

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“El nou concepte de comunicació
visual: repercussió de la guerra civil en
la premsa il·lustrada”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

Estel·la Latorre Hernández

Tutor/a:

Beatriz Herraiz Zornoza

GANDIA, 2016

RESUM

La Guerra Civil Espanyola va suposar un punt d'inflexió en la realització de fotografies on l'important resideix en la implicació del fotògraf en el propi conflicte. Gràcies al compromís de la població i a la evolució tècnica dels mitjans, situem en aquest període el canvi més important de la comunicació visual. Va ser la premsa, a un nivell nacional i internacional, la causant d'una expansió del propi conflicte; ara la gent podia formar part de la mateixa gràcies a la informació feta imatge.

Per tant, en aquest treball abordarem d'una forma analítica aquest canvi en la comunicació i estudiarem tant les fotografies publicades en premsa més rellevants d'aquest període, com la seua repercussió. A més, veurem que la proximitat del fotògraf es presenta com la novetat que permet que la població es pugui sentir identificada amb el compromís dels militants.

PARAULES CLAU

Guerra Civil Espanyola, Fotografia, Comunicació Visual, Premsa Il·lustrada, Fotoperiodisme

ABSTRACT

The Spanish Civil War was the turning point that changed the way of taking pictures; from this point on, the importance resides in the implication of the photographer in the conflict. The engagement of the population together with the technical evolution of the mediums, implied the most significant change on visual communication. It was the press, national and international, which made the conflict to expand; with this visual information, people could be part of this civil war.

Therefore, in this project we are going to analyse this change on the communication and studying the images that were published in the press as well as the unprecedented effect that they had on the population. Also, we will discover that the proximity of the photographer is a novelty that allows the population to feel identified with the militants' engagement.

KEY WORDS

Spanish Civil War, Photography, Visual Communication, Illustrated press, Photojournalism.

RESUM	2
ABSTRACT	2
<u>I. INTRODUCCIÓ</u>	<u>4</u>
1.1. Objectius	5
1.2. Hipòtesis	6
1.3. Metodologia	6
<u>II. MARC TEÒRIC</u>	<u>9</u>
2.1. El concepte de fotoperiodisme	9
2.2. La premsa il·lustrada	12
A. <i>El cas espanyol</i>	14
2.2. El fotoperiodisme de guerra	15
2.3. La guerra civil i el naixement de la comunicació visual	17
<u>III. ANÀLISI FOTOGRÀFICA</u>	<u>19</u>
3.1. Mundo Gráfico	20
3.2. Crònica	27
3.1. Estampa	33
<u>IV. L'EXILI DES DEL PUNT DE VISTA INTERNACIONAL</u>	<u>39</u>
4.1. Difusió del conflicte en la premsa francesa	40
4.2. La cobertura internacional de l'última etapa del conflicte	41
<u>V. CONCLUSIÓ</u>	<u>45</u>
<u>VI. BIBLIOGRAFIA</u>	<u>47</u>
ANNEX I	51
ANNEX II	54

I. INTRODUCCIÓ

« La fotografía es un símbolo que le lleva a uno inmediatamente a tocar la realidad de cerca. Para nosotros, la fotografía continúa contándonos una historia en la forma más condensada y vital. De hecho, es muchas veces más efectiva que la realidad misma, porque en la fotografía, lo conflictivo y lo que no tiene importancia ha sido eliminado. La fotografía es el lenguaje de todas las nacionalidades y de todas las edades. »

J.M. SUSPERREGUI

La fotografia s'instaura inicialment com un mitjà que permet crear una informació versemblant, és a dir, representar més fidelment la realitat per mostrar al món els successos més rellevants. Naix com una tècnica innovadora que no permet pràcticament moviment i amb l'evolució arribem a una utilitat informativa completa, on el concepte visual es relaciona de forma directa amb l'escrit, aconseguint una complementació. L'aparició del reportatge fotogràfic en la premsa il·lustrada suposa una aproximació de la societat als conflictes i a la informació, sent el text fotogràfic aquell que permet una major evolució dins del camp de la comunicació, aconseguint mantenir a la població informada mitjançant una lectura visual.

Una de les situacions més violentes que ha viscut Espanya és la guerra civil (1936 – 1939), on persones innocents van haver de lluitar per salvar les seues cases, per defensar la seua terra i les seues ideologies. La guerra civil marca un punt d'inflexió tant en la història d'Espanya com en la història del fotoperiodisme, és ací quan el reporterisme gràfic passa a convertir-se en un fenomen social, estètic, informatiu i propagandístic, que aconsegueix una sensibilització completa de la població i una forma de prendre consciència de tot allò pel que s'està lluitant a peu de carrer. A més, aquest va ser el primer conflicte difós a nivell internacional a través dels mitjans impresos il·lustrats, creant una revolució en el camp de la comunicació i donant pas al naixement d'un nou moviment estilístic com és el fotoperiodisme modern.

Hui dia vivim en una societat que ha oblidat completament aquesta etapa i que pensa que allò va succeir molt temps enrere. Existeix una generació que ha decidit ocultar el conflicte que ens ha dut a la situació que es viu actualment al nostre país, no es parla de la guerra, no es mostren fotografies i la investigació de la premsa censurada ha donat pas a una forma involuntària d'ocultar tot el viscut en aquells tres anys. És cert

que la informació sempre ha estat controlada i filtrada per mantenir determinades línies editorials, però el problema actual en la societat és una desinformació històrica que contrasta amb les ànsies informatives que predominaven durant la guerra civil, inclús tenint en compte l'alta taxa de població analfabeta.

Per altra banda, la premsa il·lustrada va servir inicialment com una forma propagandística de buscar un compromís sòlid de la població amb el règim republicà on la majoria de fotògrafs que s'aproximen al conflicte i que mostren una implicació amb la població, són aquells que defenen uns ideals republicans. Per tant, l'anàlisi fotogràfic d'aquests professionals és una forma d'apropar-se al poble, a una societat solidària que tracta de resistir unida als atacs del règim feixista que més tard acabaria implantant-se amb la dictadura de Franco. Aquests utilitzaran la premsa com un transport informatiu i com una mena de identificació ciutadana, tant per ajudar com per a sentir un compromís necessari per a continuar la lluita.

La meua intenció amb aquest treball és tractar de viure i comprendre el conflicte a través del material fotogràfic que definirà el nou rol dels mitjans de comunicació de masses del posterior període d'entreguerres. Per això, primerament estudiaré el concepte de fotoperiodisme i l'evolució de la imatge fotogràfica en els conflictes bèl·lics fins al període de la guerra civil espanyola; amb la intenció de comprendre els trets característics de la comunicació visual en aquest conflicte. En el segon apartat s'observen diverses fotografies publicades en la premsa il·lustrada del moment com són les revistes *Estampa* (1928 – 1938), *Mundo Gráfico* (1911 – 1938) i *Crónica* (1929 – 1938), publicacions eliminades per la censura a l'any 1938 amb la caiguda de gran part de Madrid a mans del bàndol revoltat nacional; per entendre de forma més estructurada l'evolució del fotoperiodisme. Així, a partir d'aquesta data, s'utilitzarà la premsa internacional per a l'anàlisi de l'última batalla que es desenvolupa a Espanya i el posterior exili massiu de la població.

1.1. Objectius

L'objectiu principal que es planteja en aquest treball és analitzar les fotografies més rellevants publicades durant el període de la Guerra Civil Espanyola per a conèixer els factors que propiciaren el canvi de comunicació visual en la premsa i la posterior repercussió en el transcurs del conflicte. Així, es durà a terme aquest objectiu a través dels diversos aspectes secundaris:

- Comparar el fotoperiodisme de guerra anterior al conflicte i el que es realitza en la pròpia Guerra Civil Espanyola.
- Determinar els factors que converteixen la Guerra Civil Espanyola en el primer conflicte fotografiat i difós a través dels mitjans de comunicació de masses.
- Visionar i analitzar les fotografies publicades en premsa per a trobar els punts en comú entre elles.

1.2. Hipòtesis

Amb aquest treball volem plantejar diverses hipòtesis que funcionaran com a base estructural de la investigació. Lo primer que es vol demostrar és que gràcies a la comunicació visual en la premsa, la societat espanyola va adquirir una consciència plena del conflicte i va augmentar notablement el compromís de la població; i per altra banda, la segona hipòtesi és si la instauració de la fotografia en la premsa diària i la millora tant tècnica com narrativa de les fotografies realitzades durant la guerra civil, donen lloc a un canvi complet de la comunicació de masses de la època.

1.3. Metodologia

A nivell metodològic, el treball consisteix en una investigació de caràcter qualitatiu que analitza de forma crítica l'efecte de les fotografies en el bàndol republicà.

Per a dur a terme aquest treball, es comença amb una recerca històrica que permet un coneixement més concret sobre les diverses batalles que es lliuraren durant el període de 1936 al 1939 en el territori espanyol amb motiu de contextualitzar posteriorment les fotografies i les publicacions amb una major habilitat. Completant aquesta informació bàsica, es fa l'estudi de l'evolució tant de la premsa il·lustrada com a mitjà bàsic de comunicació, com de la fotografia bèl·lica i el fotorreportatge.

A nivell analític, s'estudien a fons tres de les revistes il·lustrades més importants de l'època com són *Estampa*, *Crónica* i *Mundo Gráfico*; a partir d'aquesta recerca, es trien dos fotografies de cada publicació amb la intenció de tindre una mostra representativa de la fotografia de l'època i la edició gràfica a la qual acompanya. Els documents

visuals, triats amb un ordre cronològic, permeten també mostrar tant l'evolució del conflicte com la de la fotografia en premsa.

Així, per analitzar el missatge visual transmès a les diferents imatges, s'utilitza el model estructural proposat per Rafael López Lita, Javier Marzal Felici i els membres del grup d'investigació ITACA-UJI¹; i es pren com a base exemplificadora l'anàlisi de la famosa imatge de Robert Capa, *El miliciano muerto*. Primerament cal realitzar una recerca d'informació sobre la tècnica, l'autor, moviment artístic i el moment històric, així com la recerca d'altres estudis crítics sobre l'obra. Aquest primer nivell analític es definirà com nivell contextual i aporta dades generals. Hi ha una gran varietat d'estudis analítics sobre el text fotogràfic, tanmateix l'interès d'elecció d'aquesta metodologia resideix en l'últim nivell d'anàlisi, relacionat amb el punt de vista, element clau de la fotografia de la guerra civil espanyola.

El segon nivell d'anàlisi es centra en nocions com el punt, la línia, el plànol... no són conceptes purament materials i mostren ja el començament d'una subjectivitat. Es parla per tant d'un nivell morfològic similar a la significació fàtica i expressiva de la qual parla Panofsky (1955: 46-47) que es pot relacionar també amb la categoria denotativa establerta per Barthes (1985). Les teories de la Gestalt serviran com a base, en tant que els elements simples *gestaltians* no són unitats simples de significat com poden ser els fonemes o els morfemes dels que fan eco Beneviste y Martinet en el desenvolupament de les teories lingüístiques, per tant, a les anàlisis visuals s'ha de tindre present l'absència de frontera entre la forma i el contingut. Ací es tracta a més, la descripció del motiu fotogràfic, és a dir, una primera lectura de la imatge que proporciona una aproximació a les claus genèriques del text fotogràfic que s'estudiarà.

Una vegada es completen aquestes dos categories, es continua amb un nivell compostiu on s'estudia la relació de tots els elements de la imatge des d'un punt de vista estructural i *sin tàctic*: perspectiva, ritme, profunditat i proporció; és a dir, la temporalitat i el espai representat en la fotografia. Quant a la representació de l'espai, s'ha de valorar la construcció del camp i del fora de camp – el gest de retall – que il·lustra la intenció del fotògraf; i per al temps de la representació es té present la instantaneïtat, el temps simbòlic i el subjectiu.

Per concloure la metodologia d'anàlisi, es proposa l'estudi del nivell enunciatiu. Aquesta secció de l'exploració icònica ressalta el paper de la mirada del fotògraf, és a dir, del punt de vista que il·lustra una visió concreta del món i una ideologia marcada. Així, s'examinen les marques textuais, l'actitud dels personatges, el distanciament o la

¹ Universitat Jaume I. *Anàlisi de fotografia* < <http://www.analisisfotografia.uji.es> > [Consulta : 19 de Julio de 2016]

identificació (mecanismes enunciatius) i les relacions intertextuals proposades en la fotografia.

Amb aquest estudi fotogràfic es vol comprendre de forma completa la intenció de l'autor de l'obra i l'efecte causat en la societat, al igual que la finalitat per la qual va ser publicada. L'anàlisi finalitzarà amb una interpretació global del text fotogràfic afegint plantejaments sobre semiòtica textual com les condicions de producció que estan directament relacionades amb el context social i les condicions de recepció, on s'exhibeix la fotografia i a quin públic està destinada; arribant a la consideració de la fotografia com a llenguatge

Tot seguit, abordarem la fotografia en premsa de la guerra civil en un context internacional, aportant informació sobre la difusió del conflicte en França a través de la revista *Regards* i *Vu*; i en Amèrica amb les publicacions de *Life*. Aquesta expansió cobrirà el període final de la guerra i el posterior exili, degut al tancament de la majoria de publicacions espanyoles amb la presa de poder del bàndol nacional.

Finalment, amb la consecució d'aquesta anàlisi del text fotogràfic i el seu paper en al premsa il·lustrada, es trauran les conclusions sobre el tema principal del treball, el canvi de la comunicació visual i l'efecte tant a nivell nacional com internacional de les publicacions fotogràfiques.

II. MARC TEÒRIC

« La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo. »

GISELE FREUND

2.1. El concepte de fotoperiodisme

La definició de fotoperiodisme ha sigut abordada per gran quantitat de teòrics, fent especial atenció sempre a la seua funció informativa i propera al poble. Segons Pepe Baeza (2001: 36), la imatge fotoperiodística és “la que es vincula a valors d’informació, actualitat i notícia” al igual que “la que arreplega fets de rellevància des d’una perspectiva social, política i econòmica assimilables per les classificacions habituals de la premsa a través de les seues seccions”. El terme fotoperiodisme es veu directament lligat al professional de la premsa i a un tipus d’imatge mediàtica reconeguda i assentada en la societat de masses.

Per altra banda, Pierre Jean Amar (2005) reconeix que la imatge fotogràfica comença a ser utilitzada en l’ofici periodístic per a il·lustrar i informar sobre els successos del món, és a dir, la imatge és utilitzada com un document que informa, un testimoni visual. Aquestes característiques concorden amb les esmentades per Beaumont Newhall (2002) per a qui el concepte de fotoperiodisme no pot tindre una definició concreta si no que existeix un fotògraf qui es estimat com un operador *voyeur* que ha d’aconseguir *fotos desacostumades* veient:

“La vida, el mon, presenciar els grans successos; mirar els rostres dels pobles i els gestos dels orgullosos; vore coses estranyes – màquines, exèrcits, multituds, les ombres en la selva i en la lluna; vore l’obra de l’home, siguen quadros, torre o descobriments; vore que coses que estan a mil milles de distància, coses ocultes darrere de murs o dins d’habitacions; vore coses perilloses de trobar; les dones dels homes que amen i els menors d’edat; vore i tindre el plaer de vore; vore i ser sorprès; vore i ser instruit “(Newhall, 2002)

Altres autors com Alonso Erausquin (2014: 8) arrepleguen definicions com aquesta de Nixon: “la notificació d’esdeveniments reals, interpretats visualment per un fotògraf i

orientats per uns criteris de contingència mediatitzats per diversos processos codificats (fotogràfic, informatiu i de impressió fotomecànica) i que produeix un missatge visual que es interpretat pel receptor segons la seua competència icònica i el seu coneixement del context.” Per tant, per a aquest autor, el fotoperiodisme esdevé una tècnica comunicativa que connecta un observador directe que viu el moment del conflicte amb un receptor que accepta la realitat mostrada en les imatges.

La incorporació de la fotografia a la premsa escrita és un dels fets més revolucionaris i més importants per a la recepció de la informació, de forma que tracta d'implicar al públic lector en el discurs de les notícies que es desenvolupen; a més de permetre una major aproximació a una determinada ideologia i la implantació posterior d'aquesta forma de pensament en la societat. La imatge fotogràfica crea un vincle per aconseguir l'apropament dels fets rellevants a una atmosfera local.

Les publicacions inicials en les revistes il·lustrades sorgeixen a partir d'un suport iconogràfic basat en il·lustracions com vinyetes de còmics o caricatures de temàtica satírica sempre amb la intenció de desenvolupar un nivell de lectura visual que ajude a la comprensió del text i que facilite i atraga a un lector poc format, és a dir, la singularitat del mitjà es fonamenta en la facilitat dels codis de lectura i interpretació. Les propostes il·lustratives de l'època sempre serveixen com un instrument guia que mostra la realitat social i estereotipada.

És al 1823 quan podem parlar de l'arribada de la fotografia a la premsa diària amb la prèvia aparició de la litografia a finals del segle XVIII. Així, la primera publicació fotogràfica serà al *New York Mirror*, una de les revistes pioneres a nivell internacional en el periodisme il·lustrat. Però no és fins uns anys més tard, amb el creixement de les tensions sociopolítiques entre liberals i conservadors de finals del segle XIX, quan es vol crear un interès informatiu en la població a través de vinyetes que ofereixen una visió esperpèntica del que ocorre a la societat del moment per atraure a un lector poc culturitzat.

La primera fotografia publicada en premsa és una escena de les barraques de Shantytown, un barri de Nova York, al 1880 en el *Daily Graphic*. Aquesta utilització de la fotografia ajudada pel *desenvolupisme* suposa una liberalització front a altres arts com poden ser la pintura o el gravat, aportant a més una major difusió. La fotografia s'igualava a la objectivitat com el mitjà que millor pot reflectir la realitat i els esdeveniments socials. Així, la imatge fotogràfica es converteix en una realitat directa on tot el que es mostra en ella correspon amb el fet i el moment real viscut, però cal tindre present que la fotografia no capta pròpiament la realitat. Com més tard es reconeixerà, amb l'ajuda del desenvolupament del concepte d'autoria, la mirada subjectiva del fotògraf sempre preval i crea un fonament estilístic que permet suscitar

una visió de la realitat específica (que no te que ser adoptada per tots). Per tant, arribem a un moment on la fotografia és la ferramenta més fidel per a la captació de la realitat, però a la vegada, suposa un dels instruments més efectius per a crear una manipulació ideològica i propagandística.

Des d'un punt de vista sociològic, la fotografia funciona com un registre documental que atorga un caràcter històric i utilitari. Per tant, aquesta art es caracteritza per un valor testimonial alt i una autenticitat que pocs mitjans poden aconseguir. A partir d'aquests trets es desenvolupa el concepte de *messianisme gràfic* on el seu primer atribut és el de tindre la capacitat de transmetre la veritat al món, i el segon, la possibilitat de comunicar la veritat que viu el propi professional de la fotografia, la seua realitat subjectiva que permet mostrar la cara oculta de la societat, és a dir, aquesta vessant es centra en contemplar i fotografiar el món per a mostrar les seues deficiències e injustícies (Caballo Ardila, 2003: 45)

"La implantación de la fotografía en la prensa tuvo una repercusión directa en la visión de las gentes, pues anteriormente la capacidad de visualización del mundo externo a uno mismo era escasa ya que una persona solamente llegaba a visualizar su propio entorno y el resto quedaba en un plano lejano desprovisto de interés." (Superregui, 2000: 245)

Existeix en la població una necessitat de rebre informació clara per comprendre tot allò que els envolta, i comença a haver una formulació de preguntes sense resposta precisa. El treball del periodisme es aconseguir fer reflexionar a la gent,

"Si [les fotografies] provoquen una reacció, provoquen una reflexió i provocar reflexions és una de les tasques dels periodistes" (Esparza, 1989).

Sorgeix per tant una necessitat de simbiosi entre fotografia i text que permet que la imatge realitze el paper informatiu fins a eixe moment acomplit per la premsa escrita, és a dir, una independització i autosuficiència per mantenir una notícia en boca de tots. S'instaura per tant, una nova realitat on la fotografia pot congelar un moment, un succés únic d'una forma més objectiva i instantània que la realitzada per un redactor.

Aquesta incorporació de la fotografia a la premsa introdueix el nou concepte de *periodisme modern* desenvolupat gràcies també a avanços tècnics com l'aparició de la Leica amb objectius intercanviables que permet una major possibilitat de preses i d'enquadraments, fent que la fotografia compte amb una varietat important de tomes fotogràfiques i una aproximació molt més personal. A més, cal mencionar la major mobilitat del fotògraf i la no-dependència de la distància fixa. L'evolució de les òptiques aporten una gran luminositat, al igual que la construcció de fleixos que ajuden al posterior revelat fotogràfic.

S'atribueix l'inici del fotoperiodisme modern a les fotografies realitzades per Erich Salomon al 1928 per al diari *Berliner Illustrirte*. Ell comença amb la Ermanox, màquina que permet una major discreció a l'hora de realitzar els dispars al igual que la possibilitat del no-posat. Per altra banda, uns anys més tard apareix la figura de Felix H. Man amb qui es desenvolupa la creació d'un reportatge fotogràfic amb una estructura clara i una organització intencionada de les fotografies.

La figura del fotorreporter comença a estandarditzar-se amb el suport d'una actitud experimental i de col·laboració intensa entre fotoperiodistes, editors i propietaris de revistes il·lustrades. Es vol descobrir una realitat oculta, arribar a llocs desconeguts per a la societat i amb la fotografia i la premsa s'aconsegueix unir aquest món ignorat amb un espectador àvid de coneixement i d'informació.

2.2. La premsa il·lustrada

El canvi en la visió de la massa sorgeix arrel de la introducció de la fotografia en la premsa, com hem parlat anteriorment. Així, la creació de les revistes il·lustrades aconsegueix el paper principal de difusió de notícies d'una forma generalitzada on l'home ja pot conèixer allò que passa més enllà del seu carrer o la seua ciutat. La comunicació visual apropa al poble a una experiència nova i crea un compromís formal amb els moments retratats a les publicacions.

Les revistes il·lustrades s'utilitzen com una ferramenta que converteix el retrat individual en un retrat col·lectiu configurat per un estil i una estètica determinada per la pròpia editorial gràfica. No obstant açò, les fotografies es configuren inicialment com un reclam per a llegir el text escrit com apunta Caballo Ardila. La documentació visual permet un accés al món icònic i a la volta subjectiu on les persones poden elles mateixa tindre una interpretació lògica i individual d'allò que estan veient.

En referència a la editorial, es distingeixen diversos factors externs que influeixen en la pràctica iconogràfica de la pròpia publicació, condicionant de forma directa els processos de emissió i recepció. Caballo Ardila (2003: 21) senyala els divideix els diferents agents en:

- Temporals: relacionats amb les notícies que tenen més rellevància que altres segons la importància del moment, és a dir, la prioritat de la informació en cada secció que ve marcada principalment per l'època i els esdeveniments transcorreguts en ella.

- Propagandístics: regits per les persones concretes i col·lectius que configuren la línia editorial, política o cultural de la publicació. Aquests són els encarregats de marcar la ideologia i la predominància de notícies, establint els diferents nivells i les pautes de publicació pròpies del mitjà comunicatiu.
- Socioculturals: la població vol rebre un tipus de informació que satisfaga les seues necessitats, per tant, la premsa estarà influïda també per la societat de l'època i les seues demandes acord als hàbits i costums.
- Estètics: es tracten els factors determinats per les modes i les tècniques vigents tant a un nivell nacional com internacional. La creació de tendències estètiques inicialment es relacionava amb el món pictòric, no obstant això, el creixement qualitatiu de la premsa il·lustrada permet la variació d'aquestes corrents inclús creant noves formes d'expressió com per exemple la fotografia de reportatge.
- D'esdeveniment: valora la reconstrucció fidel dels fets o tot el contrari, la variació de la situació representada com a forma de manipulació de la opinió ciutadana. Aquest apartat està lligat a la ideologia del diari, és a dir, a la línia editorial seguida pels dirigents.
- Comentari de la imatge: el peu de foto i el text que acompanya a la fotografia és un altre dels factors externs que intervenen en la percepció iconogràfica de la premsa il·lustrada. Parlem per tant, d'una informació totalment complementària i inseparable que permet il·lustrar, interpretar i valorar els fets ocorreguts.

La edició gràfica és un factor clau per al desenvolupament i evolució de les revistes il·lustrades i s'entén com "conjunt d'estratègies de planificació, control de producció i ús de les imatges en la premsa; aquest últim apartat és el que comprèn la selecció, serialització i dimensionat de les imatges per a la seua posta en pàgina" (Baeza, 2001: 75). La seua importància i influència avança fins al sorgiment de la televisió que trenca els models clàssics de comunicació escrita i dona pas a una crisi de tota la premsa gràfica a causa de la facilitat de consum de contingut televisiu.

El vertader referent de la edició gràfica com a tal sorgeix a partir de la revista *Life* on es consoliden les diferents figures de professionals que constitueixen el treball de edició: figura d'editor gràfic, artístic, divisió per departaments, estil interpretatiu de la realitat i una organització estructural general de la revista. Així, s'estableix un punt de partida que s'anirà expandint a les diferents publicacions il·lustrades, és a dir, la revista *Life* esdevé una referència per a la utilització informativa de la fotografia (Caballo Ardila: 2003: 58). A més, és en aquest període quan també es comença a albirar la

necessitat d'una organització correcta que facilite el treball de selecció i ordenació. La estructuració de la informació és un aspecte a tindre en compte, la gent ha de sentir-se atreta per allò que veuen, per allò que lliguen, de tal forma que és necessari la creació dels pilars base que sostinguen aquesta finalitat.

A. *El cas espanyol*

La revista il·lustrada apareix en Espanya temps després que a la resta d'Europa i Estats Units, al 1892 amb *Blanco y Negro*, publicació que canviarà ràpidament el panorama informatiu del país. Aquesta comença a introduir la fotografia en les seues publicacions de manera gradual barrejada amb una gran quantitat de gravats i il·lustracions. La proporció de tiratge en comparació amb la quantitat de població analfabeta de l'època mostra una xifra que permetria una revolució en la premsa espanyola tant en un aspecte formal com en el contingut. Així, al 1905 el director de *Blanco y Negro* fundaria el diari ABC considerat el introductor de la premsa diària a Espanya. Un dels majors èxits d'aquest diari va ser gràcies a la publicació d'una fotografia de l'atemptat perpetrat per l'anarquista Mateo Morral, introduint el concepte de versemblança a una imatge documental.

Amb el sorgiment de *Nuevo Mundo* es va començar a fer patent una competència entre les dues revistes. Però a l'any 1908, naixeria una de les majors aventures del periodisme gràfic espanyol, tal i com diu López Modéjar (1982): *Mundo Gráfico*. Per altra banda, uns anys més tard s'editaria *La Esfera* que marcarà per complet la nova etapa en la història de la premsa il·lustrada espanyola degut a una publicació de gran qualitat, editada a color i amb una redacció correcta sobre temes d'actualitat, deixant a un costat els conflictes polítics.

La figura de director artístic comença a fer-se patent arrel de la revista *D'ací i d'allà*, publicació catalana que varia la estructura publicitària i el format. La fotografia evoluciona fins al punt d'obra, deixant de costat la seua funció de complement del text i convertint-se en un mitjà de reflexió i reacció. La seua distribució proposa un canvi complet en tot el vist anteriorment, creant un visionat modern amb imatges a sang i textos que segueixen formes geomètriques e inusuals.

A final dels anys 20 comença a dependre's de la publicitat i les revistes han de crear un contingut que siga apte per a atraure a anunciants que busquen la seducció del consumidor. Ací serà el moment de naixement de *Estampa* (1928) i, dos anys més tard, *Crónica* (1930). Entre aquestes dues revistes il·lustrades es viurà una forta competència amb tiratges molt similars i un públic objectiu idèntic. Totes dues

aportaran una visió diferent del món a la societat espanyola, que consta d'una informació variada amb una lectura senzilla acompanyada de fotografies de gran qualitat.

2.2. El fotoperiodisme de guerra

« Los responsables de lo que sucede en el mundo somos los escritores y los artistas, porque tenemos las armas más formidables que son el verbo y la imagen [...]. A nosotros nos toca, pues, mover el mundo con estas armas »

CESAR VALLEJO

L'origen del fotoperiodisme de guerra el situem durant la guerra de Crimea de 1854 a 1855 en la que destaca el paper de Roger Fenton². En aquest conflicte, l'Estat és el encarregat de la finançament del reportatge i per tant hi ha una gran quantitat de normes entre elles la prohibició de fotografiar cadàvers ja que es volia mostrar la vesant positiva de la guerra aportant un suport gràfic a la possible victòria del bàndol britànic. Un altre problema que s'instal·lava en les primeres pràctiques fotogràfiques era el transport i maneig del material tècnic quantiós i pesat. Es necessitava un vehicle tirat per cavalls per transportar-ho a més de la lentitud del procediment fotogràfic amb un temps d'exposició d'entre vint i trenta segons. Açò dificultava greument la captació d'imatges de combat, reduint el camp d'acció a posats i paisatges. El resultat va ser pobre en imatges i no servien més que per a fer un retrat dels dirigents i els alts càrrecs de l'exèrcit

La següent guerra coberta per fotògrafs va ser la guerra de secessió americana (1861 – 1865) amb el màxim representant Mathew B. Brady³ que va apartar-se de la censura gràcies a que ningú va finançar la seua intervenció. La tècnica seguia sent molt rudimentària però el propi Brady va invertir el seu pressupost en la contractació de

² Roger Fenton (1819 – 1869, Regne Unit) es considera el primer reporter de guerra al fotografiar la Guerra de Crimea en 1855, amb un equip format per un carro, a mode d'habitació fosca, tirat per quatre cavalls i incloent unes 700 plaques i 5 càmeres. Aquest va poder fotografiar l'ambient dels campament i els camps de batalla, amb un major dinamisme de la coneguda fins al moment.

³ Mathew Brady (1822 – 1896, Nova York) va començar la seua obra fotografiant soldats durant la guerra de Mèxic contra EEUU (1846 – 1848), sent aquestes unes fotografies d'estudi, sense eixir a camp obert. Brady va ser un discípol de Samuel Morse, aprenent amb ell a realitzar daguerreotips. Anys després, i deixant de costat la fotografia de retrats en estudi, va ser el fotògraf que cobriria la Guerra de secessió americana, fet que el va convertir en un dels pioners de la fotografia de guerra.

més fotògrafs i la tirada massiva de preses fotogràfiques per aconseguir una retrat més verídic de la guerra, aquesta vegada sense ser coartat pels dirigents del país. Les fotografies mostren cases destruïdes, morts, soldats preparats per a partir al front i situacions habituals en els campaments dels soldats. En aquesta guerra sí comença a entreveure's una recerca d'objectivitat, i es dota a la fotografia d'una capacitat testimonial com a document històric ja que encara no hi havia una difusió clara d'aquestes imatges.

Durant la Primera Guerra Mundial (1914 – 1919) es produeix una producció constant de fotografies per a premsa, però una gran quantitat d'aquestes van ser censurades, cosa que no permet crear una visió general i versemblant del conflicte. Durant aquest període els fotògrafs devien obtenir un permís per a realitzar els reportatges de forma que la producció queda molt reduïda i s'atorga més capacitat als mitjans per a manipular la objectivitat del mitjà fotogràfic aprofitant la seua capacitat testimonial i la seua suposada versemblança.

La majoria d'imatges de més impacte, és a dir, aquelles que il·lustraven el sofriment de la població, els motins i els morts, es van publicar amb posterioritat. La premsa guardava solament aquelles fotografies que no desmoralitzaven als militars i a les seues famílies, sent aquests els protagonistes principals dels reportatges. Es va ocultar la realitat, dotant a la premsa de material fotogràfic però únicament amb fins propagandístics i deixant de costat el valor informatiu.

Amb la Revolució Soviètica es desenvolupa la consciència de poble, la capacitat dels documents visuals per a “despertar” a la gent i moure-la ideològicament degut a l'analfabetisme instaurat en l'època, la fotografia va ser un camí amb característiques idònies que permetien crear una guia per a la població. Tant Lenin com el partit comunista estaven a favor de l'educació fotogràfica com una eina necessària socialment per a la creació d'icones que afavoriren l'aparició d'un protagonista col·lectiu en detriment de l'heroi individual predominant en etapes anteriors. Per altra banda, en aquest període s'observa una ruptura de les tendències de tots els altres països europeus, donant pas a la defensa del constructivisme ja instaurat i predicat pels cineastes. El canvi de concepte de la fotografia ve definit pel “forçament de la perspectiva que engrandeix a l'obrer davant la màquina dominada” (Esparza, 1989: 97) amb la utilització del contrapicat com a element clau, ja mostrat inicialment en la cartellera (element principal de la propaganda revolucionària soviètica).

Molt tindrà que veure posteriorment aquesta manera de contar amb la propaganda utilitzada en la guerra civil espanyola, ja que aquesta veu dels símbols implantats inicialment en la Rússia comunista com pot ser el puny o la corbella, icones

bàsiques dels cartells propagandístics russos. La societat russa es pren com un exemple d'evolució del fotoperiodisme a menor escala que la guerra civil espanyola.

2.3. La guerra civil i el naixement de la comunicació visual

Durant la guerra civil (1936 – 1939), Espanya es converteix en un territori de lluita constant i de solidaritat internacional per a brigadistes, periodistes i fotògrafs. Testimonis directes del conflicte serien els encarregats de transmetre en text i imatges el primer fet violent que cridaria l'atenció de sectors de comunicació internacionals gràcies al seu gran poder informatiu i de difusió. Durant aquests tres anys es formularien les noves bases que definirien el nou funcionament dels mitjans de comunicació de masses.

Abans de la guerra les publicacions de les revistes il·lustrades es centraven en transmetre informació sobre temes originals i curiosos, a més de notícies sobre esdeveniments puntuals. No és fins a la instauració de la República quan comencen a fer-se patents les fotografies en la premsa per mostrar els conflictes socials.

En aquest període destaquen una gran quantitat de fotògrafs que acomplien la funció de reporters durant el conflicte bèl·lic: Merletti, Centelles, la família Vidal, Serrano, Diaz Casariego, Alberio i Segarra i Torrents – entre d'altres. Aquests són els representats més importants de les diferents localitzacions d'Espanya que permeten traure a la llum les vivències de la població durant el període de la guerra civil. Un dels màxims referents va ser Agustí Centelles, fotògraf d'origen valencià que obtindrà anys més tard un reconeixement internacional, sobrenomenant-li popularment El Capa espanyol⁴ - encara que es tracte probablement d'un malnom que li resta importància documental. Centelles treballa d'una manera diferent als demás fotorreporters buscant en tot moment nous punts de vista, nous llocs on fixar la mirada com poden ser “els desnonaments, els desemparats (...) i els afers conflictius, com robatoris, atracaments, pistolisme” (Fontcuberta, 2000).

Però durant l'etapa bèl·lica d'Espanya, es desenvolupa totalment la tècnica fotogràfica – que havia començat ja amb la Primera Guerra Mundial – i per altra part, els fotoperiodistes no han de lluitar contra una censura imposada per l'Estat. Aquesta

⁴ Aquesta expressió va ser utilitzada per primera vegada com a títol de la revista *Cambio 16*. Els hereus d'Agustí Centelles sempre han rebutjat aquesta equiparació de Centelles a Capa, afirmant que l'obra de Centelles és anterior a la de Capa.

llibertat d'expressió facilita la difusió total de la informació tant gràfica com literària i per tant, és un dels primers conflictes amb cobertura de premsa i de reporters gràfics de tot el món, prenent com a exemple fotogràfic a Endre Ernő Friedmann (Robert Capa), Gerda Taro i David Seymour (Chim).

La fotografia en aquest període comença utilitzant-se com un mètode propagandístic que permet desmitificar a l'enemic. Les guerres sempre han suposat un assaig i una experimentació del fotoperiodisme, però és aquesta la que es senyala com a primera guerra fotogràfica des del punt de vista informatiu.

Partim de la base tècnica necessària per a evolucionar la fotografia anteriorment vista en conflictes bèl·lics com poden ser la Primera Guerra Mundial o la prèvia guerra de secessió nord-americana. Aquesta facilitat de maneig de la càmera aporta la proximitat a les víctimes que abans no havia pogut ser duta a terme, mostrant una part de la guerra oculta fins aleshores. Tanmateix, l'apropament referit, suposa un canvi en el compromís dels fotògrafs que al igual que els propis milicians, fan la guerra també seua. La població civil es converteix en la protagonista de les fotografies, passem a un subjecte col·lectiu que predomina en tota la informació gràfica, deixant de costat l'heroi individual o el que és el mateix, el soldat al campament. Però quan parlem de proximitat no es fa referència solament a la distància, el propi professional fotogràfic adquireix una nova funció que es tradueix en la transmissió dels valors d'una forma emotiva i passional, aportant la seua visió subjectiva con una mirada privilegiada que s'ofereix a un poble receptor de la informació.

El reporterisme gràfic es converteix en la base informativa de la societat espanyola de finals dels anys 30, on aquesta nova etapa del *periodisme modern* està marcada per una exaltació contínua on les imatges volen cridar a la gent a la guerra i a la defensa del seu habitatge. Açò s'aconsegueix a partir de la creació d'una emoció i de la pròpia militància real del fotògraf que s'introdueix en la guerra per a que les fotografies mostren la major objectivitat possible – sempre dins de la subjectivitat de la mirada del fotògraf, com s'ha nombrat anteriorment. Ja no es censura, es mostren els morts, les cases destruïdes, el paper femení, l'exili i la desesperació; les fotografies il·lustren la realitat i és per això pel que el seu paper es converteix en un document base i necessari per a la informació. En aquest nou concepte de comunicació, es creen dos universos com bé senyala Caballo Ardila (2003: 66), el de la verdadera sang i morts; i per altre costat, les imatges als diaris i revistes. Les fotografies no es deixen endur solament per la característica més sentimental, sinó que adapten la seua qualitat com a recurs informatiu i analític deixant de costat la guerra com a argument ideològic i propagandístic, defès inicialment en aquest conflicte. La guerra es torna *visiva* i amb aquesta visibilitat s'arriba a la gent, cal convèncer a la població de donar suport als milicians i a totes les famílies que lluiten contra la revolta feixista.

III. ANÀLISI FOTOGRÀFICA

La característica predominant de la fotografia de la guerra civil espanyola és la proximitat i la instantaneïtat. Es tracten de fotografies espontànies preses en el propi camp de batalla. Els fotògrafs són uns milicians més, lluiten amb les seues armes, amb les seues màquines fotogràfiques per aconseguir una batalla més enllà de les trinxeres, una lluita ideològica que aconseguisca instaurar-se dins de totes les cases espanyoles.

La plantilla seguida per al desenvolupament de l'estudi fotogràfic és la formulada per l'investigador Rafael López Lita i coordinada per Javier Marzal Felici, plantejada com una proposta de model d'anàlisi fotogràfic i presentada com a projecte per al *Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: El análisis de la imagen fotográfica*. Per tant, tractarem la fotografia des d'un nivell contextual, morfològic, compositiu i finalment, interpretatiu (enunciatiu); amb la finalitat d'aconseguir extraure les característiques comunes de totes les fotografies i arribar a definir els trets visuals que van revolucionar el concepte de fotoperiodisme.

Així, es començarà amb un estudi tècnic on es desenvolupen les característiques més formals com el format de publicació, dades biogràfiques de l'autor o l'òptica utilitzada; a més d'afegir informació sobre el gènere al que pertany la imatge. En referència al nivell morfològic, es tracta tant el centre d'interès com les línies mostrades en la imatge que permeten crear una estructura visual en la imatge, afegint comentaris sobre la nitidesa de la imatge, la il·luminació i el contrast potenciat per la tonalitat utilitzada en la fotografia. Seguint amb l'estudi i entrant en el concepte de composició, es parla del sistema sintàctic, compostat per la perspectiva (tant la profunditat com la línia de fuga), la distribució de pesos i l'anomenada llei de terços, que permet adquirir informació sobre la tensió i el ritme de la fotografia⁵. Es continua amb l'espai de la representació: camp i fora de camp, espai obert o tancat i tractant també la habitabilitat de la escena; acabant aquest nivell amb l'anàlisi del temps de la representació on s'exposa la narrativitat, el temps simbòlic de la imatge i la instantaneïtat de la presa fotogràfica. Per últim, quant al nivell interpretatiu, s'estudia l'articulació del punt de vista a partir de l'actitud dels personatges, la seua mirada, l'angulació de la càmera i la versemblança de la imatge per a aconseguir la interpretació global del text fotogràfic a partir de les marques enunciatives i les relacions intertextuals destacades de la imatge.

⁵ En l'annex II es poden trobar els esquemes de les estratègies compositives comentades en l'anàlisi compositiu de cada fotografia analitzada.

Es trien tres revistes il·lustrades que serveixen com a exemplificació de la premsa de l'època, escollint de cada una, dos fotografies. Aquestes fotografies han sigut triades a partir d'un anàlisi exhaustiu de tots els números disponibles a la hemeroteca, partint del 18 juliol de 1936 fins a la finalització de la seua publicació – totes tres a l'any 1938. Una de les característiques claus de la selecció ha sigut la presència humana en les fotografies, tractant a més d'escollir imatges amb diferents personatges (xiquets, milicians, ancians...); d'aquesta forma es podia tindre una visió global dels motius fotogràfics més recurrents. Per altra banda, s'ha tractat de buscar unes fotografies amb certa innovació en quant a la presa fotogràfica, tenint en compte també la importància donada en la publicació. Així, s'han seleccionat de cada revista il·lustrada una fotografia de principi de la guerra i una altra d'un segon període on el conflicte bèl·lic ja s'havia instal·lat definitivament en el territori espanyol.

3.1. Mundo Gráfico

Fotografia 1:



Fig. 01 Pàgina 24-25 de la revista Mundo Gráfico del 22 de Juliol de 1936, nº 1287.

Ens trobem front a una fotografia firmada per Alberio i Segovia. Es tracta d'una fotografia social i informativa amb un caràcter de fotorreportatge que pot incloure's en la corrent de fotoperiodisme modern instaurada durant la guerra civil espanyola. Pel que fa als paràmetres tècnics, és una fotografia en blanc i negre publicada en una gran

quantitat de revistes il·lustrades de l'època. En aquesta publicació en concret, la imatge està impresa a doble pàgina donant-li una gran importància a la situació que es viu en Espanya en eixos moment i simbolitzant la primera batalla de la Guerra Civil. A més, per la proximitat i la gran profunditat de camp, probablement el fotògraf utilitza un objectiu angular el qual li permet captar més camp i per tant, més reaccions de la població.

Un altre punt important és l'autoria de l'obra, atribuïda a la unió formada per Félix Albero i Francisco Segovia. Aquests dos fotògrafs van associar-se al 1930 per realitzar en la primera meitat de la dècada treballs sobre periodisme esportiu per al ABC, *Siglo Futuro*, *Heraldo de Madrid* o *La libertad*; però amb l'inici de la guerra els dos van centrar els seus esforços en cobrir els esdeveniments de Madrid amb reportatges molt interessants sobre el *Cuartel de la Montaña*⁶. Amb els seus treballs junt a altres professionals, es va constituir la iniciativa de la Delegació de Premsa i Propaganda de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, un arxiu fotogràfic anomenat *El Archivo Rojo*⁷ al qual actualment es pot accedir⁸, una recopilació de més de 3.000 imatges amb informació i testimonis de l'ocorregut. Com la majoria de fotògrafs republicans, al final de la guerra van ser oblidats i censurats fins que tornaren a la seua professió de forma separada anys després de la finalització del conflicte.

La fotografia va ser presa el 22 de Juliol de 1936, quatre dies després de la declaració oficial del conflicte armat i descriu el moment d'entrada al *Cuartel de la Montaña* durant la batalla de Somosierra (Madrid), una de les primeres lluites de la guerra civil espanyola.

NIVELL MORFOLÒGIC

En relació amb el nivell morfològic d'anàlisi veiem que el centre d'interès recau sobre la figura central del milicià que porta l'arma, passant després per els rostres dels dos homes que estan al seu costat i que miren a càmera. El punt central coincideix a més amb el centre de la escena, ajudat per les diagonals inferiors i superiors creades per la posició de la població que està al seu voltant. Pel que fa a la distribució dels plànols, podem diferenciar diversos terminis, un inicial que mostra un muscle d'un home totalment desenfocat i tallat; un segon espai presidit pel milicià jove que en aquest cas

⁶ La presa del *Cuartel de la montaña*, realitzada el 20 de juliol per les forces del govern republicà i les milícies obreres, va ser determinant per al fracàs de la sublevació en Madrid. Aquest edifici militar va ser contruïda durant el segle XIX a la Muntanya de Príncipe Pío i va ser pràcticament destruïda durant aquesta batalla a l'inici de la guerra civil espanyola.

⁷ GÜERRI MARÍN, C. "Fotografías, el Archivo Rojo" en *La guerra civil en el aula* <http://laguerracivilenelaula.paramnesia.es/FOTOGRAFIAS/ARCHIVO_ROJO/Paginas/Albero_y_Segovia.html> [Consulta: 31 d'agost 2016]

⁸ BERNAL BETANCORT, F. "El Arresto de Albero y Segovia" en *No va de historia*, 28 d'agost 2015 <<http://novadehistoria.com/el-arresto-de-albero-y-segovia/>> [Consulta: 31 d'agost 2016]

és el protagonista; un tercer nivell format per tres personatges que miren a càmera, adquirint més força els dos que estan als laterals del protagonista i finalment el darrer home sense a penes ombres que mira clarament a càmera amb una actitud forta. Per últim, observem una gran quantitat de rostres d'homes que estan decidits a lluitar, amb un aspecte fort i directe.

No solament es troba una il·luminació natural sinó que el contrast entre blancs i negres crea una atmosfera realista que s'accentua amb el monocromatisme, aportant veracitat i funcionant com una marca enunciativa de veritat històrica que permet a l'espectador sentir-se part d'aquella batalla. La llum arriba de dreta a esquerra, amb força, fent evident la diferència en el rostre dels personatges.

NIVELL COMPOSITIU

Quant al nivell compositiu, l'angulació de la òptica aporta clarament un punt de fuga central que es veu accentuat per la distribució dels milicians, i la posició de l'arma central que també guia la mirada de l'espectador fins al centre del quadre. El ritme visual és vertiginós degut a la quantitat d'elements en la imatge i la varietat d'accions que es descriuen en la toma fotogràfica – crits, defenses, força, decisió, atac, espenta... A més, la tensió palpada en aquesta fotografia és l'objectiu principal al que es vol arribar, crear una tensió en el espectador que està veient aquesta situació; és una forma de transmetre la força i els problemes que han de vindre i front als que s'ha d'estar preparat ja que es tracta del primer combat.

Els pesos estan completament distribuïts amb una major força en el centre de la fotografia i estenen aquesta importància cap als costats laterals de forma horitzontal i finalment vertical. Com podem observar, en els punts forts compositius construïts a partir de la llei de terços no recauen sobre cap figura important ja que la composició posa l'accent en els rostres, creant el recorregut visual esmentat anteriorment – del centre als laterals i després comença a endinsar-se en la multitud fins acabar en l'home que ix per la finestra. Per altra banda, la pose del personatge principal amb l'arma preparada, l'home de l'esquerra amb la mà en puny i enlairada i l'actitud desafiant dels demés homes crea un simbolisme dirigit a la unió i a la força del bàndol republicà, representant també la quantitat de gent que lluita per una mateixa causa. Tots estan preparats per recuperar allò que és seu i que ha sigut pres pels nacionals.

El fora de camp s'endevina gràcies a les diverses mirades a càmera i la posició frontal de tots els participants en la toma, creant un univers darrere de la càmera, que és on es dirigeixen tots els personatges. Tanmateix, la força visual resideix en el camp visual, en l'actitud dels milicians i no en allò que hi ha fora de la nostra visió. Aquestes

mirades a càmera aporten un major realisme i versemblança, tractant de dirigir una mirada directa a l'espectador i aplicant per tant una relació directa amb ell.

És un espai obert i exterior que amb la gran multitud es converteix en un espai tancat però al contrari del que s'espera, no significa aclaparament sinó unitat i solidaritat per tots aquells que pensen com tu. A més, mostra una gran instantaneïtat en quant al temps de la representació. Es tracta de la simbolització del moment espera abans d'un esdeveniment que quedarà gravat per a la posteritat, és a dir, aquesta fotografia mostra també un instant concret, d'una guerra i d'una batalla concreta. També, per la seua part mostra la impaciència de la gent i la serietat d'aquesta.

NIVELL INTERPRETATIU

En darrer lloc es parla del nivell interpretatiu, es tracta d'un plànol frontal a l'altura dels ulls on el fotògraf està en la mateixa posició que els fotografiats. Al estar a la mateixa altura que els personatges, transmet directament una unió i un compromís com si el fotògraf mateix poguera ser una de les figures que estan davant de l'aparell, reflexa una implicació clara en el conflicte que es veu recolzada per l'actitud dels personatges i la seua mirada a càmera. Aquesta imatge segura i preparada que mira al fotògraf i a la volta concentrada en allò que ha de succeir – el personatge principal és un dels pocs que no mira a càmera, pot ser a causa de un fet estètic o de que el seu treball és vigilar aquell sector.

Per tant, la gran transparència dels pensaments i de les accions dels personatges queden perfectament reflectits en la imatge, aportant una gran importància a allò que més es necessita en el camp republicà: la unió, la força i la decisió. Es tracten dels primers moments de la guerra i la gent encara no és del tot conscient de la batalla que s'està lliurant a peu de carrer, per tant, la premsa ha de difondre aquesta implicació per cridar a tots aquells que puguen a defensar la seua terra. Aquesta fotografia serveix com un testimoni de les primeres agrupacions que aconsegueixen vèncer els soldats nacionals que ataquen Madrid, entre d'altres localitats, per mantenir el control sobre la capital i no deixar avançar al bàndol franquista. És, per tant, un símbol per al poble gràcies a la difusió en les distintes publicacions, ja que a banda de publicar-se a *El Mundo Gráfico*, també es pot veure en la revista *Crònica* en el número del 26 de Juliol de 1936.

Fotografia 2:

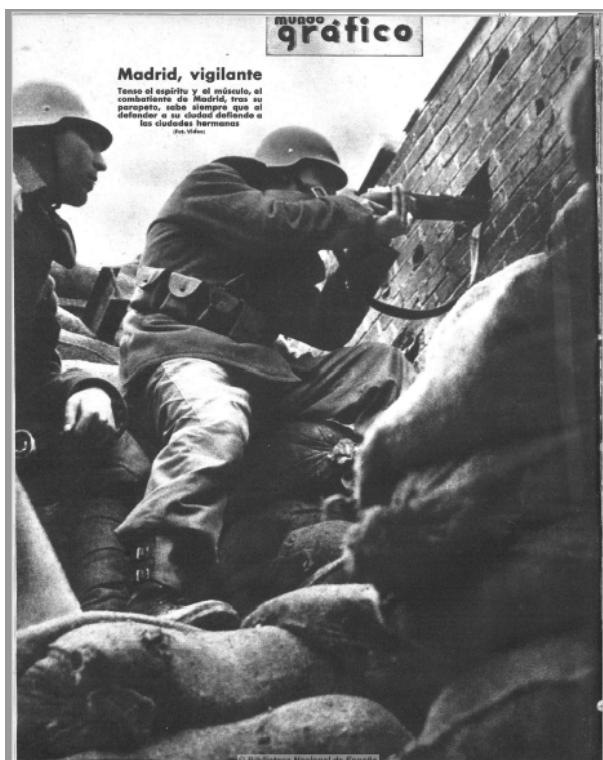


Fig. 02 Contraportada de la revista *Mundo Gráfico* del 17 de febrer de 1937, nº 1320.

Es tracta d'una fotografia de Videira publicada com a portada de la edició del 17 de Febrer de 1937, i acompanyada per les paraules "Madrid, vigilante". Es tracta d'una fotografia social i informativa amb un caràcter de fotorreportatge que pot incloure's en la corrent de fotoperiodisme modern instaurada durant la guerra civil espanyola. Pel que fa als paràmetres tècnics, és una fotografia en blanc i negre amb un format vertical que li permet formar part de la contraportada de la revista il·lustrada *Mundo Gráfico* mostrant una situació de defensa i de combat. Quant a l'autoria, Videira va ser el fotògraf que s'encarregaria de cobrir els combats de boxa a l'espai Circo Price, fins al 1936 on hauria de canviar el seu registre per començar a realitzar reportatges de la situació bèl·lica a la que s'enfrontava tot el país.

Després de viure la ocupació de Toledo i diversos atacs a Madrid, la defensa de la anterior capital del país és una de les prioritats de les forces republicanes que creen barricades i defenen a la població civil dels rebels. A partir del novembre de 1936 el govern es trasllada a València, constituint aquesta localitat com a capital de la república. Així, aquesta fotografia el que vol mostrar és una continuïtat en la defensa de la ciutat

NIVELL MORFOLÒGIC

Pel que fa als elements morfològics, el punt central és el milicià que aguanta l'arma, sent ell el motiu principal d'aquesta fotografia. Com es pot observar, les línies obliqües

terminen al milicià, dirigint la nostra mirada directament al centre; aquestes són la cama del propi personatge, els sacs verticals, la pistola i el mur. La pistola aporta una horitzontalitat que s'uneix amb la posició del braç, convertint el revòlver en la continuació del braç i donant clarament la imatge d'un fora de camp que s'amaga darrere del mur. Per tant, observem diversos espais: un primer totalment desenfocat que està format per sacs, un segon espai on es situen els dos personatges i per últim s'observa un mur i un fons cobert també per sacs. Es tracta d'un plànol conjunt format per dos figures on no existeix formes que destaquen, donant suport a la idea d'espontaneïtat que predomina en aquest moviment artístic.

Sobre la il·luminació, es pot remarcar un fort contrast propi de l'època, ajudat pel blanc i negre de les publicacions en premsa. La llum natural ressalta elements com poden ser les mans, deixant en la foscor les faccions dels dos homes i la vestimenta, però endevinant sobre el mur la figura del fusell. Per tant, existeix una sobreexposició que es fa present sobretot en el cel i una subexposició dels motius que estan en un primer plànol, buscant una exposició que permeta fer visibles tant els homes com l'arma.

NIVELL COMPOSITIU

En referència al nivell compositiu, existeix una línia de fuga creada pel mur però el que aporta ritme i tensió a l'escena és la posició del personatge principal, completament endinsat en el seu paper defensiu i preparat per a la guerra. Per altra banda, el segon milicià que forma part de la imatge dona l'estabilitat vertical que necessita la imatge, recolzat sobre els sacs i mirant sempre al fora de camp. El punt d'interès resideix en la figura central que es veu complementada pels demés elements de la imatge, creant una proporció que ajuda a la composició del motiu. Encara que com s'ha dit, el centre visual està clarament definit, els punts forts compositius extrets a partir de la llei de terços, fan coincidir un d'ells amb la mà que subjecta el fusell, creant una continuïtat amb la línia imaginària que es forma a partir d'aquesta llei.

La posició del tirador aporta un gran dinamisme a la imatge que contrasta amb la estaticitat del segon personatge. Per tant, el recorregut visual va des del punt central del rostre fins al mur, seguint la posició de l'arma i finalment acabant en la figura de l'altre home i baixant als sacs situats en primer plànol. Aquesta fotografia funciona per tant com una icona de la defensa i de la preparació, aportant força al moviment republicà i mostrant la implicació de la població en la lluita, protegint la seua terra del bàndol franquista. A més, en la publicació es veu ajudat pel text "*Madrid, vigilante. Tenso el espíritu y el músculo, el combatiente de Madrid, tres su parapeto, sabe siempre que al defender a su ciudad defiende a las ciudades hermanas*" aportant una major significació al terme defensa.

Respecte a l'espai de la representació, cal parlar d'un fora de camp que simbolitza als enemics, a tots aquells que bombardegen les ciutats i destrueixen les cases de la població civil. Per tant, encara que la força visual es trobe en el camp visual, es planteja la incògnita de què hi ha fora dels murs i a qui apunta el milicià. La presa es realitza a l'exterior i en un espai obert, encara que tant els murs com els sacs creen un límit visual que aporta un sentiment d'opressió i de reducció de l'espai que pot comparar-se amb la caiguda de gran quantitat de territoris republicans a mans dels feixistes.

Aquesta fotografia simbolitza la defensa i la predisposició dels milicians per aguantar els atacs i lluitar per protegir allò que és seu. És la representació d'una situació quotidiana de vigilància on s'observa una gran nitidesa del motiu i captant un moment habitual i repetitiu però a la vegada amb singularitat.

Es pot observar també una posada en escena un poc exagerada, probablement sent una escena preparada, açò es pot intuir per la diferència de semblant entre els dos homes, un molt tranquil i l'altre amb una gran ímpetu subjectant l'arma a través del forat del mur, creant una horitzontalitat quasi perfecta i amb totes les línies dirigides a guiar la mirada fins a la pistola, composició difícil si es una presa fotogràfica instantània.

NIVELL INTERPRETATIU

El punt de vista físic permet entrar en el nivell interpretatiu traduint aquest contrapicat en una exaltació del protagonista i de l'acció que aquest està realitzant. El nivell inferior del fotògraf i la seua proximitat, potencia la força de la defensa, fent un reconeixement del treball de tots aquells que defenen a la població innocent. Tot açò ve recolzat per l'actitud del personatge abans comentada i una mirada dels dos homes cap a l'altra part del mur. A més, a proximitat del fotògraf a la situació transmet valors de compromís als espectadors, objectiu principal de totes les fotografies d'aquest període; retratant a més, les diverses situacions que es viuen al front.

Per tant, aquesta fotografia és un símbol de defensa i de vigilància, de tots aquells que s'impliquen per defensar la seua ciutat i per salvaguardar a tots aquells que necessiten protecció.

3.2. Crónica

Fotografia 1:



Fig. 03 Contraportada de la revista *Crónica* del 15 de noviembre de 1936, nº 366.

Aquesta fotografia utilitzada com a contraportada de l'edició del 15 de novembre de 1936 i a nom de Torrents ha creat una gran controvèrsia quant al tema de l'autoria. A l'època de la Guerra Civil, cada fotògraf s'encarregava de la publicació en un diari, ajuntant les fotografies dels diferents components de l'equip. A aquesta època i durant molt de temps, Centelles va ser un membre d'aquesta unió, compartint autoria amb diversos fotògrafs espanyols i moltes vegades signant baix el nom de Torrents (i moltes fotografies de torrents van ser publicades baix altre cognom)⁹. Així, anys després, aquesta fotografia ha sigut atribuïda a Agustí Centelles, formant part inclús del seu arxiu fotogràfic¹⁰ i és una de les imatges icòniques de l'estància de Torrents i Centelles al front de Osca.

⁹ ALÓS, E. "Torrents también estaba allí" en *el Periódico*, 1 de diciembre de 2013 <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/torrents-tambien-estaba-alli-2891889>> [Consultada: 29 agost 2016]

¹⁰ CENTELLES, O. "Crónica, 15 de noviembre de 1936" en *Agustí Centelles Ossó*, 14 de noviembre 2013 <<http://agusticentellesosso.blogspot.com.es/2013/11/cronica-15-de-noviembre-de-1936.html>> [Consultada: 29 agost de 2016]

Agustí Centelles és un dels fotògrafs de referència de l'Espanya de la guerra civil, obtenint inclús una gran rellevància a nivell internacional i sobrenomenant-li popularment *El Capa espanyol*. Aquest fotògraf d'origen valencià, es caracteritza per treballar d'una manera molt diferent als altres autors, buscant nous punts de vista com el que es mostra en la imatge. Comença com a col·laborador de diversos autors com poden ser Segarra-Torrents i finalitza l'etapa de la guerra com un dels pioners del fotoperiodisme modern amb la inclusió de les seues fotografies en diverses revistes il·lustrades internacionals com poden ser *Regards* o *Vu*, publicant a un nivell equivalent al de Robert Capa. Cap al final de la guerra i com molts altres professionals del camp visual, deu exiliar-se a França, acabant vivint durant diversos anys en el camp de refugiats de Bram i entregant tot el seu arxiu fotogràfic a un company en Carcassonne creant una història similar a la de la "maleta mexicana" de Capa. Durant els anys de reclusió va continuar fotografiant les situacions del camp i posteriorment al tornar a Espanya centra els seus treballs en la presa de imatges molt menor, abandonant el fotorreportatge per no ser de nou exiliat.

La fotografia a analitzar defèn un gènere social i informatiu que s'inclou en el fotoperiodisme modern. El seu caràcter de fotorreportatge es veu potenciat pels seus paràmetres tècnics com el monocromatisme i la verticalitat que permet a la fotografia formar part de la contraportada de la publicació. El peu de foto que l'acompanya permet reforçar la intenció del fotògraf, "[...] *manos que empuñan el fusil con la firmeza del hombre dispuesto a dar su vida por la causa de la libertad; pechos fuertes, en cada uno de los cuales late un gran corazón; luchadores cutos rostros no vemos en el heroico anonimato del sacrificio [...]*".

NIVELL MORFOLÒGIC

Quant a nivell morfològic, no existeix un punt únic en la imatge sinó que s'observa una primera figura que es veu continuada per aquells que el segeixen en la filera, donant llum a una diagonalitat que permet estructurar la fotografia. A més, anem des d'una primera cama situada en primer plànol fins a un últim home en darrer plànol, creant una diferenciació de terminis que aconsegueix organitzar la imatge. Com a punt principal de la imatge podem senyalar al milicià que cobreix el centre de la imatge, accentuant la seua figura per damunt dels altres actants a pesar de la carència de nitidesa existent en la imatge, cosa que potencia la espontaneïtat de la presa fotogràfica. Igualment, el contrast que sorgeix de la llum natural i la foscor de la vestimenta, crea una major verssemblança en la imatge.

Un dels punts més importants d'aquesta fotografia és la tensió que es crea degut a la proximitat del fotògraf a l'acció vivida en la imatge. El ritme simulat per les pisades dels homes avançant cap al combat amb el desenfoc oferit pel moviment, aporten un gran

dinamisme a la imatge, permetent que la filera de personatges creuen la imatge d'un cantó a l'altre de la fotografia. Amb aquesta organització, s'observa una distribució dels pesos relativa encara que existeix una descompensació cap a la dreta, el lloc cap al que es dirigeixen els milicians. A més, la llei de terços fa coincidir els punts més forts de la imatge amb les dues mans de l'home situat al centre, augmentant la importància del fusil.

El recorregut visual comença en la massa negra que cobreix la majoria de la imatge, baixant a l'arma que aquesta subjecta i finalment, observant els demés elements de la imatge per acabar amb la senda sobre la qual caminen. Aquesta organització dels diferents components converteix a la imatge en una icona que simbolitza l'avanç dels milicians republicans cap a la batalla.

NIVELL COMPOSITIU

Per altra banda i seguint amb l'anàlisi del nivell compositiu, trobem fora de camp un dels punts més importants de la imatge i de les figures humanes, les seues mirades. A pesar d'aquesta absència, la imatge en cap moment perd força aconseguint transmetre tota la informació amb la posició del cos dels protagonistes i l'angulació de la càmera. Així, es tracta d'un espai obert i ample encara que el contrapicat i les figures seccionen tota la visió del camp, creant una gran profunditat entre una primera secció formada per els milicians i una segona composta per un terreny de camp obert. Cal esmentar també la tensió que sorgeix de la posada en escena del moment, marcada a més per la espontaneïtat i naturalitat del moment.

Quant al temps de la representació, s'observa clarament que aquesta fotografia funciona com una marca simbòlica del moment del desplaçament cap a la batalla, d'un batalló que es dirigeix a la lluita per defendre al seu poble. D'aquesta forma, es capta una instantaneïtat mostrada a partir de la poca nitidesa que acompanya al moviment, aconseguint un efecte de velocitat en l'avanç i sobretot de desició.

NIVELL INTERPRETATIU

Respecte al nivell interpretatiu, el punt de vista físic és una de les característiques més específiques de la imatge. El contrapicat elegit pel fotògraf junt a la angulació diagonal que el converteix en una mena de plànol aberrant suposa la captació d'una imatge poc habitual on s'imagina a l'autor tirat en terra per mostrar principalment les cames dels homes i el seu tronc i deixant de costat la reacció mostrada en les seues cares. Aquesta desició crea uns recursos intertextuals poc comuns en la visió dels espectadors, aortant una versemblança que es reforça per la espontaneïtat de la presa.

Per tant, aquesta imatge vol mostrar l'heroïsmes d'aquells que decideixen arriscar la seua vida per promoure i defensar una ideologia; al igual que il·lustrar la vida d'una població que està sent atacada massivament pel bàndol nacional. Amb aquesta fotografia Centelles va voler exemplificar la valentia dels militants i servir per a potenciar la confiança en tots aquells que salvaguarden les vides republicanes, homes anònims que decideixen ajudar i formar part d'un canvi per defensar allò en el que creuen. Per tant, aquesta publicació potencia la fortalesa i el compromís del poble, reforçada a més pel peu de foto, complement perfecte al missatge que transmet la imatge.

Fotografia 2:



Fig. 04 Portada de la revista *Crónica* de l'1 d'agost de 1937, nº 405.

Aquesta fotografia presa per "Albero y Segovia" es pot classificar dins del gènere de fotografia social i informativa caracteritzada per tractar-se d'un fotorreportatge propi de la corrent de fotoperiodisme modern instaurada durant el període de la guerra civil espanyola. Pel que fa als paràmetres tècnics, és una fotografia en blanc i negre de format vertical que funciona com a portada del número de l'1 d'Agost del 1937 de la revista *Crónica*. Degut a la poca profunditat de camp s'endevina l'ús d'un teleobjectiu que es reafirma per traure imatges planes amb escassa diferenciació entre el personatge principal i la casa derruïda que funciona com a fons.

La imatge funciona com a testimoni de la barbàrie patida pel poble de Colmenar després del bombardeig dut a terme per l'aviació coneguda per la "Legión Cóndor". Era en aquest municipi on es trobava el major número de l'anomenada Brigada Mixta i per tant ocupava la rereguarda de la capital republicana d'aquell moment, Madrid; això el converteix en un objectiu clau dels bombardejos feixistes que abastarien el període que va des del 21 de juliol fins al 28 de novembre de 1937¹¹. Així, s'observa en la fotografia una figura principal d'una dona arreplegant els vestigis que han quedat de la seua casa després de ser totalment destruïda on predomina la seua imatge front a una acumulació d'escombraires.

NIVELL MORFOLÒGIC

El punt central de la imatge, és a dir, el centre d'interès resideix com s'ha esmentat anteriorment en la dona, coincidint a més amb el centre geomètric de la imatge. Existeix una verticalitat marcada per la posició de la dona dirigint la nostra mirada inicialment a ella i repartint-la després per tot el quadre de la imatge. Pel que fa a l'espai, es poden diferenciar dos terminis, un inicial amb la figura humana i un altre que envolta aquesta figura centrat en els murs i les restes de la construcció, formant un plànol general que aconsegueix traduir l'horror de la guerra. A més es compta amb una il·luminació natural que permet un contrast entre la vestimenta de la dona en negre i la resta de la imatge amb tonalitats més clares. Açò es veu accentuat gràcies al blanc i negre que crea una major importància entre les ombres i allò que reflexa la llum del sol estival; a banda d'aportar una veracitat informativa ja que aquesta absència de color és una marca enunciativa de la veritat històrica que permet a l'espectador una atracció a la reflexió.

NIVELL COMPOSITIU

Quant al nivell compositiu, la inclinació del picat aconsegueix accentuar la fragilitat de la dona al mateix temps que ajuda a tindre una visió més general de la destrucció dels habitatges espanyols. El posicionament central junt amb una distribució de pesos on tota la massa es situa al centre de la composició ens permet observar una imatge que ha sigut prou pensada a pesar de la naturalitat de la posició de la dona. Predomina també una estaticitat completa en la imatge que es veu contradita per l'acció prèvia a la presa fotogràfica, actuant aquesta record com a concepte de dinamisme i ritme. Encara que la situació siga de calma, s'aprecia una tensió i una tristesa d'un poble víctima de la guerra al qual li han arrabassat tot allò que era seu.

¹¹ S. GALLARDO Y E. MARTÍNEZ (2014) "Cuervos Negros, bombardeos sobre Colmenar Viejo" en *NuevaGuía.es, Periódico independiente de Colmenar Viejo y Tres Cantos*, 3 de febrer 2014 <<http://www.nuevaguia.es/cuervos-negros-bombardeos-sobre-colmenar-viejo> > [Consulta: 28 d'agost de 2016]

Un dels punts més importants i remarcables de la imatge és la pose de la dona, ajupida i amb únicament dos objectes en la mà que manques de qualsevol importància. La pèrdua de tot allò que es veu reflectida directament en l'actitud del personatge.

Com es pot observar, en el camp resideix la intenció de la foto centrant la importància en la reflexió sobre allò que estem veient i oblidant tot el que es situaria fora de camp (suposant que açò serien situacions similars a la fotografiada). Es tracta d'un espai obert i exterior encara que anteriorment representara la llar d'una família on l'habitabilitat ha quedat reduïda a cendres. Com s'ha esmentat abans, la fotografia té una profunditat molt reduïda degut segurament al tipus d'òptica utilitzada, un teleobjectiu que li permet al fotògraf una major proximitat a la figura. La espontaneïtat i la naturalitat predominen en aquesta imatge, on la situació es tracta com un moment solitari i trist.

Pel que fa al temps de la representació, es mostra el moment posterior a la destrucció, és a dir, el moment on la població víctima ha de tornar a tirar endavant i continuar amb la seua vida. Per això, aquest moment de solitud i de desesperació es tradueix també en l'heroisme esmentat abans. La instantaneïtat de la presa fotogràfica queda supeditada a la seua iconicitat que aconsegueix servir com a exemple de tota la població innocent.

NIVELL INTERPRETATIU

Respecte al nivell interpretatiu i l'articulació del punt de vista, s'utilitza un picat que com s'ha dit anteriorment remarca la debilitat de la gent i en concret, de la dona de la imatge. L'actitud mostrada reflecteix directament el sofriment i la destrucció que està causant la guerra en la majoria de famílies. Per altra banda, que estiga sola entre tantes capes de runa simbolitza la solitud de tots els ciutadans, la dificultat de mantindre allò que es teu es fa més present cada vegada que la guerra avança. La destrucció de les famílies i les cases comporta una major fortalesa de la població a la vegada que suposa una pèrdua de esperances. L'angle de la presa i la inexistència de interpel·lació entre la protagonista de l'escena i el públic, potencia la idea d'un espectador observador, quasi *voyeur* que realment es sent afectat per el moment representat en el paper.

No s'ha de passar per alt la similitud amb una fotografia de Robert Capa¹² on apareix també una figura d'una dona solitària envoltada de les restes d'una casa que ha sigut destruïda per l'aviació feixista. Encara que en la fotografia de l'hongarès existeix una

¹² Es pot veure aquesta fotografia en l'annex I, figura 1.

major frontalitat i proximitat, es pot veure la similitud del picat i de la sensació que es vol transmetre amb la imatge.

Aquesta imatge serveix com a metonímia de tot un poble que ha sigut víctima de la guerra i que no té res a fer contra una aviació que bombardeja les seues llars. Es mostra la solitud i el començament de la destrucció de totes les esperances. És a partir d'aquestes dates quan es fa evident la manca de forces per part de l'exèrcit republicà i quan les faccions feixistes comencen a adquirir una major importància gràcies a la participació de les forces estrangeres. Així, es vol remarcar amb aquesta fotografia la inhumanitat del bàndol nacional, tractant de mostrar la vessant més cruel dels atacs i posant l'accent en la població civil i innocent que és objectiu de tots els bombardejos i lluites armades.

3.1. Estampa

L'aparició de la revista *Estampa* va revolucionar el periodisme de l'època amb una concepció molt més moderna que la dels seus competidors i amb un preu menor. A més, aquesta revista trencarà la monotonia dels diaris gràcies a la maquetatció i una distribució de les fotografies molt diferent a la acostumada en Espanya.

Fotografia 1:



Fig. 05 Pàgina 24 de la revista Estampa del 15 d'agost de 1936, nº 448.

Aquesta fotografia baix el titular *Lucha de grandes, juego de niños*, representa la vida dels xiquets durant el període de la guerra civil. La imatge va ser presa el 15 d'agost de 1936, un mes més tard d'haver començat la guerra civil. Es pot classificar com fotografia de guerra, informativa i social, pròpia del fotoperiodisme modern i caracteritzada com a fotorreportatge. Com bé es pot observar, és una fotografia en blanc i negre amb un format vertical quasi quadrat. La fotografia pertany a un reportatge de dos pàgines de duració de la revista *Estampa*, basat tot ell en la figura dels xiquets en la guerra civil espanyola. El títol del reportatge dona suport a la imatge, creant un gran impacte en els lectors: la població innocent també es veu afectada per la guerra.

Com tantes altres fotografies, no queda constància de l'autoria de l'obra, "Aquella era una època en la que els fotògrafs intercanviaven imatges perquè no es donava valor al seu treball, així ocorre des del principi de la història del fotoperiodisme" com senyala el fothistoriador Publio López Mondéjar. Quant al context històric es sap que es troben a Almazán, un poble de Soria, en ple estiu després de la intensa batalla de Somosierra.

NIVELL MORFOLÒGIC

S'observa a primera vista sis nens que juguen amb pals com si foren milicians, apuntant a un fora de camp que exemplificaria el paper dels enemics en la batalla. A nivell morfològic destaquen les línies tant horitzontals, formades pels "canons"; com les verticals creades a partir del cos dels xiquets. No existeix un punt clar de interès formal, sinó que la importància recau en l'acció general dels diferents xiquets, és a dir, es mostra una activitat que repeteixen els diferents personatges de l'escena: apuntar i disparar. Es tracta d'una fotografia plana amb molta profunditat de camp que ajuda a distingir correctament la imatge de tots els xiquets amb els seus "fusells". A primer terme veiem un nen amb una vestimenta fosca que contrasta amb tots els demés, vestits amb camisetes blanques que apareixen sobreexposades. La llum natural crea una ombra en terra al igual que contrasta i accentua les faccions dels xiquets.

NIVELL COMPOSITIU

Pel que fa al nivell compositiu, la perspectiva mostra una linear esca marcada per la posició dels personatges on la tensió ve marcada per l'acció que realitzen els xiquets. El ritme es forma a través de la combinació dels elements verticals i horitzontals. Cal recalcar que la distribució de pesos recau en la zona dreta, deixant tota la part esquerra com simbolisme d'un fora de camp i d'uns enemics que no son visibles per a l'espectador; tanmateix, la majoria de caps dels xiquets coincideixen amb els punts forts compositius que es marquen a través de la llei de terços. Així, es parla d'una composició prou pensada i que s'estructura a partir d'un sistema clàssic.

Quant al recorregut visual, es seguirà la línia formada pels xiquets de baix cap a dalt, degut a la vestimenta del nen de baix que és la única que difereix de la resta; seguidament la mirada es fixa en les armes de fusta i finalment s'acaba el visionat de la imatge per el lloc on estan posicionats els personatges, un escaló que funciona com a trinxera. Aquesta fotografia s'assimila clarament a una realitzada per Agustí Centelles a Montjuich, Barcelona a l'inici de la guerra on un grup de xiquets simulen un escamot d'afusellament¹³. Les dues imatges funcionen com una icona de la vida dels xiquets, és a dir, aquesta fotografia es tradueix en la visibilitat de com afecta la guerra als més menuts que inclús quan no han de fugir "juguen a la guerra".

Com s'ha dit anteriorment, el fora de camp atrau la atenció de l'espectador que vol saber contra què apunten els xiquets, creant una incògnita. Els personatges es troben a un carrer exterior i obert però que permet molt poca profunditat de camp, acabant prompte en una paret. Així, es captura un moment clau de tots els milicians que van al front, la lluita en el camp de batalla però representada a partir de xiquets. Igual que si foren els mateixos adults, el fotògraf capta una gran instantaneïtat en la fotografia creant la concepció d'un temps simbòlic de la batalla.

Com es pot observar en el propi reportatge imprès a la revista *Estampa*, aquesta fotografia presenta una narrativitat i seqüencialitat, tenint una sèrie de fotografies publicades junt a ella on es mostren altres segments del mateix dia i probablement del mateix moment. Es tracta d'un moment concret d'una duració determinada amb molta nitidesa, cosa que indica el poc moviment dels personatges.

NIVELL INTERPRETATIU

Respecte al nivell interpretatiu, el punt de vista és un picat que mostra la inferioritat dels xiquets i la seua debilitat front a la lluita. Tots els nens tenen una mirada desafiant i seria, apuntant al seu objectiu de forma rígida i sense dubtar. No hi ha massa naturalitat en la fotografia i probablement podria estar assajada però sí representa una de les situacions més habituals que s'observaven durant el conflicte: xiquets amb ànsies de lluitar que juguen amb armes de fusta. Tant la posició del fotògraf com la seua proximitat i manera de retratar la escena, mostra una gran empatia i implicació tant en el conflicte com en el moment fotografiat.

Tant els menors com els ancians són persones innocents que no tenen la capacitat de lluitar en el camp de batalla però si es veuen afectats per els bombardejos i pels disparats. Per tant, aquesta fotografia ens simbolitza aquella població que no deuria formar part de la guerra, xiquets que han perdut pràcticament la seua infància i que sols somien en lluitar, jugant a allò que se'ls mostra: la guerra.

¹³ Es pot vore la fotografia en l'annex I, figura 2.

Fotografia 2:



Fig. 06 Contraportada de la revista ilustrada *Estampa* del 5 de diciembre de 1936, n° 463.

La fotografia signada per Baldomero, mostra files d'obrers i camperols que han de ser instruïts en les tàctiques militars per aconseguir la victòria del poble madrileny. Aquesta ha sigut publicada el 5 de desembre de 1936. És a l'octubre de 1936 quan Franco es declara cap de l'estat, prenent també els territoris d'Extremadura i San Sebastian. Per altra part, Madrid ha resistit als nombrosos bombardejos de la aviació, mentre que Toledo a caigut a mans del bàndol franquista. Com bé es pot llegir al peu de foto "Madrid en pie de guerra", la prioritat és estructurar la defensa de Madrid.

Es tracta d'una fotografia en blanc i negre amb un format horitzontal. Pertany al gènere de fotografia de guerra, informativa i finalment al moviment de fotoperiodisme modern. Es tracta d'una fotografia pròpia del fotorreportatge i degut al punt de fuga clar es pot endevinar que s'utilitza una òptica angular per realitzar la presa fotogràfica. Per altra banda, la imatge ocupa la meitat superior de la pàgina, compartint espai amb un anunci que res té a veure amb la guerra civil.

Baldomero va ser un dels fotògrafs de referència d'Agustí Centelles¹⁴. Comença a treballar publicant escenes costumistes introduint-se poc a poc en el món dels bous. Així, s'inicia en la publicació de fotografies taurines fins que arriba l'etapa de la guerra civil espanyol on col·labora com a fotorreporter amb el govern republicà aconseguint diverses sèries de gran interès sobre el conflicte que poden consultar-se hui dia en l'arxiu Barldomero y Aguayo.

¹⁴ CENTELLES, A. (2009) *Diari d'un fotògraf: Bram 1939*. Barcelona : Destino.

NIVELL MORFOLÒGIC

Quant al nivell morfològic cal senyalar la gran quantitat de línies que predominen en el espai, tant arrel de les ombres dels soldats com a partir de les armes i les cames dels milicians. Es creen en tot moment línies diagonals que s'entrecreuen, formant una diferenciació d'espais entre la figura dels milicians als límits del quadre i les ombres dels milicians que cobreixen tot el camí central de la imatge. Es tracta d'un plànol angular on, en contrast amb la majoria de fotografies, no es mostra cap rostre ni cap expressió.

Òbviament en aquesta imatge és necessari ressaltar el paper fonamental de la il·luminació i el contrast lumínic que són els dos trets que converteixen la fotografia en un text visual carregat d'importància. La projecció forta i definida de l'ombra ajuda a la distinció sense cap problema de les diferents siluetes inclús endevinant la figura del fusell com a característica pròpia dels milicians. La claredat del terra, inclús sobreexposat, permet no tindre cap distracció a l'hora de interpretar les ombres.

NIVELL COMPOSITIU

A nivell compositiu i com s'ha comentat anteriorment, destaca la estructura creada per les línies i el punt de fuga que permet la interpretació de que són molts més els que formen part d'aquesta milícia. S'observa una gran estaticitat probablement per la posició repetitiva de tots els homes amb una mateix inclinació del fusell i un mateix posicionament del cos que no dona lloc a interpretar cap moviment. Encara i tot, al no poder veure les faccions dels homes ni la seua actitud front a la situació, es transmet una mena de tensió visual. La distribució dels pesos que comença en un primer plànol amb una gran angulació, completa tota la imatge amb la constitució de les ombres, donant la impressió de que els participants encara són més. La llei de terços ací no és vàlida i el recorregut visual segueix la línia central cap a l'infinit situat en la part superior de la fotografia.

Es tracta d'un espai obert i exterior on cobra molta importància el fora de camp. La majoria dels homes no es veuen de cos sencer sinó que la seua figura s'endevina a partir de l'ombra. Seguidament, el temps de la representació ens simbolitza el moment de preparació de les milícies i la seua estructura formal, és a dir, la formació dels homes que posteriorment combatran contra les forces nacionals. Per altra banda, manca d'una narrativitat o seqüencialitat ja que no existeix una continuïtat fotogràfica en aquesta acció.

NIVELL INTERPRETATIU

Pel que fa al nivell interpretatiu, el punt de vista físic que utilitza el fotògraf és un picat, que ajudat per l'òptica angular provoca una amplitud en el camp de visió que es veu retallada per l'enquadrament decidit per l'autor. La naturalitat mostrada en la fotografia es contrasta amb la poca espontaneïtat de la escena retratada, tota la situació està controlada per un general o per un instructor que marca les posicions dels milicians. Així, l'actitud dels personatges no pot ser una altra que la d'obediència i tensió, tractant de mostrar una fortalesa i una instrucció correcta. A pesar de la poca informació que es té de les persones que participen en la fotografia i oblidant les mirades, la rigidesa de les ombres que complementa a la geometria comentada anteriorment, aporten un sentiment de preparació i de disciplina en el bàndol republicà que fins aleshores havia funcionat de manera més desorganitzada.

Per altra banda, la cosificació de l'ombra que es tradueix en l'anonimat de les persones que lluiten per defensar la seua ideologia i el seu territori, ajuda a crear una consciència de unió on cap persona és més important que l'altra. Una de les màximes del bàndol republicà era aquest sentiment de societat i d'igualtat. A més, en aquesta imatge s'observa, gràcies al punt de fuga, una filera d'homes que no s'acaba, donant força a tots aquells que formen part de la lluita republicana contra els rebels nacionals. Cal esmentar també la figura de les armes com instrument necessari per al poble que en l'ombra apareix com una part més dels milicians, com si aquesta fora l'extensió del seu cos. La necessitat de defensar als innocents, al poble civil, recau en tota la població però realment aquells que van al camp de batalla són els que han de morir per salvaguardar la seua terra i la seua ideologia, al igual que defensar les seues cases i a les seues famílies.

IV. L'EXILI DES DEL PUNT DE VISTA INTERNACIONAL

« A menudo a la "belleza" del encuadre y a la "perfección" de la fotografía corresponden el horror, el espanto y la muerte. Se abre de tal forma la época de la comunicación visual de masas. Nace con esas fotografías y se desarrolla hasta las "guerras televisivas" construyendo un nuevo y poderoso terreno de participación, de emoción, de indignación y exaltación »

FURIO COLOMBO

Després de la Primera Guerra Mundial, el pes informatiu recau sobre el següent conflicte armat amb gran repercussió tant política i militar, com comunicativa: la guerra civil espanyola. Des del seu començament el bàndol republicà i el nacional van tindre un gran suport per part de les faccions internacionals, contant amb l'ajuda d'Alemanya i Itàlia en la part revoltada; i amb les brigades internacionals composades per persones de diverses nacionalitats, al bàndol republicà.

Durant la segona fase de la Guerra Civil (1937), la participació de les Brigades Internacionals ajuda a augmentar el compromís ciutadà de forma que la població es sent capaç de lluitar contra el règim feixista. Tanmateix, comencen a aparèixer els reforços de l'aviació italiana i alemanya que bombardejarien i destruirien quantitat de municipis espanyols per a ajudar als nacionals a conquerir els territoris a mans dels republicans. Aquesta internacionalització del conflicte suposa, per tant, una difusió major de la informació, fent que la població d'altres nacionalitats senta una voluntat de participació i d'exaltació que ha de ser ajudada mitjançant la premsa i la fotografia. Així, comencen a tindre molta importància les publicacions franceses *Regards* (1932 – actualitat) i *Vu* (1928 – 1940), probablement per la proximitat geogràfica i la morbositat; i seguidament, revistes centrades en el fotoperiodisme com és la americana *Life* (1883 – 2002).

Durant la guerra trobem dos tipus de fotògrafs als quals se'ls publicarà en la premsa internacional: uns corresponsals enviats i contractats per la pròpia editorial i un segon tipus que correspon als reporters espanyols que venen les seues fotografies per a ser publicades en diaris internacionals. En el primer grup podem esmentar a fotògrafs de renom com Robert Capa, Gerda Taro o David Seymour; especialitzats en el reportatge gràfic, amb una experiència prèvia i una tècnica molt més polida. Per

contra, trobem un segon grup format per fotògrafs espanyols poc acostumats a enfrontar-se a situacions de tanta espontaneïtat però que estan totalment implicats amb la causa i coneixen de manera clara tot el terreny sobre el qual tenen que fotografiar. Són aquests segons els que es veuen clarament afectats pel conflicte, mes la guerra civil i la solidaritat de la població aconseguix un compromís clar i palpant en les fotografies dels reporters internacionals.

4.1. Difusió del conflicte en la premsa francesa

En França la guerra civil ha sigut tractada molt de prop degut a la quantitat d'exiliats espanyols que van fugir per buscar refugi al país veí, sobretot a partir de la segona meitat de l'any 1937. Ja des del 24 de Juliol, en el diari *L'intransigeant* (1880 – 1948) es dedica la seua portada al conflicte espanyol i anuncia les primeres fotografies de la revolució de Madrid. Es tracta de cinc documents en primera pàgina sobre la presa de la casa de la muntanya, al igual que tres pàgines de fotografies.

A més, el diari conegut com *Paris Soir* (1923 – 1940) també mostra el mateix dia 24 de Juliol una de les fotografies més famoses d'Agustí Centelles anomenada *Guardias de asalto en la calle Diputación*.

Per la seua part, una de les revistes que va tindre més importància i veu per a transmetre el conflicte espanyol a la població francesa va ser la revista il·lustrada: *Regards*, formulada pels intel·lectuals d'esquerres que pertanyien al partit comunista francès. Aquesta contava amb la corresponsalia dels tres grans fotògrafs internacionals (Capa, Taro i Chim), aconseguint un reflex – sempre seguint la línia editorial comunista que donava suport al bàndol republicà espanyol – de la vida espanyola en la època i del sofriment ciutadà amb la finalitat d'obtenir una implicació i solidaritat també per part de la societat francesa.

A partir del 29 de Juliol, va créixer la importància de la revista *Vu*, oferint fotografies d'actualitat als lectors i guanyant el terreny ràpidament als diaris. A més, comença a desenvolupar-se una predilecció pels fotomuntatges on cal destacar la figura de l'espanyol Josep Renau conegut per la gran difusió i impacte de les seues creacions, aportant inclús un aspecte constructivista que encaixava amb la ideologia comunista implantada en les diferents revistes.

En la premsa francesa destaquen titulars com: *Espagne contre les traites fascistes*, o *Espagne lutte pour la liberté*, a la revista *Regards*. A més dels propis de *L'illustration*

on es pot observar una gran implicació social: *Les heures sanglantes de Barcelone*, durant el gran bombardeig de Barcelona il·lustrat a més, amb una fotografia a mans del valencià Agustí Centelles. En el cas de la revista *Vu*, destaca per l'aproximació al sentiment popular, amb títols evocadors com *Quand les villes deviennent le champ de bataille* amb la intenció de produir una identificació personal.

Per altra banda i defensant el feminisme apel·lat per França, la figura de la dona va predominar en la majoria de les portades de les revistes, donant peu la reflexió sobre aquesta innovació de la guerra civil en la qual, la dona participava completament en el conflicte armat, tenint un paper principal en el camp de batalla.

4.2. La cobertura internacional de l'última etapa del conflicte

La censura va fer-se patent a Espanya des de la meitat de la guerra civil, obligant a la majoria de publicacions a seguir l'ordre establert per les faccions franquistes. D'aquesta forma, la gran quantitat de fotògrafs van començar a tindre una major promoció en el context internacional, on ja s'havia seguit la guerra molt de prop. Convé ressaltar que des de l'inici de la guerra fotògrafs com Centelles ja van tindre més renom en un nivell internacional que a la pròpia Espanya, degut a la ideologia establerta des de l'inici.

Per tant, per a il·lustrar l'exili farem ús de dues fotografies que han sigut clau en el reflex de la fugida massiva cap al país francès, una a mans de Capa i l'altra a mans de Chim. Aquestes fotografies van ser publicades en el setmanari francès *Regards*, en un número dedicat a la fugida massiva de refugiats espanyols que buscaven un refugi a l'execució, acabant en camps de refugiats. El propi Agustí Centelles va haver d'abandonar el seu país per no ser assassinat a mans del règim, havent-se d'instal·lar en el camp de Bram per diversos anys i deixant a uns amics en Carcassonne totes les seues fotografies – que anys després eixiran a la llum de la mateixa forma que aquelles de Robert Capa.



Fig. 07 Contraportada de la revista il·lustrada francesa *Regards* del 2 de Febrer de 1939, n° 264.



Fig. 8 "Young girl at refugee transit center" Barcelona, Espanya. (Gener del 1939). Robert Capa.

Aquesta fotografia titulada *Young girl at refugee transit center*¹⁵ i realitzada per Robert Capa al gener de 1939 és una clara representació del sofriment de l'exili dels espanyols al final de la guerra civil. Es tracta d'una fotografia informativa pròpia del gènere de fotorreportatge que encaixa en el moviment artístic del fotoperiodisme modern. Quant als paràmetres tècnics, és una fotografia en B/N en un format vertical que permet veure la figura completa de la xiqueta, publicada en la contraportada del seminari francès *Regards* i compartint pàgina amb altres dues fotografies que ajuden a comprendre la situació d'exili, mostrant a persones majors, xiquets i dones. La càmera utilitzada per Capa solia ser la Leica amb un objectiu de 50mm.

L'hongarés Robert Capa, de naixement Enrö Friedmann va nèixer a 1913 a Budapest. A causa de la seua participació en gran quantitat de protestes contra el règim instaurat a Budapest, va ser exiliat del seu país per instal·lar-se a Berlín fins al 1933 quan deu marxar degut a les actuacions nazis, decidint anar a París. A partir d'aquesta data, comença el seu treball com a reporter en diverses revistes franceses com *Vu* i *Regards*, al igual que en la nord-americana *Life*; cobrint conflictes com la guerra civil espanyola o la guerra d'Indoxina on morirà a causa d'una mina antipersona al 1954.

¹⁵ BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Gallica* < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34447681m/date> > [Consulta: 20 juliol 2016]

Aquesta fotografia pertany al període final de la guerra com hem comentat anteriorment, queden solament 3 mesos per a la conquesta completa per part dels feixistes. Després de L'ofensiva de l'Ebre, amb la caiguda de Barcelona el 29 de gener 1939 i Girona el 5 de Febrer de 1939, hi ha una fugida massiva de refugiats (prop de 450.000 persones) i del govern republicà el qual s'havia instal·lat a Barcelona des d'octubre. França era el país més pròxim on fugir després de perdre tota la esperança depositada en la victòria i la extensió de la por a causa de les execucions dels participants republicans per part del bàndol nacional.

En la fotografia observem el cos complet d'una xiqueta de només deu anys abatuda i trista, recolzada sobre un sac d'arròs i amb una botella d'aigua de cristall buida al seu costat acompanyant a un bossa on hi ha guardada una paella.

NIVELL MORFOLÒGIC

Pel que fa al nivell morfològic, el centre d'interés formal es representa per la figura de la xiqueta, ajudat pel contrast existent entre la vestimenta negra i el seu rostre blanc il·luminat. Tota la construcció de la fotografia es basa en la diagonal seguida pels sacs d'arròs que marquen el camí de la fugida del país i que assenyalen el recorregut que la protagonista de la imatge ha de fer. Aquesta línia de fuga diagonal que travessa tota la imatge, posa l'accent una altra vegada en la expressió facial de la nena. Ens trobem, a més, front a un retrat complet de l'infant que ens convida, junt a la pel·lícula en blanc i negre, a transmetre una gran versemblança. Aquesta escala de grisos funciona com una marca enunciativa de realisme històric, arribant a considerar aquesta fotografia com un document que permet aproximar a la societat actual a la època de la guerra civil espanyola i servir com a informació verídica del sofriment dels exiliats.

NIVELL COMPOSITIU

En segon lloc, a nivell compositiu destaca un dinamisme creat tant per la diagonal que ens incita a avançar com per la mirada de la protagonista que crea un moviment cap enrere. Primerament es mira al rostre il·luminat de la xiqueta i després el recorregut visual circula de la part inferior de la imatge fins acabar una altra vegada en la seua mirada. Aquesta fotografia es converteix en un símbol de l'exili massiu de tota la població, una exemplificació universal del sofriment i de la tristesa de deixar la teua vida, el teu habitatge i fugir cap a un lloc desconegut. La nena abatuda, està doblada sobre si mateixa per intentar no tindre fred i descansar, una actitud trista se reflexa en la seua pose.

Respecte a l'espai de la representació, es una clara cridada al fora de camp, tant per la mirada de la xiqueta que endevina la figura del fotògraf i dels espectadors; com per la línia traçada pels sacs que figura el trajecte que ha de seguir tota la societat

republicana. Aquest és un dels punts claus de la imatge, la capacitat d'apel·lar tant al futur com al passat amb la mirada enrere però la posició corporal dirigida endavant. D'entrada, es tracta d'un espai exterior i obert, però malgrat això, la sensació és asfixiant, simbolitzant l'exili massiu que han d'emprendre una gran quantitat d'espanyols; i, per tant, les cues gegants de persones per passar la frontera.

Aquesta fotografia ens comunica un país i un moment concret, però a la vegada es tracta d'una instantània atemporal que podria ser utilitzada en qualsevol context o en diferents èpoques per exemplificar el moment de l'exili. Així mateix, aquesta imatge té un índex documental molt alt que transmet amb claredat el concepte de fugida, d'obligació de deixar enrere el teu lloc.

NIVELL INTERPRETATIU

En darrer lloc, en relació amb el nivell interpretatiu es distingeix un punt de vista físic basat en un picat, aconseguint minvar la força de la xiqueta i atorgant una superioritat al fotògraf front a la seua protagonista. En efecte, allò que es vol fer és centrar el punt d'interès en l'actitud del personatge, subratllant la mirada a càmera. Aquesta mirada es fixa directament en Robert Capa – i per tant, en l'espectador – i ens permet el traspàs de la quarta paret; però a més, mira cap enrere, il·lustrant tot allò que ha hagut d'abandonar. El públic es situa en una posició empàtica i implicada on l'expressió de l'infant abatut, famèlic, cansat i trist és l'únic que es veu al observar la imatge.

La xiqueta és, per tant, l'exemplificació de tota la població innocent que ha sigut tocada per la guerra. Amb aquesta imatge s'abandona la espontaneïtat buscada a l'inici de la guerra i es troba una major sensibilització de la població. Ja s'ha perdut tota l'esperança republicana i l'únic que s'espera és fugir del país i arribar a un lloc segur, per això que les darreres fotografies de la guerra civil es tracten de plànols curts amb una major implicació del fotògraf i un compromís que arribarà fins a la conclusió de la guerra.

V. CONCLUSIÓ

Al llarg del treball s'ha plasmat d'una forma teòrica tant el concepte de fotoperiodisme com la implicació de les fotografies en la premsa il·lustrada, completant aquesta informació amb l'anàlisi de set fotografies que serveixen com a exemple per al desenvolupament de les hipòtesis.

Després de l'estudi de les fotografies, s'han trobat diversos punts comuns entre aquestes. Una de les característiques més remarcables del fotoperiodisme modern és la proximitat del fotògraf a l'acció, tret apreciat en totes les fotografies analitzades. A més, l'escalaritat utilitzada en la presa fotogràfica sol centrar-se en un plànol mig o conjunt que permet veure la reacció del personatge retratat.

El compromís i la implicació del fotògraf tracta en tot moment de potenciar l'heroisme de la població republicana, açò es veu clarament representat en les imatges a través del punt de vista contrapicat que enalteix als personatges fotografiats. Igualment, hi ha una gran quantitat de publicacions on apareix com a protagonista la població civil i innocent, fent servir les mares, ancians o xiquets com a simbolisme i exemplificació d'aquesta situació.

Una altra de les conclusions extretes a partir de l'anàlisi és la inexistència de fotografies on es mostre l'enemic, la figura del bàndol nacionalista en combat. En la majoria de fotografies es mostren als militants, a la població civil republicana o les morts causades pels revoltats; aquest aspecte clau serveix per a augmentar el compromís dels republicans amb els seus, allunyant-los del pensament nacional i tractant de crear una major responsabilitat amb aquells que lluiten per defensar els territoris republicans del feixisme, i fent patent l'odi a aquells que destrueixen les cases i els pobles republicans.

Per tant, totes aquestes característiques formals i estilístiques de la fotografia plasmada en premsa, aconsegueixen donar suport a la primera hipòtesi plantejada en el treball: gràcies a la comunicació visual en la premsa, la societat espanyola va adquirir una consciència plena del conflicte i va augmentar notablement el compromís de la població. La premsa es converteix en el vehicle que permet a la població no perdre la esperança i seguir endavant lluitant contra aquells que destrueixen les seues llars.

Per altra banda, i havent investigat sobre el paper de la fotografia en la premsa anterior a la guerra civil, i després d'analitzar diverses publicacions fotogràfiques; s'observa una major narrativitat i articulació del punt de vista que, junt a la millora

tècnica, permet una aproximació al poble, creant fins i tot una nova forma de comunicació visual. Com s'ha dit anteriorment, el pensament del fotògraf va més enllà de la pròpia característica informativa, desenvolupant la seua acció fotogràfica per obtenir una imatge que pugui descriure els conceptes de compromís, heroisme i unitat. A més, la importància de mostrar la naturalitat i la espontaneïtat de la fotografia es veu recolzada per la poca nitidesa de diverses fotografies, traduint-se en una implicació del fotògraf en el conflicte, reflectida també en els propis lectors i espectadors.

És així com la segona hipòtesi es confirma, convertint la fotografia de la guerra civil en una nova forma de comunicació visual de masses, fent arribar tota la informació i el missatge volgut a la població civil que no pot estar en el camp de batalla.

Per tant, l'objectiu presentat a l'inici del treball es conclou a partir de la investigació realitzada, tant a nivell teòric a través del concepte de fotoperiodisme, com gràcies a l'anàlisi de les fotografies. Els factors que aconseguen crear una nova corrent de fotoperiodisme es basen en la unió de l'evolució tècnica, que permet un maneig més senzill de la càmera; i la implicació del fotògraf en l'acció, que s'introdueix de ple en el conflicte permetent al lector formar també part d'aquesta guerra. Les fotografies transmeten el missatge de compromís d'una forma innovadora, utilitzant la espontaneïtat i la proximitat com els pilars centrals de la comunicació visual, per arribar a crear una visibilitat de la guerra desconeguda fins al moment.

VI. BIBLIOGRAFIA

Alas negras (Bombardeos sobre la retaguardia de Aragón y Cataluña). SIE Films. 1937.

AMAR, JP. (2005). *Le Photojournalisme*. Argentina: La Marca.

AZAÑA, M. (2002) *Causas de la guerra de España*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo.

BAEZA, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.

BARTHES, R. (1983). *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Séuil

CABALLO ARDILA, D. Et al. (2003) *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*. Editorial Universitas.

CALZADO ARDALIA, A. (2007) *Las miradas de escritores, periodistas y fotógrafos. La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana*. València: Editorial Prensa Valenciana.

CENTELLES, A. (2009) *Diari d'un fotògraf: Bram 1939*. Barcelona: Destino.

Crónica. Núm. 350, 26 Julio 1936 – Núm. 474, 11 Diciembre 1938.

DEPARDON, R. I RANCIÈRE, J. (2012) *Imágenes políticas*. Madrid: Casus Belli.

ERAUSQUIN, A. (2014). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis.

Espagne 36 (Dir. Jean Paul Le Chanois). 1937.

Espagne 37 (Dir. Jean Paul Le Chanois). Alianza de Intelectuales Antifascistas para Film Popular. 1938.

Estampa. Núm. 445, 25 Julio 1936 – Núm. 519, 8 Enero 1938.

FONTAINE, F. (2003) *La guerre d'Espagne, un déluge de feu et d'images*. Paris: Berg International Éditeurs.

- FONTCUBERTA, J. (2000) "Fotografía catalana 1900 – 1940: el camí vers la modernitat". *Introducció a la Història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona: Lunwerg
- GIRONA ALBUIXECH, A. (2005) *Finezas: Fotografía de guerra (Valencia 1937 – 1938)*. València: Pentagraf, Biblioteca Valenciana.
- GODICHEAU, F. (2006). *Guerre d'Espagne, de la démocratie à la dictature*. Paris: Gallimard.
- JEFFREY, I. (2009) *Cómo leer la fotografía : entender y disfrutar los grandes fotógrafos, de Stieglitz a Doisneau*. Barcelona: Electa.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2001) *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1982): "Arte, negocio y documento en la fotografía española del siglo XIX", en MINISTERIO DE CULTURA: *La fotografía en España hasta 1900*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Mourir à Madrid (Morir en Madrid*. Dir. Frédéric Rossif). Ancinex. 1963.
- Mundo Gráfico*. Núm. 1290, 29 Junio 1938 – Núm. 1391, 29 Junio 1938. Madrid.
- NEWHALL, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PANOFSKY, E. (2008) *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- PRESTON, P. (2014⁵) *La Guerra Civil espanyola: reacció, revolució i venjanza*. Debolsillo.
- SANCHEZ BIOSCA, V. (2007) *España en armas, el cine de la guerra civil española : ciclo de cine*. València: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- SUSPERREGUI, J.M (1988) *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- La Sombra del Iceberg* (Dir. Hugo Doménech, Raúl M. Riebenbauer). Dacsa Producciones. 2007.

Universitat Jaume I. *Anàlisis de fotografia* < <http://www.analisisfotografia.uji.es> >
[Consulta : 19 de Julio de 2016]

VERA, F. (2005). *La fotografia en la revista il·lustrada "Estampa" (1928 – 1938)*.
Tesis. València. Universitat Politècnica de València.

ANNEXOS

ANNEX I. Fotografies de referència

Figura 01

Madrileña después de un bombardeo, Robert Capa. Madrid, 1936.



Figura 02

Niños jugando a la guerra, Agustí Centelles. Barcelona, Montjuich, 1936



ANNEX II. Anàlisi compositiu de les fotografies

S'annexen a continuació els esquemes visuals de les estratègies compositives de les fotografies analitzades en les revistes *Mundo Gráfico*, *Crónica* i *Estampa*. La intenció d'aquest annex és esclarir l'estudi compositiu de les imatges, fent aquest apartat més visual.

MUNDO GRÁFICO

Figura 01

Pàgina 24-25 de la revista Mundo Gráfico del 22 de Juliol de 1936, nº 1287.

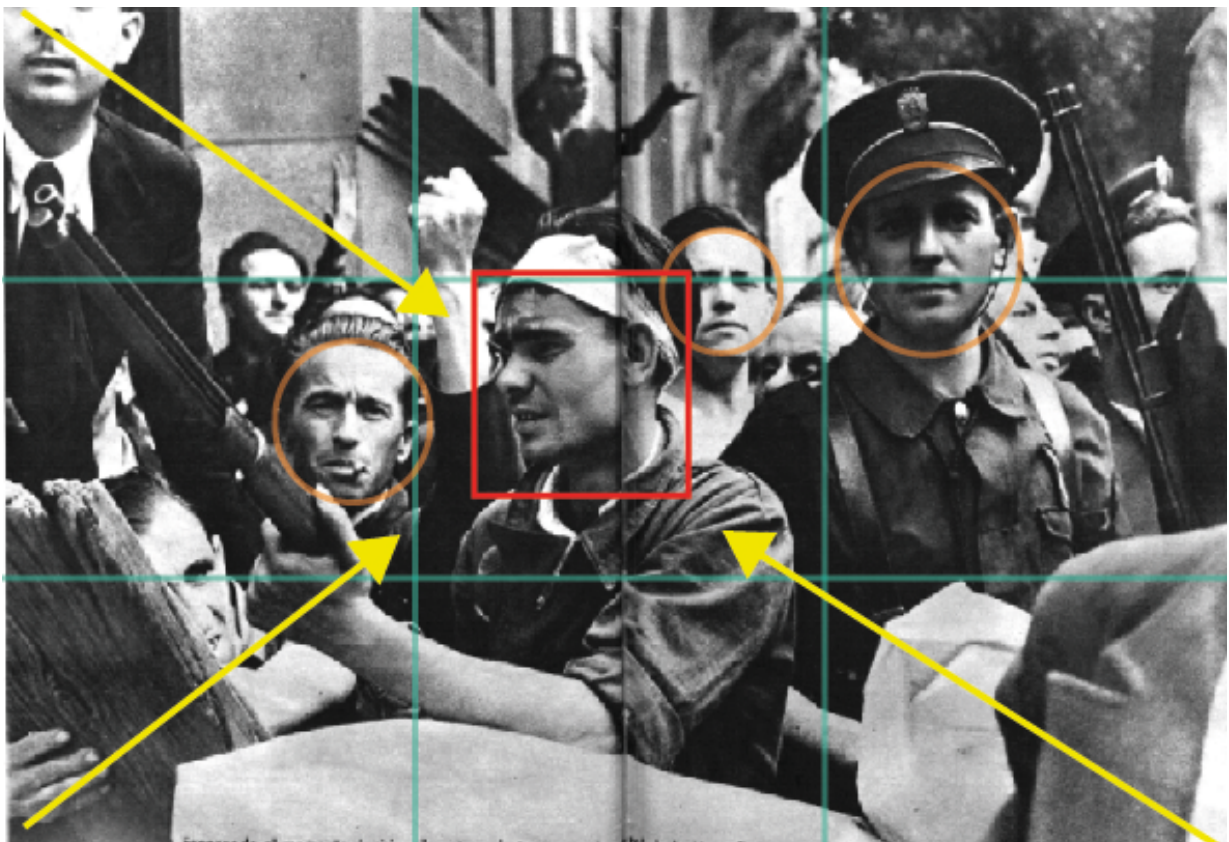
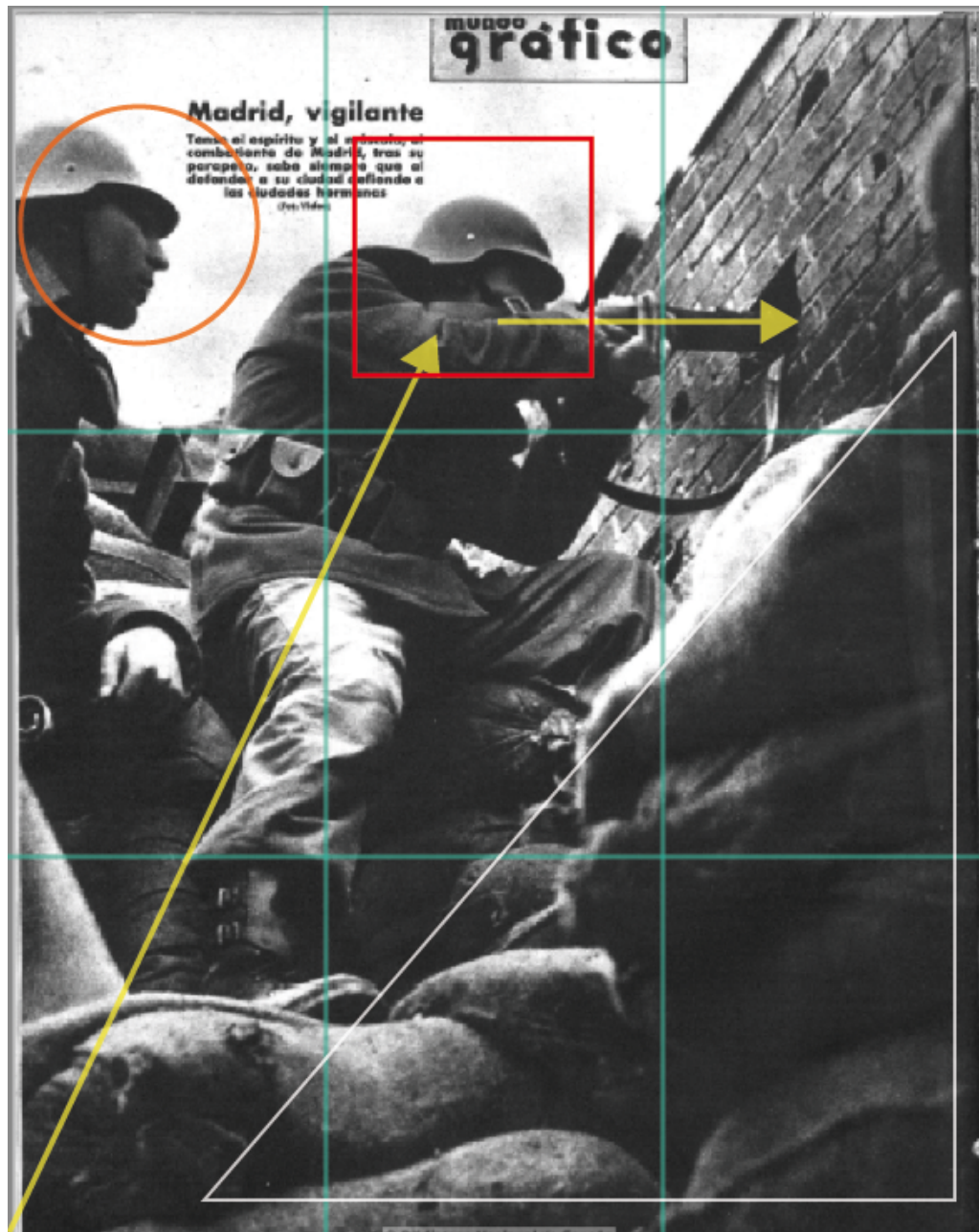


Figura 02

Contraportada de la revista Mundo Gráfico del 17 de febrer de 1937, nº 1320



CRÓNICA

Figura 03

Contraportada de la revista Crónica del 15 de noviembre de 1936, nº 366.



Figura 04

Portada de la revista Crónica de l'1 d'agost de 1937, nº 405.



ESTAMPA

Figura 05

Pàgina 24 de la revista Estampa del 15 d'agost de 1936, nº 448

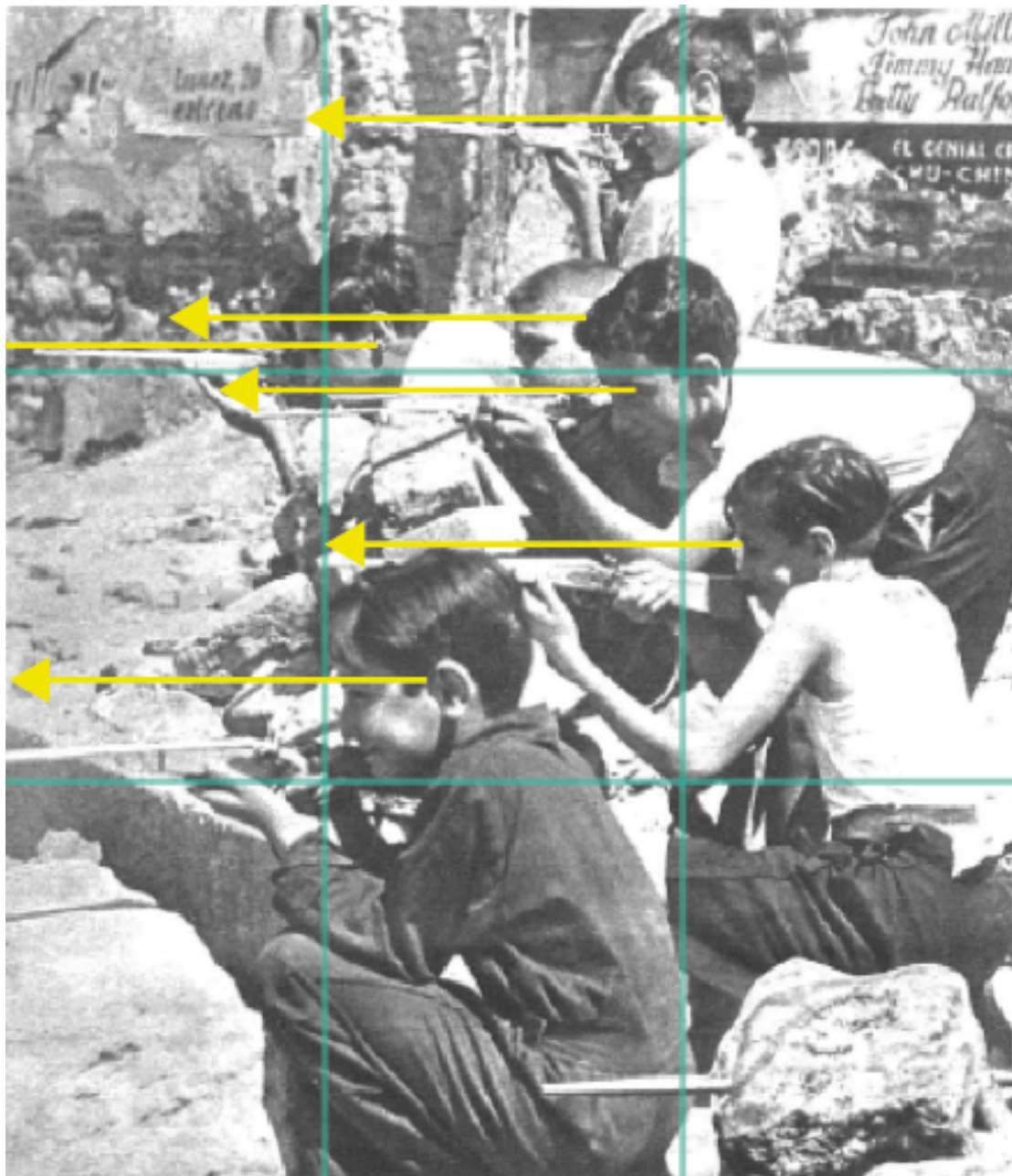


Figura 06

Contraportada de la revista ilustrada Estampa del 5 de diciembre de 1936, nº 463.

