25 de julio al 23 de agosto de 1936, se publicaron 597 fotografías sobre la guerra y 26 caricaturas.

⁹⁶ Merche FERNÁNDEZ SAGRERA Merche: “Josep Brangulí i Soler (1879-1945) En la implementación del periodismo fotográfico”. Reproducido en: Telefónica. *Brangulí...*, p. 52.

El gobierno de la Generalitat reguló la tenencia y el uso de las cámaras, tanto para fotografiar las industrias de guerra como para circular con una cámara por las calles. Las fotografías realizadas en los frentes y firmadas por Brangulí pueden ser atribuidas a Joaquín, quien obtuvo su acreditación el 23 de agosto de 1936. Llegó al frente de Aragón de ese año con una cámara Welta de 35 mm. Dejó la cámara a un lado cuando en marzo de 1938 la inspección General de la República le solicitó como delineante.

Otras colecciones y fondos

A parte de estas de por sí ya ricas colecciones, existen otras tantas que deben ser tenidas en cuenta. Estas colecciones son privadas o de las agencias de fotografías.

En la Fundación Anselmo Lorenzo, con sede en Madrid, se puede acceder a la colección de la revista libertaria *Mujeres Libres*, con la que colaboró Kati Horna. Recogemos para el análisis algunas fotografías y fotomontajes publicados por ella acá, que ubicamos a través del fondo existente en el AGGCE en Salamanca, en cuya Hemeroteca se tiene acceso a algunos pocos números de ésta⁹⁷.

Igualmente se haría necesario una visita sistemática a los archivos de las distintas agencias fotográficas que se quedaron con los negativos de varios fotógrafos. Citamos acá a la Agencia de prensa *France-Espagne*, cuyo archivo se encuentra en París, que envió fotógrafos a cubrir la guerra y compró en su momento fotografías que le interesaban, con un interés claro en solidarizarse con la República; la *Agencia Alliance Photo*, y la famosa *Magnum*, con sede en París y en New York, que es quizás la que hoy alberga la mayor colección de fotografías de fotorreporteros particulares que trabajaron durante la Guerra Civil española. Entre ellos se encuentra Gerda Taro, a pesar de que nunca se vinculó a la agencia pero cuyas fotografías fueron adquiridas después de su muerte. La *agencia Magnum*, en su portal virtual alberga fotografías en la colección *Spanish Civil War* del fondo del ICP, recoge dentro de sus fotógrafos a Robert Capa⁹⁸,

⁹⁷ La Fundación Anselmo Lorenzo se encontraba en remodelación durante nuestra visita a Madrid.

⁹⁸ <http://www.magnumphotos.com/>

A pesar de que ya ha sido mencionado en este texto, el archivo del *International Center of Photography*, en Nueva York, casa de los famosos 4500 negativos de la Maleta Mexicana, entre muchos otros que han tenido menor repercusión mediática en este siglo, debería ser visitado y sus fondos registrados. Cuenta con un fondo que consta de 400 negativos y copias en positivo de Gerda Taro. Las fotografías utilizadas en este estudio proceden de allí.

Fotografías

Ahora bien, habiendo presentado el material al que se tiene acceso, a través de los fondos y colecciones, ya sea física o virtualmente, presentaremos los datos con los que trabajaremos en este primer acercamiento.

Accedimos a la totalidad de la colección **Kati Horna** consignada en el AGGCE que consta de un total de 270 fotografías realizadas durante los años 1937 y 1939, y numeradas de la 1 a la 272. Dentro de estas, se encuentran 5 publicadas en el periódico *Umbra* y otras tantas en la revista *Mujeres Libres*. La colección de Horna puede apreciarse como pequeña, si se compara con la cantidad de material existente de otros fotógrafos. La gran mayoría de las fotografías hechas por ella en España en los años de la guerra se encuentran, o bien dispersa y perdida entre muchos otros documentos y aun no han sido halladas o identificadas como suyas, o bien desaparecidas bajo el fuego de la represión franquista. La razón de que esta colección sea tan limitada, se encuentra en la salida rápida que hizo Horna de España. Pudo llevarse consigo en la famosa *Blechkiste, Caja de hojalata*, los 270 negativos que hoy podemos apreciar, y que salvaguardan una mirada diferente de la Guerra Civil española, de la sociedad, de las mujeres y las cotidianidades durante estos años. Los pie de foto o descripciones que escribió ella antes de ofrecer la colección, se encuentran en el catálogo del archivo⁹⁹, pero no permiten reproducirlo de forma alguna¹⁰⁰.

La colección de los negativos salvados por Horna fue adquirida por el Ministerio de Cultura mediante compra y hoy se encuentra custodiada en el Archivo general de la

⁹⁹ DESANTES FERNÁNDEZ, B. y M. HERNÁNDEZ JIMÉNEZ. *Fotografías de Kati Horna en el Archivo General de la Guerra Civil española*. Salamanca, Ministerio de Cultura, Dirección general del libro, Archivos y Bibliotecas, 1999.

¹⁰⁰ Las transcripciones que alcanzamos a hacer las anexamos a este documento.

Guerra Civil española, en Salamanca, existiendo un duplicado completo en positivo en la Filmoteca de Castilla y León. Existen copias en positivo en el Archivo que son de libre consulta, y en la Filmoteca de Castilla y León ubicada en Salamanca. La digitalización de las imágenes se realizó en 1998.

Como escribimos en páginas anteriores, en el Archivo General de la Guerra Civil (Centro Documental para la Memoria Histórica) de Salamanca, dentro de la colección *Robert Capa* que contiene 80 fotografías, se encuentran 7 correspondientes a la autoría de **Gerda Taro**, junto con una pequeña descripción sin autoría¹⁰¹.

Para el análisis que presentaremos a continuación, tuvimos en cuenta también las 98 imágenes compiladas por su biógrafa principal, Irma Schaber, en el libro publicado por Steidl y que se encuentran en el fondo que lleva su nombre el International Center of Photography, en Nueva York.

Igualmente, contamos con las 68 páginas firmadas por **Brangulí** que obtuvimos del diario *ABC*, Madrid, que se complementan con las catalogadas por Telefónica y el Arxiu Nacional de Catalunya.

* * *

Finalmente consideramos pertinente hacer una breve reflexión metodológica. Al tratarse de un universo de estudio tan amplio que contempla miles sino millones de fotografías, en el momento de acercarse una como investigadora a él y sumergirse en las cajas y los sobres que las contienen sin una guía clara, puede una sentirse abrumada, e incluso perdida ante las imágenes, que al final parecerán perder su propio sentido. El problema es claro. Si se construyen los indicadores antes de acercarse a las imágenes se cae en la deformación de las fuentes (y en una investigación de carácter inductivo), mientras que si se crean después, el proceso de búsqueda y acercamiento a las fuentes puede convertirse en tortuoso. Como vivimos esta última opción en el primer momento de la investigación, consideramos oportuno alejarnos de las múltiples imágenes y buscar dentro de las reflexiones teóricas e historiográficas la forma más inteligente de organizar la selección, indicadores –estéticos y sociales- mediante. De esta forma, construimos una metodología de investigación, posiblemente no innovadora, que trata de un

¹⁰¹ Anexamos las transcripciones de las descripciones al documento.

acercamiento doble a las fuentes: en primer lugar observar el vasto universo de estudio existente (después de haber hecho lectura del momento histórico que se estudia); reflexionar, en un segundo momento, acerca de los datos que pueden estar contenidos y enriquecer la búsqueda a través de la literatura, científica y teórica, disponible, para volver finalmente otra vez a las fuentes, con una idea de aquellos datos que se necesitan sistematizar con el objetivo de encontrar respuestas a las preguntas planteadas anteriormente.

**Tercera parte:
La guerra fotografiada**

LAS FOTOGRAFÍAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA *COMUNIDAD IMAGINADA* DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

A propósito de “Mostrar el rostro real de la guerra”:
no hay guerra sin fotografía
Ernst Jünger

El 19 de julio de 1936 el gobierno de la República encabezado por Manuel Azaña se dirigió a la población española, a través de la prensa y las emisiones radiales, para comunicarle que “un nuevo intento criminal contra la República” había sido frustrado:

“...Una parte del Ejército que representa a España en Marruecos se ha levantado en armas contra su propia Patria... los españoles han reaccionado unánimemente y con la más profunda indignación contra esta tentativa frustrada en su nacimiento... varios grupos de elementos leales resisten frente a la sedición en las plazas del Protectorado, defendiendo con su prestigio el Ejército y la autoridad de la República. ... (El) movimiento insensato y vergonzoso (ha) desarticulado un amplio movimiento de agresión a la República que no ha encontrado en la Península ninguna asistencia y sólo ha podido conseguir adeptos en una fracción del Ejército que la República mantiene en Marruecos, que, olvidándose de sus altos deberes patrióticos, fue arrastrada por la pasión política, sin tener presentes los sagrados compromisos contraídos con el régimen republicano...”¹⁰².

Se publicaban así, los deseos y la perspectiva de un alzamiento momentáneo contra la legitimidad, que sería reprimido rápidamente por las fuerzas republicanas, leales. Un alzamiento fascista, antipatriota, que los leales republicanos estaban controlando y que sólo se desarrollaba fuera del territorio peninsular español. No se proyectó en ese momento, o no se quiso atemorizar a la población por medio de declaraciones más contundentes, los más de tres años que duraría un enfrentamiento, casi diario, y que supondría el despliegue de una economía, una sociedad, unas relaciones con países extranjeros en relación directa con una guerra civil, que se internacionalizó y que se vivió tanto en los diferentes frentes de batalla, como en las

¹⁰² ABC, 19.7.1936, p. 1.

retaguardias y en las cotidianidades, comunitarias y familiares, transformando tanto la estructura política como la social de una España que estaba construyéndose como República.

Como ya lo hemos escrito en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, la Guerra Civil española desplegó el desarrollo del reportaje fotográfico de guerra. Atrajo a un número incontable de periodistas extranjeros enviados por sus casas editoriales a cubrir el conflicto y a producir material que diera cuenta de lo que en España sucedía, no sin dejar de por medio una cierta censura determinada por los valores culturales de los países donde serían publicadas las fotografías y los reportajes. También movilizó al grueso de periodistas españoles y construyó políticas diferenciadas en cada ‘bando’ que respondían tanto a sus intereses políticos particulares, como a la idea que tenían del papel que debía cumplir la prensa en el conflicto. Así, el desarrollo de las tareas de reportería escrita y gráfica dentro del territorio ganado por los facciosos era custodiado por una unidad militar que les acompañaba a los frentes de batalla; mientras que tanto en el bando republicano como en el ‘nacional’ unas guías de censura determinaban qué tipo de información podía ser trasmitida y qué términos eran prohibidos usar. Los despachos periodísticos que eran leídos desde la zona ‘nacional’ controlada por las tropas fascistas no podían denominar a los que se alzaron en armas como “rebeldes” o “insurgentes”, sino como “fuerzas nacionales insurgentes”; mientras que a las fuerzas republicanas no se le podía nombrar “leales”, “gubernamentales” o “republicanos”, debiendo usar en su caso el término “rojo(s)”¹⁰³.

En el diario *ABC* español – edición de Madrid-, cuya publicación de fotografías rastreamos, los primeros meses del conflicto pareció crearse un caos en la editorial de fotografías. Las imágenes se publicaban siguiendo un cierto orden temático, pero sin jerarquía alguna que pueda establecerse en la lectura. Con el tiempo, parece que se establecieron unas pautas editoriales, y las fotografías ya no se agolparon en páginas enteras con escuetos pies de foto que informaban, casi románticamente, de los acontecimientos retratados, haciendo alusión directa a la valentía de milicianos y milicianas, a la entereza y, a pesar de las condiciones, a la alegría del pueblo español. Sí seguían, sin embargo, un cierto orden ideológico, mostrando aspectos interesantes

¹⁰³ Paul PRESTON. *Idealistas bajo las balas...* , p. 174; 177.

para la casa editorial. Las fotografías se establecieron rápidamente como un vehículo que transmitía un mensaje, unos valores cifrados en códigos indexados, que permitían agitar los ánimos de los lectores, pues una nación inspira amor y a menudo un profundo sacrificio, en su componente afectivo, que debe ser recordado y reiterado¹⁰⁴.

La construcción y defensa de esta comunidad imaginada, un imaginario colectivo, que es construida en términos estructurales por medio de las relaciones institucionales y sociales, cuyos ánimos se exasperan aún más en medio de las dinámicas de una confrontación bélica que implica la construcción de un estereotipo de enemigo, enfrentarse al que antes era un connacional, dejar la casa para pasar noches en blanco en una trinchera manejando armas de fuego, pólvora y sin la compañía de las personas y los elementos que pertenecían a la cotidianidad personal, está basada en el instinto primario de defensa de la territorialidad¹⁰⁵. Pero la construcción del sentimiento de pertenencia comunal, es decir, el nacionalismo, no es objeto concreto de la experiencia, su cohesión no es espontánea, y requiere de una estructura, una organización y de un factor que sirva de combustible. Si recogemos, a pesar de las diferencias teóricas existentes, el estructuralismo lingüístico de Saussure, entonces aceptamos que la producción discursiva resulta imprescindible para la producción, reproducción y mantenimiento de la cohesión nacional.

Es en ese sentido en el que afrontamos la producción fotográfica publicada en la prensa, aceptándola como resultado de un evento estético que permite el acceso del público a las ideas e intenciones, influyendo a las masas, a los lectores, siendo el reflejo de la realidad y así mismo la materialización de este reflejo.

* * *

Ya lo dijo Monteath: nunca antes fue tan fervorosa la creencia que sostenía que la práctica estética podía influir la práctica política como durante los años de la Guerra Civil española. Se dio así, durante estos años y en la inmediata postguerra, es decir, el asentamiento y concreción del régimen dictatorial, un compromiso total, en términos de Malraux, del arte, la acción y la propaganda¹⁰⁶. Y es por medio de esta unidad analítica, que podemos entender el apogeo o la masiva publicación y producción de fotografías, que por una parte, mantenían el discurso

¹⁰⁴ Benedict ANDERSON. *Imagined Communities*. New York, Verso, 2000, p. 8

¹⁰⁵ Katya MANDOKI. *La construcción estética del Estado*..., p. 11.

¹⁰⁶ Peter MONTEATH. *The spanish civil war*..., p. xi; xvi.

oficial del gobierno republicano en los primeros días después del golpe de Estado fascista que insistía en la amplia defensa republicana despegada por los leales, militares y civiles, y por otra, la concreción del proyecto republicano de nación.

Para la realización de este estudio, hemos llevado a cabo un vaciado parcial de la publicación del diario *ABC* Madrid, como ya lo describimos en el apartado anterior. Este vaciado nos arrojó como resultado 68 páginas con fotografías firmadas por Brangulí durante los 18 meses siguientes al golpe militar (del 18 de julio de 1936 a 31 de diciembre de 1937). Durante este corte temporal, la mayoría de las fotografías se publicaron entre el 18 de julio y el 31 de agosto de 1936, contando 43 páginas en estos 44 días, la mayoría de ellas en los días posteriores al alzamiento militar. Vale la pena anotar que en los meses de abril y mayo de 1937 no hay una sola fotografía del fotógrafo catalán. Consideramos en este caso que debe buscarse por las fotografías en publicaciones catalanas, ya que los sucesos de mayo en Barcelona concentraron la atención y la energía existentes en ese momento en los alrededores.

Después de finales del año 1937, durante los últimos quince meses de la guerra, las fotografías de Brangulí publicadas en este diario escasean hasta llegar a ser inexistentes, siguiendo el flujo también de publicación de las fotografías y caricaturas en general en el diario. En los 30 días anteriores a la publicación del parte de victoria se publicaron en total sólo 2 fotografías alusivas al conflicto, pero debemos tener en cuenta que la publicación durante marzo de 1939 no fue diaria, o que estos ejemplares no se encuentran en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España.

Lamentablemente la calidad de la digitalización de las publicaciones no permiten un análisis detallado de los elementos fotografiados, pero sí, como lo haremos en esta oportunidad, una mirada general del escenario y los elementos fotografiados.

Ya hemos escrito anteriormente que de las fotografías que Kati Horna tomó durante la Guerra Civil española quedan las que ella llevó consigo a México cuando el presidente Calderón abrió la frontera para recibir a refugiados españoles y brindarles una posibilidad en el país centroamericano. Contamos entonces con las 270 instantáneas, de las cuales sabemos que cinco fueron publicadas en la revista *Umbral*, y otras tantas en *Mujeres Libres*.

En el caso de Gerda Taro contamos con 98 fotografías recogidas por Irma Schaber en su libro monográfico, varias de las cuales fueron publicadas por *Vu*, *Regards*, *Ce Soir*, *Schweizer Illustrierte Zeitung*, *Volks-Illustrierte*, *Zürcher Illustrierte*, *Illustrated London News*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, entre otros periódicos y revistas, al pasar por el vehículo de reproducción de las agencias de fotografía y prensa¹⁰⁷.

En un primer análisis de las fotografías realizadas por los tres fotógrafos mencionados, podemos apreciar grandes diferencias, tanto en la estética y técnica, como en los intereses hacia donde dirigía cada uno su mirada. Esta diferencia no responde sólo, probablemente, a la mirada personal de cada uno de ellos, sino que pudo haber estado influenciada por las exigencias de la publicación, y las pautas editoriales del periódico en el momento de seleccionar las fotografías. Lamentablemente no contamos con las fotografías disponibles al periódico a cada fecha, que no fueron publicadas. Esto nos permitirían una ampliación de la visión y el análisis.

Vemos, en todo caso, un seguimiento constante de los actos oficiales desarrollados en Cataluña, por parte de Brangulí, así como la búsqueda de los retratos de las principales personalidades del gobierno: el presidente Lluís Companys, la ministra Federica Montseny y el cónsul de la URSS, Vladimiro Antoniev, entre otros. Sin embargo, al lado de estas fotografías de actos oficiales en las que destacan los rostros de las personalidades y su presencia institucional, Brangulí publicó también instantáneas de las calles y sus pobladores y transeúntes, después de bombardeos, o de las filas ante la oficina de alistamiento de las milicias antifascistas, instalada en el Principal Palace, en Barcelona.

Kati Horna, por su parte, al no estar ligada a ningún criterio editorial de publicación que le pudiera dirigir su cámara, obtura en un principio libremente frente a lo que le interesa durante el intenso conflicto, teniendo en cuenta que sus relaciones se desarrollan dentro de los círculos libertarios-anarquistas y las tensiones existentes entre los distintos grupos de izquierdas. Trabajó como reportera gráfica de la revista *Umbral*, en el comité de propaganda exterior de la CNT el primer semestre de 1937, y le prestó muchas de sus fotos a la revista *Mujeres Libres*, de cuya directora, María Jiménez, era muy amiga. Guiada por su condición de considerarse una “obrera del

¹⁰⁷ *Gerda Taro*. New York, International Center of Photography/Steidl, 2007.

arte” y su posición política cercana al comunismo libertario a pesar de no militar en ningún grupo, sus fotografías realizadas en Teruel (Aragón), Valencia y Cataluña documentan, principalmente, las cotidianidades durante la guerra en la retaguardia republicana: mujeres con niños de brazos, la plaza del Torico en Teruel después de los bombardeos, milicianos en el campo en momentos de descanso, y la evacuación de los refugiados... Su fotografías nos dan una idea de cómo, fuera de los enfrentamientos bélicos, la vida cotidiana era reconstruida por las personas, en un momento de penuria y precariedad material; la construcción de redes de solidaridad que permitieran, de alguna forma, la reconstrucción de una sociedad en medio de una guerra, así como la lucha por la supervivencia de las personas. Buscaba a partir de sus imágenes y fotomontajes, abrir espacio de reflexión sobre el sentido del conflicto, y predominan en ellas imágenes de la población civil, la memoria de lo cotidiano¹⁰⁸.

Finalmente, nos acercamos al banco de fotografías atribuidas a Gerda Taro y nos encontramos con fotografías que pretendían movilizar a la opinión pública internacional en solidaridad con el pueblo español que adelantaba una resistencia antifascista, a través de las publicaciones en medios franceses, suizos, estadounidenses, alemanes. Ella consideraba a sus fotografías armas de guerra, y le era difícil aceptar su propia supervivencia después de haber retratado tantas muertes, penurias, hambres y horrores. Entre sus fotografías destacan las realizadas en los frentes de batalla, pues se movilizaba a donde estaba la acción, acompañada por Capa, ‘Chim’ u otro fotógrafo amigo gracias a la política de la oficina de prensa y propaganda de la República que, especialmente bajo la dirección de Constancia de la Mora, apoyó ampliamente la movilización de los reporteros a los frentes donde se desarrollaban los enfrentamientos bélicos¹⁰⁹. Haciendo suyo el pensamiento del corresponsal británico Bernard Steer, Taro se entregó a su oficio de fotógrafa de guerra considerando que su labor “era un vehículo tanto para exponer, como para combatir los horrores del fascismo”¹¹⁰. Así, contamos entre las fotografías de Taro con tomas de milicianos en acción y en descanso, heridos en hospitales y cadáveres en la morgue en Valencia, las gentes en las calles de Madrid, el cubrimiento del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Valencia y las relaciones entre los

¹⁰⁸ A.G. ABELLA, *Fotografías en la Guerra Civil: Gerda Taro, Kati Horna y Tina Modotti (II)*, 2007. Ver en línea: <http://hemisferiozero.com/2012/09/27/fotografias-en-la-guerra-civil-gerda-taro-kati-horna-y-tina-modotti-ii/>.

¹⁰⁹ Ver: P. Preston. *Idealistas bajo las balas...*, pp. 121-125

¹¹⁰ Ibid., p. 315.

milicianos a bordo del buque de guerra *Jaime I*, en Almería. También hay numerosos retratos de personalidades importantes, de obreros y obreras sin nombre trabajando en las fábricas y de campesinos en plena faena agrícola en el frente de Aragón.

Teniendo en cuenta el amplio abanico de fotografías seleccionadas, presentaremos unas pocas fotografías siguiendo una categorización que nos permitirá realizar el análisis que nos interesa presentar inicialmente en este documento. Nuestro punto de partida es que es a partir de la construcción de identidades sociales, en un proceso permanente de negociación en función de las determinaciones sociales, arraigadas según las costumbres sociales e históricas como se construyen redes y por ende comunidades, y, así mismo, que la identidad nacional y el Estado se han construido también por medio de estrategias estéticas. En este sentido, nos planteamos recoger estas identidades sociales retratadas. Para lograr esto, y habiendo analizado en un primer momento las fotografías podemos construir categorías de análisis, correspondientes a unidades temáticas.

A partir de ahí pretendemos trazar unas líneas que permitan demostrar en una posterior investigación que **los distintos sectores de la población española enfrentados a partir de la sublevación del 17 de julio de 1936 y durante los siguientes treinta y tres meses de guerra civil, confrontaron la necesidad de una construcción cotidiana de un proyecto de nación particular, que recogiera en sí misma la noción de pueblo y comunidad.** Por ello, nos apoyaremos en unas preguntas-guía, que nos permiten ordenar temáticamente las imágenes y poder así adentrarnos en un primer análisis. En las fotografías, ¿hay una representación del *otro*? ¿Hay una construcción de *alteridad*? ¿Cómo se representa la relación población-territorio/territorialidad? ¿La muerte, los heridos, cómo son retratados? Y finalmente, ¿cómo se retrata la evacuación de los civiles? Son elementos estos que configuran también la construcción de la comunidad nacional, y se agudizan en un conflicto bélico como el vivido durante estos años.

Tenemos presente también, en el caso de Taro y Brangulí que, con el cubrimiento dramático de la guerra se desarrolló la moderna fotorreportería de guerra, y así también un estilo que en su momento determinó una marca de periodismo visual con unas características propias de trabajar y de vivir. El reportaje fotográfico implicó que las fotografías debían contener un cierto dramatismo y narrar historias humanas; tanto

las fotografías como el fotógrafo debían ser partícipes de la acción, y el fotógrafo debía estar comprometido con la historia que capturaba y ser capaz de juzgar los acontecimientos políticos¹¹¹. Entonces, observamos por una parte los efectos inmediatos de la publicación de los sucesos en las fotografías y, por otra, las sucesos mismos fotografiados. Con el material con que contamos y dadas las características de este trabajo, nos limitaremos al análisis de las estéticas cotidianas capturadas por el lente fotográfico. Quedaría pendiente para el desarrollo del proyecto en una mayor profundidad que permita la ampliación de las cuestiones y, así, la consecución satisfactoria del objetivo de este proyecto, la confrontación de los eventos retratados con los efectos inmediatos producidos a nivel de movilización de las opiniones y de los discursos públicos políticos.

Presentamos entonces una serie de 22 imágenes organizadas según las categorías de análisis, intentado recoger las representaciones que observamos durante el estudio, así como referencias a las obras de cada uno de los artistas. El carácter de este texto impide que hagamos una reflexión más intensiva de cada una, por lo que nos limitaremos a esbozar una serie de reflexiones generales, que permitan dar una idea de los alcances del enfoque. Son las siguientes, líneas escritas que pretenden adelantar el análisis y una serie de reflexiones para avanzar con la investigación propuesta.

La toma de la calle y su metamorfosis

Revisando las fotografías seleccionadas, nos percatamos de que la calle fue un escenario predilecto para ser fotografiado, al lado de los perfiles de compañeros de militancia, políticos, campesinos y niños. La guerra tenía lugar, tanto en los campos, como en las calles urbanas. Y las casas eran blanco fácil y querido de los bombardeos, desde el aire y desde el mar y, la población civil víctima principal.

En los primeros meses de la guerra, las mujeres participaron activamente en las labores en los diferentes frentes, portando uniformes de milicianas, armas de fuego y, también, asumiendo labores en la retaguardia que habían sido tradicionalmente masculinas. Después de otoño 1936, las mujeres fueron llamadas a la retaguardia y tuvieron que abandonar las primeras líneas de batalla, al tiempo que una campaña de

¹¹¹ Cynthia YOUNG. *The Mexican Suitcase Vol. 2...*, p. 15.

desprestigio se desarrollaba a través de los socialistas y comunistas que las señalaban de ser portadoras de enfermedades venéreas, siendo marcadas así por una discriminación sexual, después de erigirse en el símbolo revolucionario de la República por excelencia¹¹².



Imagen 1: Foto 075, Kati Horna: "Lavando a las siete de la mañana

Kati Horna, en esta foto sin fecha ubicada durante el año 1937, enfocó una escena de la mañana. Era un día verano por los vestidos vaporosos y de manga corta que llevan las mujeres aquí representadas. En esta imagen, se ve a las mujeres compartiendo una labor doméstica en un escenario tradicional público: lavar la ropa. Si bien era común en la España anterior a la guerra el uso de las fuentes públicas para realizar esta tarea, al no contar con acueductos domésticos, resalta el hecho de que Horna hiciera esta fotografía. Es un encuadre de una escena típica en la España popular, en medio de *los desastres de la guerra*, que responde a lo que buscaba encuadrar: el pueblo, y sobretodo, el pueblo en su cotidianidad. Si no supiéramos que esta foto fue tomada durante la Guerra Civil española, no lo deduciríamos. No hay nada en ella que señale directamente a un contexto de confrontación bélica. La calle sigue siendo entonces territorio donde se lucha contra el enemigo, pero también donde se desarrollan las tareas habituales.

¹¹² Dolores MARTÍN MORUNO. *Becoming visible...*, p. 9.



Imagen 2: Foto 052 de Kati Horna.



Imagen 3: Foto 159 de Kati Horna

Más allá de la violencia –directamente ausente en estas imágenes- desplegada en esos momentos por el desarrollo de la revolución libertaria –en medio de la guerra- que también tuvo como objetivo –y entre los principales- a la Iglesia en tanto institución, Horna encuadró limpiamente y en un ambiente de tranquilidad y limpieza

la transformación de una Iglesia en un espacio del pueblo por parte de la CNT. La estructura de la nave y los arcos complementan la disposición ordenada de las camas en la escena. Igualmente el cartel por el cual se hace partícipe a la población de la toma de la Iglesia por parte de la Generalitat y su disposición a las necesidades del pueblo (“al servicio del pueblo”), enfocado junto con una escultura de Jesús, recalcan precisamente ese apropiación y resignificación de espacios antes vetados y ahora socializados.

Esta *toma de la calle* se ve también en la siguiente foto que presentamos, que lleva por título “niños en medio de escombros de edificios bombardeados” y fue realizada por Taro en junio de ese mismo año, en La Granjuela, en el Frente de Córdoba. En ella puede verse a un grupo de niños jugando, sonrientes, en medio de los escombros dejados tras un bombardeo en La Granjuela. No solamente juegan, lo que suele hacerse en la etapa de la infancia, sino que incluso construyen los medios de su juego con elementos de la guerra: el balancín es una columna de madera de una casa inmediata. Así como en la anterior fotografía están ausentes personas pertenecientes a otros grupos poblacionales de la sociedad, haciendo de la actividad una femenina, en esta la escena le pertenece únicamente a los niños. Y en ella, transforman un escenario de guerra que una parte de su barrio destrozado tras el ataque de los facciosos, en un lugar propio de ellos, donde los ahora nuevos elementos del lugar pertenecen a un acto recreativo a pesar de la evidencia de la muerte y la violencia.



Imagen 4: Foto de Gerda Taro. “Niños en medio de escombros de edificios bombardeados”. La Granjuela, Frente de Córdoba. Junio de 1937.

La calle es retratada por Brangulí, en la mayoría de sus fotografías, en tanto escenario en el que tienen lugar los eventos institucionales y las manifestaciones masivas de la población. En una mirada general, echamos en falta las presencias de la población, de la gente, directamente en las calles, como sí quedan impresas en las fotografías de Taro y Horna. Sin embargo, tenemos en cuenta que las fotografías de Brangulí estaban destinadas a un público concreto, el lector de *ABC*, y que este diario publicaba noticias diarias y fotografías que, como ya hemos dicho en páginas anteriores, daban una visión general de los sucesos del conflicto. Y también debemos tener en cuenta que, a pesar de que Brangulí es considerado como un fotógrafo de Cataluña que documentó el desarrollo de la región desde el año 1908 hasta su muerte en 1945, sus estrechos vínculos con la institucionalidad y con la élite política marcaban su mirada¹¹³. Igualmente, los intereses directos de la publicación, que probablemente consideraban innecesario retratar al pueblo como actor directo del conflicto, priorizando en Cataluña la situación tras los múltiples bombardeos y la presencia de las autoridades en los distintos eventos, relacionados con su interés por mantener una estructura funcionando, como el caso de la visita al Hospital General de Cataluña reportada en la edición del 12 de agosto de 1936¹¹⁴.

¹¹³ Merche FERNÁNDEZ SAGRERA Merche: “Josep Brangulí i Soler (1879-1945) En la implementación del periodismo fotográfico”. Reproducido en: Teléfonica. *Brangulí...*, p. 54.

¹¹⁴ Anexamos la página digitalizada a este documento.



Imagen 5: Foto de Joseph Brangulí. Publicada el 30.07.1937 en *ABC, Madrid*. Pág 12. En la edición se publicó una serie de cuatro cuartillas y 12 fotografías, bajo el titular “Barcelona después del movimiento revolucionario”, todas las fotografías de Brangulí.

Ahora, sabemos por la información que porta el pie de foto que la fotografía que aquí presentamos fue tomada en el barrio de Gràcia durante el “movimiento revolucionario” de julio de 1937 en Barcelona. Y podemos intuir, siguiendo este mismo pie de foto, que los hombres presentes en esta escena pertenecen a los llamados “leales” (a la República) que fueron quienes construyeron estas barricadas con elementos urbanos para defender la ciudad de los ataques. Resulta por demás curioso el enfoque, que intenta abarcar el todo presente en la escena: la barricada; los “leales”, la entrada de la calle para contextualizar al lector; y al fondo, un edificio que nosotros no podemos distinguir. Es una especie de movimiento estático, una dinámica congelada la que queda impresa en esta fotografía, volviendo a la calle y los elementos en ella presentes, inmóviles. Las fotografías publicadas en este periódico contrastan fuertemente con las otras disponibles. Nos muestran calles escenario de guerra, calles destrozadas por los bombardeos, calles en las que la resistencia construía barricadas. Son calles, básicamente, en las que se desarrolla un conflicto bélico, apoderadas por la violencia directa del enemigo. Y son calles también en las que la toma de posesión por parte de las milicias urbanas se hace presente, en esa lucha territorial que también se llevó a cabo en las urbes barcelonesas.

Heridos en combate y la muerte



Imagen 6. Foto 123 de Kati Horna. Cementerio de Barcelona.

La representación de la muerte a través de espacios en blanco en las páginas de los diarios, la belleza existente en cada fragmento de realidad enmarcada y fotografiada como sosténía Walter Benjamin, pero la poca estética evidente de la muerte durante la Guerra Civil española, otorgan una especial significación a la representación de la muerte en tiempos de guerra. Cuando en nuestra búsqueda de las fuentes nos encontrábamos con publicaciones o colecciones que recogían junto a las fotografías algunas líneas introductorias, nos enfrentábamos a la advertencia de que podrían contener unas imágenes algo macabras o muy duras para la sensibilidad del lector, que eran publicadas por ser imágenes fotográficas de hechos ocurridos durante una guerra, en la que las heridas de bala, las muertes y los destrozos suelen ser frecuentes. Sin embargo, en el estudio realizado por Brothers, en el que destina un capítulo a la representación de los heridos (al cuerpo herido) en la prensa británica y francesa durante la Guerra Civil española, ella concluye que estas imágenes suelen ser eufemísticas, dando la sensación, a través de representaciones indirectas del cuerpo herido, del riesgo minimizado por la cercanía, ya fuera de los compañeros,

camaradas, o del despliegue de la campaña de primeros auxilios. Igualmente recalca que alguna de las imágenes en las que aparecían hombres malheridos o muertos fueron consideradas “demasiado asquerosas para el paladar del público” francés y británico¹¹⁵. En las ediciones de *ABC*, las fotografías de heridos y muertos están ausentes por completo. Se encuentra lo que Brothers considera la metonimia de la muerte y de las heridas de guerra. A partir de ello, se puede concluir que las imágenes de la guerra publicadas en prensa, si bien hacían referencia directa a los hechos, contienen unas cualidades estéticas que neutralizan su capacidad de disturbar y convierten así aquello perturbador y que no es apetecible en algo tolerable.

En el caso de la publicación del *ABC*, la muerte es mostrada a través de imágenes de los desfiles de los deudos, y de las manifestaciones de duelo de la población. El 27 de noviembre de 1936, con ocasión del entierro de Buenaventura Durruti en Barcelona, se publicó una fotografía realizada en el cementerio de Mont Juïc, en la que aparecen su compañera, amigos y familiares.



El entierro de Buenaventura Durruti, en Barcelona, ha constituido una imponente manifestación de duelo. He aquí a la compañera, familiares y amigos del heroico luchador, que figuraban en la primera presidencia. (Foto Brangulí.)

Imagen 7. Foto: Brangulí. Publicada en *ABC* el 27.11.1936, pág 2. Sin texto relacionado.

La muerte así representada, se ubica entonces como aquel vacío dejado entre los que permanecen vivos, a través de correlaciones que requieren de elementos que no

¹¹⁵ Caroline BROTEHRS. *War and Photography...* “Cap. 8: Casualties and the nature of photographic evidence”, p. 168.

están presentes en la fotografía para poder entender la escena. Y, sin embargo, no hace falta entender cada uno de los componentes concretos de la escena, porque todos ellos, y las condiciones objetivas, dan en sí mismos la explicación: la muerte durante el conflicto bélico.



Imagen 8. Foto: Gerda Taro. “Víctimas de ataques aéreos en la morgue, Valencia”. Mayo 1937

La presencia continua de Taro en los frentes de batalla, y sus buenas relaciones con los milicianos y los grupos políticos a través sobre todo del PCE, le dan un acceso más cercano a las muertes durante los combates o como consecuencia de los ataques aéreos. Y su necesidad de denuncia se ve reflejada en las imágenes capturadas, impidiendo que el asco del que escribíamos líneas más arriba evite la captura de imágenes. A pesar de la atrocidad de las imágenes, éstas responden a una guerra atroz en sí misma, que debe ser denunciada en su totalidad.

A diferencia de las fotografías de Brangulí, la muerte es capturada en las fotografías de Taro a través de la cara ya inerte de una anciana, civil, que mantiene su brazo desplegado, como si hubiera intentado acercar algo en el momento de caer fulminada. Son, sin embargo, fotografías realizadas en la morgue. La morgue, un espacio frío donde son depositados los cadáver para su identificación y posterior entierro o cremación. Es un escenario frío, alejado del lugar donde cayeron muertos los cuerpos, donde son depositados. Si nos fuéramos mucho más allá en el análisis,

podríamos decir incluso que la organización de los cadáveres en una morgue puede ser analizada, en analogía, como una puesta en escena, una escenificación de la muerte.



Imagen 9. Foto: Gerda Taro. “Víctimas de ataques aéreos en la morgue, Valencia”. Mayo 1937



Imagen 10. Foto 031 de Kati Horna. No disponemos de la descripción.

Entre las fotografías de Horna, la muerte y las heridas de guerra son capturadas a través de los espacios destruidos que deja el accionar de la campaña del enemigo. No es una congelación del accionar inmediato el que ella busca, sino quizás una mirada

más cercana al drama humano que no implica el “sufimiento humeante o el grito desgarrador de las víctimas”¹¹⁶. Retrata, y esto hace peculiar su trabajo en comparación con los fotorreporteros de guerra de la época, la fractura de la vida civil en medio de un escenario devastado.

Rafael Rodríguez Tranche insiste en la construcción de una nueva geografía de la mano de la cámara de Horna, en la que capta el rostro en tanto paisaje y el paisaje en tanto rostro¹¹⁷. Y quizás por ello, nos encontramos con las heridas de la guerra, y los muertos retratados a través de las calles destruidas y constantemente bombardeadas, con los esqueletos de los edificios que, en un ejercicio mental de reconstrucción, permiten al observador de las imágenes establecer las dinámicas anteriores que tenían lugar en aquel espacio donde ahora sólo se ven escombros.

El pueblo



Imagen 11. Foto 105 de Kati Horna. “Comité de refugiados en ‘Alcázar de Cervantes’, comedor del comité en Alcázar de San Juan. Publicada en el periódico *Umbral* n2 12, 2 de octubre de 1937, pág 8.

¹¹⁶ Rafael RODRÍGUEZ TRANCHE, Nancy BERTHIER, Vicente SÁNCHEZ BIOSCAS. “Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)”. *Revue d'études ibériques et ibéroaméricaines*, nr.1, 2012. Ver en línea: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/?p=466>, p. 2.

¹¹⁷ Ibid., R. RODRIGUEZ TRANCHE. “Kati Horna...”, p. 4.

La cotidianidad de la población española, sus quehaceres diarios interesan más a Horna que las actividades propiamente bélicas. La imagen anterior, en la que se aprecia una escena en la que una mujer está comiendo junto a una niña parada encima de una silla, podría responder a una escena típica familiar más, en la que la mujer es la madre y los niños a su alrededor sus hijos. Kati Horna nos ubica entonces, gracias a la descripción con la que acompañó la fotografía, en el comedor del Comité de refugiados en ‘Alcázar de Cervantes’, y entonces la imagen se traslada de la cotidianidad tranquila de la familiar a un comedor popular, y en ella los distintos objetos presentes cobran ya sentido. La ausencia de las figuras masculinas, casi una constante en sus fotografías, al lado de las mujeres y los niños; la vestimenta oscura son huellas de la guerra que ha recogido en su paso cercano a través de los espacios íntimos de estas personas. A pesar de que Horna fotografió desde una cercanía a las personas que difiere de la cercanía a las batallas y a las muertes de los otros fotógrafos, como ya hemos escrito en ocasiones, no sabemos nada de esta mujer, a parte de que es una refugiada y que se encontraba en ese momento en Alcázar de San Juan después de quedarse sin casa. Y también podemos inferir que el Comité le restablecía a la población directamente afectada sus derechos a la alimentación y a la vivienda, a través de los cuales se defiende tanto la comunidad como la estructura social de la nación, atacada en sus condiciones esenciales por los facciosos.



Imagen 12. Foto: Gerda Taro. “Trabajadores en una fábrica de municiones”. Madrid, Junio de 1937



Imagen 13. Foto: Gerda Taro. “Trabajadores agrícolas cargando un carro”. Frente de Aragón. Agosto de 1936.

En las áreas rurales del país, el conflicto se vive y se actúa, se significan los campesinos y representan a sí mismos en su territorio, significado por su permanencia, usufructo y relaciones, viviendo las varias fases y versiones, entre otras su rol en la configuración espacial de la nación, no solo como un factor productivo sino como un factor vital y empoderado en el país. Con la dificultad en la producción agrícola en las zonas republicanas, cuyo déficit contrasta con el excedente de trigo en la zona ‘nacional’ en el año 1937, el reportaje de Taro en los campos aragoneses cobra sentido en tanto se piensa la necesidad de mostrar también el abastecimiento de la población civil y de las milicias¹¹⁸. En esta fotografía se ve presente el movimiento del trabajo agrícola en los hombres que cargan el carro con la producción. El animal de carga, el caballo queda por fuera del encuadre, un rasgo que es típico en la fotografía de Taro y que permite pensar en la continuidad de la escena. En que hay algo más allí, aquel algo que no aparece fotografiado pero que se evidencia por el corte abrupto en el encuadre. Al fondo se observan tres hombres en posición de descanso, también en traje de faena. Todo en la fotografía nos remite a una jornada en el campo aragonés, en un día de sol que se va cubriendo de nubes. La industria de guerra y los rostros de los obreros en las

¹¹⁸ E.o. Pierre VILAR *La guerra española*. Barcelona, Editorial Crítica, 1990, p. 123

fábricas de municiones fueron retratados también. Taro se alejó así en un momento de los escenarios por los que solía trabajar: los frentes de batalla y los escenarios donde los intelectuales construían y presentaban su solidaridad para con la lucha del pueblo español contra la avanzada del fascismo mundial. Así también, se recogen en las fotografías la participación de todos los sectores de la población, en la zona republicana en este caso, como actores sociales activos en la construcción y defensa de la nación española.

El otro enemigo



Imagen 14: Fotos de Brangulí. Publicadas el 5.06.1937, en *ABC, Madrid*. pág. 11

En las páginas interiores de la edición del 5 de junio de 1937, cuatro fotografías firmadas por Brangulí muestran Barcelona después de los bombardeos “facciosos” realizados por la aviación fascista internacional. El estado de una fábrica, en ruinas, con un solo obrero observando con cara de preocupación (¿y desolación?) el desastre a su alrededor; una calle de La Barceloneta en la que se observa a una mujer en primer plano recogiendo algo de la calle, quizás barriendo, y en el fondo más vecinos intentando salvar algunas pertenencias y volver a ordenar bajo los escombros la calle. Las otras dos fotos muestran también el estado en el que quedaron las calles y las casas barcelonesas, en planos generales, hombres y mujeres recogiendo escombros y enseres de sus casas destrozadas tras el paso de los trimotores fascistas. En tanto se constituyó como territorio de retaguardia, Cataluña fue blanco de bombardeos por parte de la fuerza aérea y marítima italiana desde febrero de 1937 con sede en Mallorca, y de la legión Cónedor, sobre todo en las últimas semanas de la guerra, cuando cae finalmente.

Las fotografías que de los bombardeos a la ciudad publicó en *ABC* Brangulí evidencian la presencia de aquel *otro* enemigo a través de las ruinas que dejaban sus acciones. La guerra era presentada a través de las páginas de este diario como una lucha nacional de independencia por la emancipación del proletariado mundial y la libertad y dignidad humanas¹¹⁹. No se le daba un rostro particular pero sí se le caracterizaba y denominaba: aquel fascista antipatriótico, que acaba con el pueblo que sólo está armado, en las ciudades, con barricadas construidas con materiales de la ciudad misma.

¹¹⁹ Xosé Manuel NÚÑEZ SEIXAS. *¡Fuera el invasor!...*, p. 34.



Imagen 15. Foto 012 de Kati Horna. De la serie de 8 fotografías “La plaza del Torico después de la evacuación”

Kati Horna volvió a Teruel después de la evacuación de la población civil, y realizó en la Plaza del Torico una serie de fotografías que dan cuenta de la soledad en la que quedó cuando los pobladores salieron y las milicias republicanas entraron a la ciudad, ganando el poder de la ciudad durante dos meses.

Ella le huye a la dramatización del conflicto, que no escapa de sus imágenes que son una representación estética de las ruinas. Y Teruel aquí se levanta, se presenta, en tanto ruina, en ese silencio y en esa ausencia ante la inminente presencia o irrupción del peligro que acechaba en ese momento. Nuevamente, al igual que en el caso de la muerte, la violencia y la presencia del enemigo se presentan en las fotografías mediante la función metonímica, mostrando la causa en las consecuencias, la presencia con la ausencia.

El desorden hallado en el campo, sobre el terreno, muestra también la violencia que arrasó momentos antes de haber realizado la toma. También se hace visible la violación de la intimidad y la exposición de las pertenencias de una casa. Como estas, hay otras imágenes de Horna en las que la casa es vaciada sobre la calle como si de repente, y a través de los actos bélicos que no fotografía explícitamente, fueran

despojados de su seguridad, de su hogar, de su vivienda, y dejados, literalmente, en la calle.



Imagen 16. Foto 222 de Kati Horna. “Fotografías no identificadas: restos de marcos, objetos y otros objetos de madera amontonados en las calles”.

Después de su paso por Valencia, donde cubrió el II Congreso Internacional de Escritores que se desarrolló en el mes de julio de 1937, Gerda Taro se desplazó a Brunete, al occidente de Madrid, para cubrir la ofensiva iniciada tras la estabilización del frente.

El día 25 de julio de 1937, Franco da por finalizada la toma de Brunete. La prensa madrileña difundía en los días anteriores mensajes que permitían pensar en un triunfo de los republicanos. Ello permite pensar que Taro desconocía la realidad del avance fascista sobre Brunete. Acompañada por Ted Allen, se acercaron a la población en coche conducido por un francés cuyo nombre no hemos podido localizar en la bibliografía. El general Walter, a cargo de la defensa, les prohibió seguir avanzando y les instó a marcharse. Taro insistió, pues quería hacer las últimas fotografías de acción antes de volver a París. Los aviones alemanes e italianos atacaron sobre ellos. En su camino de salida, en un camión que evacuaba a los heridos, es casi alcanzado por un

proyectil y, en la maniobra para evitarlo, volcó. Taro salió disparada del coche en el que iba y fue arrollada por una de las llantas. Murió en el hospital El Escorial¹²⁰.

Su serie de fotografías realizadas en días anteriores al 22 de junio de 1937 constituiría la prueba de que la población había sido liberada por los republicanos, hecho este que era repudiado y negado por los franquistas: “Uno puede oler la pólvora y la victoria”, declaró en ese momento a la revista *Regards*¹²¹.



Imagen 17. Foto: Gerda Taro. “Camión en fuego” Batalla de Brunete, Julio de 1937.

La evidencia fotográfica nos permite observar no una ausencia pero sí una presencia que debemos inferir a pesar de que sabemos de su existencia, del otro enemigo, del franquista/fascista contra el que su luchó. Sus huellas son visibles en las calles entre los escombros, en el fuego del camión alcanzado por un artefacto bélico, en los centros de refugiados, en los muertos y en las heridas y siguiendo la mira del rifle que apunta a un objetivo. El enemigo, parece obviado en la imagen fotográfica. Como si no hubiera necesidad de su representación directa en cuerpo, pues se le conoce y se le reconoce también a través de los efectos de sus actos.

¹²⁰ Fernando OLMEDA *Gerda Taro fotógrafa de guerra. El periodismo como testigo de la historia*. Barcelona, Debate, 2007, p. 172.

¹²¹ Irma SCHABER. “The eye of Solidarity: The photographer Gerda Taro and her work during the Spanish Civil War, 1936-1937”. *Gerda Taro...*, p. 29.



Imagen 18. Foto: Gerda Taro. “Soldado republicano”. Brunete. Julio de 1937.

En la última imagen que presentamos, realizada durante la toma de Brunete antes del 22 de julio de 1937, se observa claramente un aspecto que merecería una atención mayor en el desarrollo de la futura investigación: la resignificación en el espacio de los símbolos de la memoria inmediata. Un soldado republicano restablece en esta fotografía el orden de las cosas: después de haber tomado Brunete, pasa a marcar el espacio. Y así, tacha el “Arriba España” fascista y dibuja la hoz y el martillo, símbolo propio de un proyecto de una sociedad de nuevo tipo, sobre un “(Viva) Russia”.

Refugiados / Evacuación

Kati Horna documentó la salida de la población civil de Teruel, en Aragón, a finales de diciembre de 1937, cuando el Ejército del Frente Popular ‘libera’ la ciudad de los franquistas por dos meses. La población civil, que dejaba atrás su casa y pueblo que serían defendidos durante dos meses por los soldados republicanos, se cruzan en el camino como intercambiando lugares en la batalla. Las dos fotografías que presentamos forman parte de un reportaje que, al respecto, hizo la revista *Umbral*, y fueron publicadas al mes siguiente.

En la primera observamos a un grupo de los milicianos que hacían entrada en Teruel charlando, de pie, animadamente con los civiles que se detuvieron en la carretera a descansar. Las mujeres y los niños presentes en este evento llevan consigo un pequeño cargamento que suponemos, porque no es visible a nuestros ojos, consta

de las pocas cosas que decidieron cargar consigo tras haber sido evacuados. Aquí se observa, por una parte, el despliegue de logística del gobierno republicano, que permitió evacuar a la población civil ante el inminente y directo riesgo en el que se encontrarían sus vidas. Y, por otra, la relación directa entre los soldados del Ejército Popular, encargados de luchar y defender la nación española y la población civil.



Imagen 19. Foto 001 de Kati Horna. “Evacuación de civiles de Teruel y entrada de milicianos” 24.12.1937, a la salida de Teruel, Aragón. Fotografía de prensa. Publicada en *Umbra*, nr 21, 8 de enero de 1938. Portada.

La única división que se observa que puede permitir al observador distinguir entre los soldados republicanos y las civiles son los uniformes y los fusiles que ellos cargan.

En una primera mirada, tanto ellos como ellas portan la manta que les cubrirá en la noche del frío invernal, al hombro. Y entre las personas aquí fotografiadas se ve establecida una relación tranquila y cómplice, que conlleva una charla amistosa y, quizás, incluso, de confianza y camaradería. Como si los civiles hubieran estado defendiendo Teruel con su presencia, pero en ese momento fuera absolutamente necesaria la presencia de las armas, que ahora portan los milicianos. Horna enfocó también a la anciana que vemos en la segunda foto de este grupo.

Sin distinción etaria son víctimas las personas. A pesar de su edad, le toca igualmente cargar con su canasto de mimbre y su mantón, y caminar varios cientos de kilómetros. La distinción establecida durante la guerra se observa en este punto entre

los hombres –aquí jóvenes- y las mujeres, cuya lucha no se da de la mano de un fusil, un revolver ni cara a cara del enemigo, pero sí, y directamente, en las otras líneas del conflicto.



Imagen 20. Foto 002 de Kati Horna. “Última civil evacuada de Teruel”. 24.12.1937, ala salida de Teruel, Aragón. Fotografía de prensa. Publicada en *Umbral*, n.º 21, 8 de enero de 1938, p. 8.

Esta relación se refleja de manera interesante en una fotografía de Taro publicada en el *Volks-Illustrierte* el 30 de junio de 1937:



Imagen 21. Foto de Gerda Taro. “Refugiados de Málaga en Almería”. Febrero, 1937



Imagen 22. *Volks-Illustrierte*, Junio 30, 1937. Portada.

En la leyenda de la imagen de la derecha pone:

“Ahí está ella con sus hijos, la madre vasca. Los chiquillos lloran sin comprender nada. Ella misma está congelada por el horror y el duelo. ¿El Hogar? Destruido por los aviones nazis franquistas. ¿El hombre? Tiroteado por los tanques italianos franquistas. ¿El hijo? En la trinchera en Bilbao sin la protección de los aviones expuesto al fuego de las armas de las divisiones extranjeras franquistas, a las que se les permite seguir trayendo su guerra a este país, que les es ajeno. ¿Hasta cuándo? ¡Hasta cuándo!”¹²²

Nos llama la atención en la fotografía de Taro que representa a, lo que podríamos pensar y tal como lo describe la leyenda, un núcleo familiar procedente de Málaga, sin más enseres domésticos que el colchón donde se sientan las niñas y se recuesta el señor (que tiene lo que deducimos es una venda en la cabeza, debajo de la boina), el recorte hecho por la revista en el momento de su publicación. El hombre existe en la fotografía original, y existió en el momento, al lado de la señora que se ve y de los niños que aquí son presentados como los hijos de ésta. ¿Por qué el recorte hecho en la edición? Nos atrevemos a adelantar una pequeña conclusión que hemos elaborado

¹²² *Volks-Illustrierte*, edición de Junio 30, 1937. Portada. En alemán en el original. Traducción propia.

durante nuestra revisión del material fotográfico. El llamado a la solidaridad que se hacía en la prensa de izquierda a nivel internacional, no se realizaba por medio de imágenes en las que se presentaba al pueblo español como víctima triste y derrumbada por el avance fascista, si no mucho más por su valentía, la solidaridad del pueblo español y, sobre todo, la lucha continua, su aguante. Se presentaba en la prensa extranjera al pueblo español como víctima pero no una víctima decaída, que requería de la solidaridad internacional para seguir avanzando en la lucha antifascista mundial, que algún día sería victoriosa. Sin embargo, este recorte en la fotografía de Taro, nos aleja de esta reflexión, y nos lleva a comprender en este hecho particular que presentar a una mujer viuda, refugiada (desplazada) y a cargo de sus hijos pequeños, sin la compañía masculina, era también una denuncia no sólo ante el horror de las fuerzas franquistas extranjeras que libraban su guerra en suelo español, como dice la leyenda de la foto, sino también la ruptura de la estructura familiar por cuenta de unas fuerzas que, en principio, nada tendrían que hacer en esta nación.

Al respecto, cabe recordar la fotografía que publicó la revista francesa *Vu*, en la que aparecía retratado Federico Borrel García –asesinado el 5 de septiembre de 1936 en el Frente de Aragón-, siendo Lucien Vogel director de la publicación. Con el pacto de no intervención firmado por las potencias europeas y defendido por el gobierno de Léon Blum, en el que cualquier ayuda a la República o a las fuerzas rebeldes era rechazada y prohibida, se consideró que la publicación de esta fotografía, y de otras firmadas por Taro, Seymour y Capa, quienes consideraban sus cámaras como armas de guerra, movilizaba a la opinión pública hacia la solidaridad con la España republicana que exigía el fin del embargo de armas para poder luchar. Vogel tuvo que ceder a la enorme presión política, que consideró la publicación de estas imágenes como una intervención directa en el conflicto y no únicamente el cumplimiento del deber periodístico, y se preveía una crisis en el seno del Frente Popular francés, y de esta forma dejó de comprarles a los tres antes mencionados sus fotos¹²³.

¹²³ Rüdiger REINECKE. *España en el corazón...*, p. 152.

REFLEXIONES FINALES

Para realizar un análisis que de cuenta, a partir de las fotografías en tanto eventos estéticos, de la construcción cotidiana de la nación, desde los distintos sectores del pueblo, se hace necesario construir categorías de análisis que permitan establecer precisamente estos lineamientos de construcción. En el estudio que presentamos, nos limitamos a analizar con base en cinco dimensiones, desde una perspectiva que recoge técnicas descriptivas de la antropología, pero buscando siempre un enfoque interdisciplinar que aportara precisamente a la comprensión de la guerra civil española.

El estudio incluye el análisis de 22 imágenes (21 fotografías) de tres fotógrafos: Brangulí, Taro y Horna, como eventos estéticos y relatos visuales que permiten identificar ciertos aspectos de los proyectos de construcción nación presentes, tanto en el imaginario del fotógrafo, como en la política editorial en los casos de las fotos de prensa publicadas (incluimos algunas fotos de archivos sin haber podido identificar su eventual publicación).

El análisis concibe estas fotografías como eventos estéticos, portadores de una habilidad para actuar de forma particular en un momento determinado, la guerra civil española, y se pregunta por su enfoque particular. Resaltamos que en el estudio nos limitamos a fotógrafos con presencia en zonas republicanas y con un posicionamiento claro en contra del bando ‘nacional’ y en dos casos, antifascista (en el caso de Brangulí sabemos que permaneció fiel a la República pero más allá no nos consta su discurso político).

Las diferentes dimensiones de análisis nos permitieron acercarnos al discurso producido y reproducido de construcción y cohesión nacional que venía orientando a los fotógrafos, manteniendo en todo momento presente que, como afirma Susan Sontag,

“...cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos.”¹²⁴

¹²⁴ Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona, DeBolsillo, 2010, p. 29.

La nación fotografiada

Durante los primeros meses de la guerra hubo diferentes objetivos políticos –y caracterizaciones de la guerra- dentro de los distintos grupos que conforman el bando republicano: por una parte, el POUM de J. Gorkin y A. Nin sostiene que en la guerra no luchaba el pueblo por la democracia, sino el proletariado por la conquista del poder; los comunistas del Partido consideraban que la guerra era una, fascista, y por la República democrática; los socialistas negaban el carácter de compatriotas de los enemigos; los republicanos consideraban que se trataba de una rebelión militar contra un poder legítimo, mientras que los anarquistas se identificaban progresivamente con los comunistas a pesar de las contradicciones existentes entre sus bases¹²⁵.

Estos diferentes objetivos pronunciados que se desarrollaron durante los años en conflicto, parecen no estar impresos en las fotografías. Sin embargo, si las analizamos comparativamente, podemos entender los diferentes rasgos y aspectos –y sus significados- escogidos por cada uno de los fotógrafos, más allá del destino de estas fotos, a saber, las diferentes publicaciones. Y así, observamos entonces en el radio de acción de Brangulí en Barcelona y en sus fotografías la presencia de la Generalitat preocupada por la ciudadanía, y la urgencia en cubrir los daños que por parte de los bombardeos fascistas, destrozaban también la arquitectura de Barcelona, o la solidaridad y admiración del pueblo catalán con el madrileño ‘heroico’ organizado en la plaza La Monumental en marzo de 1937. El *ABC* de Madrid, “el periódico republicano de izquierdas”, consideraba esta guerra como una segunda guerra de independencia contra los traidores, siendo la sublevación un alzamiento “contra la Patria y el honor”¹²⁶.

El interés expreso de Kati Horna por retratar a la población civil y construir memoria(s) de la guerra, así como su acercamiento a los frentes de batalla a través de otros caminos –las consecuencias, la retaguardia- nos dejan imágenes de una población civil solidaria consigo misma, que construye redes de apoyo y supervivencia, así como imágenes de la milicia en otras acciones además de empuñar los fusiles. Igualmente, gran parte del material fotográfico de la guerra retrata las casas en ruinas, la estructura urbana destrozada.

¹²⁵ Santos JULIA. “Los nombres de la guerra...”, p. 25.

¹²⁶ *ABC*, Madrid. 9.8.1936, p. 7.

Mientras que Gerda Taro, siendo fotorreportera extranjera, retrataba las acciones en los frentes y buscó precisamente esas imágenes de guerra que pudieran tener un efecto directo y despertaran la solidaridad internacional para con la causa republicana y su defensa frente al ataque del fascismo internacional-.

Retomando la discusión de la cuestión nacional durante la guerra, tenemos en cuenta que Franco convirtió a España en una cárcel nacional, en una cárcel de la idea de nación hasta su muerte. El falangismo es, en palabras de Ismael Saz el sustrato cultural, en estrecha relación con la élite burguesa española, del fascismo que se desarrolló en España durante la Guerra Civil, donde se esperaba edificar a España, “una grande y libre” ¹²⁷. Sin embargo, Saz nos recuerda que no hay un discurso homogéneo al respecto dentro del bando de los vencedores del golpe del 18 de julio de 1936, y esto es interesante de observar cuando se quiere acercarse a los discursos de cultura nacional, a las ideas nacionales que se confrontaron en la contienda civil¹²⁸.

Ahora, en cuanto al análisis, podemos concluir que se privilegió en general el espacio público como escenario a fotografiar, aún si en el caso de Horna se buscara una mirada más íntima e incluso intimista, tanto de la población civil como de las milicias y la vida política. Esto parece lógico cuando lo que se busca es construir unos marcos que representen en su forma general y también particular los hechos y sucesos del conflicto, así como los constantes enfrentamientos.

Sin embargo, en cuanto a la visión del territorio y de la construcción de *territorialidad*, importante cuando se busca legitimar discursos (sean estos oficiales o subalternos), y base en la construcción de la comunidad *imaginaria*, vemos la importancia de los usos cotidianos (la calle como espacio de juego y de encuentro, el mantenimiento de ciertas actividades a pesar de la guerra) y de la transformación de la arquitectura de guerra. Por una parte podríamos pensar en aquel supuesto de renacer de entre las cenizas y escombros. Pero más allá vemos la necesidad visible, sobre todo en las fotografías de Horna, de la reapropiación y resignificación del espacio (de los espacios) e incluso el mantenimiento de los espacios populares. En el caso de Brangulí, las calles de Barcelona son reflejo de las acciones bélicas, huellas y

¹²⁷ Ismael SAZ. *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2003, pp 59-150.

¹²⁸ Ismael SAZ. “Las culturas políticas...”, p. 320.

evidencia del terror, y del mantenimiento de la soberanía por parte del poder legítimo. Pero también de la toma de ésta a través de las barricadas, que emplazan y construyen espacios dentro de un espacio mayor.

La muerte y las heridas de guerra sobre el cuerpo, así como los heridos, son retratados de una forma diferente. Hacíamos mención de la metonimia utilizada en las publicaciones para representar la muerte y los heridos. Sin embargo, cabe destacar que Taro sí se acerca a los heridos y a las muertes, llevada por su convicción de proyectar la injusticia de la atrocidad del bando ‘nacional’ que se había alzado contra el pueblo español. Pero igualmente su acercamiento casi obsesivo era impulsado por su sentimiento de invulnerabilidad y de injusticia al permanecer ella con vida en medio de tanta muerte.

Podemos pensar, llegadas a este punto, que en las fotografías Horna no buscaba retratar esa muerte. Sus fotografías muestran, como ya se ha dicho antes, a la población civil, con un claro objetivo de abrir espacios de reflexión sobre el sentido de la guerra. Y entonces la muerte, si bien no carece de sentido es posicionada detrás de las personas que permanecen en vida. Es como si lo importante fuese retratar lo que sobrevive, a los sobrevivientes, ya que el solo hecho de sobrevivir significa ya resistir. Y esto se ve reflejado muy claramente cuando enfoca a las personas, directamente y en la realización de sus actividades, cotidianas y laborales. Las mujeres y los niños/niñas, así como los milicianos en tareas distintas a las de empuñar un rifle son protagonistas claves de sus fotografías. La guerra, más allá de los frentes y los enfrentamientos bélicos, es retratada en un plano social.

La metonimia utilizada que mencionábamos para la referencia a la muerte en las fotografías publicadas en la prensa, en los casos de Brangulí y de Horna, se puede introducir también en la representación del *Otro* enemigo, al no constar su presencia sino testimonial a través de las huellas. Esto es producto por otra parte, al realizar las fotografías en zonas de influencia republicana. Sin embargo, los rebeldes, los sublevados, el enemigo fascista, aparece sin identificación directa en las fotografías pero sí como causantes de las muertes y la destrucción de las condiciones del pueblo español. Consideramos que si bien la identificación y enunciación del rebelde enemigo se puede establecer como aquel causante de la miseria, vale la pena preguntarse por qué no le daban un rostro que aparezca en las fotografías. Y se este rostro se hace

evidente, precisamente en las ruinas que dejaban, en las pocas heridas que vemos retratadas.

La construcción de esta comunidad imaginada de la que venimos hablando, se ve en la representación indirecta de los habitantes que se reconocen aún sin conocerse como partícipes activos, aunque anónimos, en la lucha contra el fascismo y en la defensa de ‘su’ patria.

Finalmente vale repetir en esta primera mirada del material fotográfico disponible que el llamado a la solidaridad que se hacía en la prensa a nivel internacional, no se realizaba por medio de imágenes en las que se presentaba al pueblo español como víctima deshecha y moribunda por el avance fascista. Se recalca la fortaleza de los españoles, en una lucha continua.

Se ve entonces evidenciado el valor *perfomativo* de las fotografías realizadas en el marco de la guerra. Más allá de su calidad técnica, de su encuadre y manejo de luces y sombras, las fotografías aquí analizadas dan cuenta de una construcción de apropiación del entorno por parte de sus habitantes; de la participación de estos en una lucha también desde su propia retaguardia, incluso fuera de las estructuras organizativas propias que se consolidaron.

* * *

Este análisis despierta el interés por las formas y los mecanismos cómo los hechos de la Guerra Civil española -testimoniados por estos tres fotógrafos- concentrados en tanto eventos estéticos, tienen la capacidad de construir naciones. La fotografía da cuenta de proyectos de nación enfrentados en una guerra civil, que toca los aspectos estructurales de una nación y presenta este conflicto bélico en todos sus aspectos, ya que ésta tiene también la capacidad de irrumpir en aspectos íntimos de las personas, irrumpiendo así en esa frontera existente siempre entre lo público y lo privado.

Más allá de su potencial meramente estético, las fotografías obtienen valor por su capacidad de performar, de actuar en tanto agentes sociales.

“La fotografía sirve para registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones. Si se añade sensibilidad, competencia del sujeto, con una idea clara del lugar que debe ocupar en la historia, creo que es digna de representar un papel en la revolución social a la que debemos contribuir”.

Palabras de la también fotógrafa Tina Modotti participante durante la Guerra Civil española, que señalan un objetivo claramente político en la labor fotográfica, tensada por la posición ideológica del sujeto que fotografía.

Hacia un análisis de la Guerra Civil a través de las fotografías

La bastedad del material fotográfico depositado en los diferentes fondos documentales y archivos invita a una sistematización de los mismos que se echa en falta, pues no en todos los casos se indica el lugar, la fecha, el autor de las fotografías o las condiciones en las que se realizó.

Más allá, sería interesante describir la historia de la Guerra Civil española a partir de las imágenes existentes, sin tener en cuenta la autoría sino basada en la información recogida en la imagen. Lo que supondría un trabajo meticuloso y sistemático que requeriría de un enfoque interdisciplinar e igualmente exhaustivo. Ello supondría establecer con las fotografías un corte temporal, que permitiría analizar sus diferentes momentos concretamente. En ese caso, recogeríamos el postulado metodológico de Barthes y Brothes descritos en la introducción de este texto, que propone que para el análisis historiográfico con las fotografías debe contarse con un corpus amplio de imágenes referentes a un acontecimiento restringido en el tiempo¹²⁹. Este corte metodológico no se estableció para el estudio que hemos presentado por el carácter del estudio, pero se haría necesario para la conclusión de la investigación propuesta.

Para avanzar en el estudio y volviendo al objetivo primario que impulsó esta pequeña investigación, consideramos necesario e interesante avanzar en un estudio comparativo que aquí podríamos proponer, entre la guerra civil española y la guerra en Colombia, que se desarrolla a partir de 1964, teniendo en cuenta indicadores claros que permitan la comparativa entre los fenómenos y entrelazando los eventos estéticos. Proponemos en este punto que una futura investigación abarque como eventos estéticos tanto la fotografía, pero también otras expresiones artísticas. Sumamente interesante consideramos los monumentos, esculturas, ..., en relación con la construcción de las memorias colectivas.

Somos conscientes de la complejidad del enfoque y la amplitud de la propuesta

¹²⁹ Caroline BROTHERS. *War & Photographie...*, p. 29.

inicial que proponemos. Era un reto a desarrollar en el marco del tiempo disponible para lograr tener una base sobre la cual seguir adelantando el análisis basado en la conclusión de que las fotografías son evidencia del intercambio de las relaciones de poder ancladas históricamente, que generan estas imágenes y hacen uso de ellas. Por lo tanto, las condiciones de producción y el contexto en el que son usadas determinan el significado que transmiten, y este debe tenerse en cuenta al querer comprender el acceso al significado que está guardado en una imagen.

Podemos finalmente concluir, como se ha venido demostrando, que los discursos y las experiencias concretas que están contenidas en los eventos estéticos, no se desvanecen en el tiempo como partes de la historicidad y la realidad concreta en que se ven circunscritos, a pesar de que siguen mutando conceptual e interpretativamente en el tiempo. Esa es la función del arte como factor de la memoria y el auto-reconocimiento como actor político sobre el territorio. Jan Mukarovsky menciona un elemento fundamental al respecto del papel del arte en la capacidad de construir memoria e historia en las sociedades:

“Según la definición corriente, el signo es una realidad sensible que remite a otra realidad, la realidad a la cual debe evoca. Cabe preguntar, entonces, cuál es esa realidad representada por la obra artística. ¿Cuál es, pues, esa realidad indeterminada a la que apunta el arte? Es el contexto total de los fenómenos llamados sociales, como la filosofía, la política, la religión la economía, etc. Gracias a ello el arte es capaz, más que cualquier otro fenómeno social, de caracterizar y representar “la época”¹³⁰.

Queremos terminar estas líneas citando unas palabras de Karl Marx que también nos han acompañado durante la realización de este estudio y que pueden resumir brevemente la interrogación inicial que nos llevó a proponer esta investigación:

"El defecto fundamental de todo materialismo anterior ... es que sólo concibe el objeto, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de objeto o de contemplación, pero no como actividad sensorial humana, como práctica, no de un modo subjetivo".

¹³⁰ Jan MUKAROWSKY. *Signo, función y valor*. Universidad de los Andes, Bogotá, 2000. Pág 90.

FUENTES DOCUMENTALES

Fotografías de Kati Horna ubicadas en el Archivo General de la Guerra Civil (signatura: BA/CD-ROM 339). Editado por la Secretaría general técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 2002. 270 fotografías.

ABC, Madrid. Publicaciones entre 18.07.1936- 1.4.1939

Fotografías de Gerda Taro (International Center of Photography, New York).

La Barbarie Roja. Documento gráfico de la guerra. Santander, Asturias, Teruel, Alfambra. Doscientos Documentos gráficos de gran valor histórico e inéditos. Valladolid, 1938. Imprenta Francisco G. Vicente.

Caja F00802, Sobre 20: Bando Nacional, Frentes varios (Archivo General de la Administración)

Caja F00938, Sobre 15: Zona roja, evacuación. (Archivo General de la Administración)

Caja F00938, Sobre 15: Zona Roja, evacuación. (Archivo General de la Administración)

BIBLIOGRAFIA

ABELLA, A.G. *Fotografías en la Guerra Civil: Gerda Taro, Kati Horna y Tina Modotti (I&II)*, 2007. Ver en línea: <http://hemisferiozero.com/2012/09/27/fotografias-en-la-guerra-civil-gerda-taro-kati-horna-y-tina-modotti-i/>. (12 de septiembre, 2012)

AGRAMUNT LACRUZ, F. *Arte y represión en la Guerra Civil Española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005.

ANZA, A.L. y GONZÁLEZ, C. “Kati Horna. Una vida onírica en obra y amigos”. *Revista Cuartoscuro*, n.º 50, sept-oct, 2001.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993

ASHOLT, W., REINECKE, R. y SCHLÜNDER, S. (Eds): *España en el corazón. Der Spanische Bürgerkrieg: Medien und kulturelles Gedächtnis*. Bielefeld, Aisthesis, 2008.

AUB, M. *Hablo como un hombre*. México, Joaquín Mortiz Editor, 1967.

BARTHES, R. *Cámara lúcida*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2009.

BELTING, H. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz, 2007.

BENJAMIN, W. *Tesis de la filosofía de la historia*. Madrid, Taurus, 1973.

_____. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

BERTHIER, N. y SANCHEZ-BIOSCA, V. *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil Española*. Madrid, Casa de Velázquez, 2012

BINNS, N. *Voluntarios con gafas. Escritores extranjeros en la guerra civil española*. Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2009.

BROTHERS, C. *War and Photography. A cultural history*. New York, Routledge Chapman & Hall, 1997.

CASTRO, D. (Coord.) *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*. Coruña, Universidad de la Coruña, 2009.

CATE-ARRIES, F. “Ione Robinson and the Art of Bearing Witness picturing trauma among the ruins of war”. En: Berthier, N. y Sanchez-Biosca, V. *Retóricas del Miedo. Imágenes de la Guerra Civil Española*. Madrid, Casa de Velázquez, 2012

CRUSSELS, M. *Cine y Guerra Civil española. Imágenes para la memoria*. Madrid, Distrifer, 2006.

DE RIQUER, B. “La débil nacionalización española del siglo XIX”, *Historia Social*, 20 (otoño 1994), pp. 97-114.

DESANTES FERNÁNDEZ, B. y HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, M. *Fotografías de Kati Horna en el Archivo General de la Guerra Civil española*. Salamanca, Ministerio de Cultura, Dirección general del libro, Archivos y Bibliotecas, 1999.

EDWARDS, E. "Photography and the Material Performance of the Past". *History and Theory "Photography and Historical Interpretations"*. Vol 48 n.º 4, Diciembre 2009.

FILMOTECA ESPAÑOLA. *La Guerra filmada*. Madrid, Ministerio de Cultura, Gobierno de España, 2009.

GAMONAL TORRES, M.A. *Imagen, propaganda y cultura en la zona republicana durante la Guerra Civil española*. Tesis doctoral de la Universidad de Granada, Facultad de filosofía y letras, departamento de Historia del Arte, 1985.

GARCIA CANCLINI, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editorial Grijalbo, 1989.

HABERMAS, J. *Identidades nacionales y postnacionales*. México, REI-Tecnós. 1993.

Héroes sin Armas. Fotógrafos españoles en la Guerra Civil. El frente de Madrid. Madrid, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. *The Mexican Suitcase. Vol 1&2*. Berlin, Steidl, 2009

JARAMILLO GUERREIRA, M.A. *Las colecciones del Archivo Histórico Nacional, sección Guerra Civil, de Salamanca*. Ministerio de Cultura. Boletín de la Asociación Benito Pellitero. Año VII, n.º 6, 1994

JULIÁ, S. "Los nombres de la guerra" *Claves de razón práctica*, Vol. 164, julio/agosto 2006, pp. 22-31.

KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte. La nave de los locos*. México, Premia editora S.A. 1989.

KELLE, V. "El Arte". *Arte, literatura y prensa*. México, Editorial Grijalbo, 1969, pp.133-153.

LAYTON, R. "Art and Agency: A Reassessment". *Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol 9, n.º 3, septiembre 2003, pp. 447-464.

LEFEBVRE, M y SKOUTELSKY, R. *Las Brigadas Internacionales. Imágenes recuperadas*. Madrid, Lunwerg Editores, 2003.

MAGNUM PHOTOS *La otra guerra: intelectuales, artistas y dirigentes. Fotografías para la memoria: La guerra civil*. Salvat, 2011

MANDOKI, K. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica 1*. Ver en línea: <http://www.estetica.org.mx/assets/PROSAICA-1.pdf> (20 de marzo, 2012)

_____. *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica 3*. Ver en línea: <http://www.estetica.org.mx/assets/PROSAICA-3.pdf> (20 de marzo, 2012)

MAROTO CAMINO, M. *Film, Memory and the Legacy of the Spanish Civil War*. Hampshire, Palgrave McMillan, 2011.

MARTÍNEZ MORUNO, D. “Becoming visible and real: Images of republican women during the spanish civil war”. *Visual Cultur & Gender*, Vol. 5, 2010.

MASPERO, F. *Out of the shadows. A Life of Gerda Taro*. Great Britain, Souvenir Press and Geoffrey Strachan, 2008.

MERINO, A. (coord.): *Vivir en guerra en Imágenes. El día a día y la supervivencia en las calles durante la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Madrid, El Boalo, 2009.

MONTEATH, P. (comp). *The spanish civil war in literature, film and Art. An International Bibliography of secundary Literature*. Westport, Greenwood Publishing Group, 1994.

MUKAROWSKY, J. *Signo, función y valor*. Universidad de los Andes, Bogotá, 2000.

NAHARRO-CALDERON, J.M.. *A pesar de las alambradas: memorias, fotografía y campos de la retirada republicana española en 1939*.

NUÑEZ SEIXAS, X.M. “Provincia, región y nación en la España contemporánea: una (re)interpretación global en perspectiva comparativa”. en Forcadell, C. y Cruz Romeo, M. (Eds). *Provincia y nación. Los territorios del liberalismo*. Zaragoza, IFC, Colección Actas Historia, 2006. Ver en línea:

http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/55/_ebook.pdf, pp.297-312. (4 de agosto, 2012)

_____. *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2006.

OLMEDA, F. *Gerda Taro, fotógrafa de guerra. El periodismo como testigo de la historia*. Barcelona, Debate, 2007.

PIQUERAS, N. (coord.). *En defensa de la Cultura. Valencia, Capital de la República (1936-1937)*. Valencia, Universitat de Valencia, 2008.

PRESTON, P. *Idealistas bajo las balas. Correspondentes extranjeros en la guerra de España*. Barcelona, DeBolsillo, 2008.

RAMBLADO-MINERO, M.C. “Sites of Memory / Sites of Obligation in Contemporary Spain”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*. Año 2011, vol 36, pp. 29-42

RAMÍREZ TRANCHE, R y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 2011

RICOUER, P. *La Memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

ROBLES TARDÍO, R. *Arte y guerra civil*. Barcelona, Ediciones La Central, 2009.

RODRÍGUEZ TRANCHE, R., BERTHIER, N. y SÁNCHEZ BIOSCAS, V. “Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)”. *Revue d'études ibériques et ibéroaméricaines*, n.º1, 2012. Ver en línea: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/?p=466> (2 de septiembre, 2012).

SÁNCHEZ MEJORADA, A. “Una mirada insólita y cotidiana: Kati Horna”. *Revista Cuartoscuro*. N.º 50 sept-oct, 2001.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la Memoria*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

SAZ, I. *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2003, pp 59-150.

_____. “Las culturas políticas del nacionalismo español”. Manuel Pérez Ledesma y María Sierra (autores). *Culturas políticas: teoría e historia*. Zaragoza, Institución Fernando el católico, 2010, pp. 313-329.

SCHABER, I. Gerda Taro, *Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg. Eine Biographie*. Berlin, Jonas Verlag, 1994.

SCHABER, I., WHELAN, Richard, LUBBEN, Kristen (eds). *Gerda Taro. From the Collection of the International Center of Photographie - New York*. Göttingen, Steidl, 2007.

SONTAG, S. *Sobre la fotografía*, Barcelona, DeBolsillo, 2010.

_____. *Ante el terror de los demás*. Barcelona, DeBolsillo, 2011.

TAUSSIG, M. *Un gigante en convulsiones. El mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1985.

TELEFÓNICA. *Catálogo de la exposición Brangulí (fotografías 1909-1945)*. Barcelona, 2011.

TILLY, C. (ed.) *The formation of National States in Western Europe*. Princeton University Press, 1975.

TOMAS, F. “Guerra Civil española y carteles de propaganda. El arte y las masas”. *Olivar*, Vol. 7 n.º 8, 2006, pp. 63-85. Ver en red: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3544/pr.3544.pdf (15 de enero, 2012)

UTZ, R. “Nations, Nation-Building, and cultural intervention: A social science perspective”. *Max Planck Yearbook of United Nations Law*, Vol. 9, 2005, pp. 615-647.

VILAR, P. *La guerra española*. Barcelona, Editorial Crítica, 1990