

“Puntos de vista” Fotografías de la Guerra Civil en Huesca.
Signos de la Imagen
Diputación de Huesca, Huesca 2006.

Puntos de vista
(Fotografías de la Guerra Civil en Huesca)

El 12 de Septiembre de 1940 se descubrió, por azar, la gruta de Lascaux situada en la orilla norte del Vézère, en el macizo central de la actual Francia. 17.000 años atrás algunos de los hombres que habitaron la oscuridad del paleolítico dejaron en las paredes de la caverna la memoria pigmentada de sus ritos, que ocupan a los antropólogos, y una de las joyas más profundas del arte rupestre. El conjunto de galerías y pasadizos conserva los vestigios de animales que ya no pueblan Europa o que hoy sobreviven en establos y cercados. En 1961, George Bataille (1897-1962) publicó el libro *Les Larmes d'Éros*, (Las lágrimas de Eros) donde reflexiona sobre una de las pinturas más enigmáticas de la cueva de Lascaux situada en la soledad del *Pozo*, galería colateral del conjunto, en cuya pared alguien pintó a un cazador muerto a los pies del ungulado que le había costado la vida; en la sencillez de las líneas que recogen el cuerpo destacan las que dibujan su sexo, erecto en el momento final de todos sus días. Postula Bataille que la escena es descifrable en la evidencia de que el hombre es el único animal que conoce la muerte; que la conciencia de que hemos de morir gobierna nuestras vidas y que en la vida que conoce la muerte, surge y prospera el erotismo; para muchos su propuesta nos parece incontestable.

Saber que hemos de morir, y aún y todo, arriesgar la propia vida, es la argamasa de la épica y el puntero que señala la gloria de los héroes y el trágico final de millones de nombres que a nadie dicen nada. La guerra, las guerras, todas las guerras, encierran la discutible épica del sacrificio y la memoria del cazador a los pies del bisonte. Muchas fueron transmitidas frente al fuego en la memoria oral; otras escritas en todas las lenguas que nos han sido dadas; algunas definidas en pinturas y

bajorrelieves y, unas pocas, igualmente brutales, llevadas a los encuadres de las fotografías, del cine o de los videos.

“Solo los muertos conocen el final de la guerra.” La sentencia de Platón (427 A.C.-347 A.C.) sostiene una de las columnas en que se apoyan quienes defienden que todas las contiendas son iguales y que, tan solo, cambian los armamentos y, a veces, los nombres de los muertos; la guerra es una tautología, anterior al lenguaje y a los signos y, con razonable certeza, presumible epílogo de nuestra especie. Sin embargo la representación de la guerra produce profundas diferencias. Si examinamos las escenas bélicas recogidas en el bajorrelieve del muro exterior del templo de Ramsés III en Madinat Habú (XX dinastía); los relieves del sarcófago Amándola (*Combate entre Griegos y Gálatas* c. 170 D.C.); la tabla de Paolo Ucello (1397-1475)“

Desarzonamiento de Bernardino Della Ciarda” o el lienzo “*Los fusilamientos del 3 de mayo*” de Francisco de Goya (1746-1828) y las comparamos con la copia a la albúmina “*Camisa del emperador Maximiliano tras su ejecución, 1867*” de François Aubert (1829-1906) podemos establecer contundentes diferencias: la camisa que llevaba el emperador Maximiliano (1832-1867) el 19 de Junio muestra la exacta posición de los agujeros de bala que le ayudaron a desvelar el misterio; la cantidad de sangre que empapó el algodón fue esa y no otra; quienes lo fusilaron atendieron su último deseo de no desfigurar su rostro, ya que todos los impactos se agruparon en el pecho. La famosa camisa que recoge el encuadre es más real que la del madrileño que levanta los brazos en el cuadro de Goya porque una es memoria fotográfica y la otra magníficos pigmentos. Ambas guardan la muerte.

Guerra y fotografía (cine y video) mantienen una estrecha relación desde que los registros físico-químicos de las contiendas fueron posibles; los cambios vienen establecidos por la evolución técnica del medio y el papel del fotógrafo, por lo que entender la inevitable relación entre los límites técnicos y la documentación que con

ellos ha sido generada puede ser de utilidad . En 1839 Jacques M. Daguerre (1787-1851) presentó al mundo una técnica capaz de fijar las imágenes que se formaban en el interior de la cámara oscura, la técnica, conocida como daguerreotipia¹, producía un registro fotográfico con una excelente definición, un adecuado contraste y una notable permanencia; el mundo quedó perplejo.

Los daguerrotipos planteaban severas limitaciones: el crítico ángulo que permitía la visión positiva del original ; eran sensibles solo a la radiación ultravioleta y a la onda azul de la luz blanca; requerían de largas exposiciones; la imagen se representaba con la inversión de la izquierda y la derecha de la toma; el registro obtenido era monocromo; precisaba de una larga preproducción y, al ser un positivo directo de cámara, carente de negativo, la imagen resultante era única, lo cual limitaba notablemente su difusión. Estas dificultades no impidieron a la daguerrotipia cubrir algunos campos de batalla: la guerra entre Méjico y los actuales Estados Unidos (1846-1648) fue ilustrada con cientos de documentos gráficos y con alrededor de unos sesenta daguerrotipos en formato sexto² y cuarto de placa, que pese a su deficiente estado de conservación, aportaron registros tan notables como la media placa que contiene la memoria de la amputación del pie izquierdo del sargento de artillería Antonio Bustos al que una bala de a cuatro le había arrancado la extremidad , llevada a cabo, en mitad de la batalla, por el Inspector General del Cuerpo Médico Pedro Van Linden el 18 de Abril de 1847, representa toda la épica de los lances de las guerras ya

¹ Una lámina de plata pura era pulida hasta carecer de imperfecciones, sensibilizada al vapor de yodo, expuesta a la luz, revelada a los vapores de mercurio, fijada y, tras su lavado, protegida bajo una hoja de vidrio y sellada con una tira de papel engomado.

² Las dimensiones de la primera placa utilizada por Daguerre (21.5 x 16.5 cm.) fueron utilizadas para obtener, mediante variaciones en las líneas de corte, los formatos comerciales utilizados durante el uso de los positivos directos de cámara pioneros:

Placa completa	165x215mm
media placa	114x139mm
cuarto de placa	79x104mm
sexto de placa	66x82mm
noveno de placa	50x63mm
dieciseisavo	35x41mm

viejas³. De las jornadas revolucionarias que llenaron de esperanza y barricadas el París de la comuna, 1848, quedó memoria en unos pocos y maravillosos daguerrotipos.

La limitada aportación de la daguerrotipia a la documentación de los conflictos bélicos fue salvada por las técnicas de impresión que permiten generar una matriz negativa de la que obtener múltiples copias. Desde mediados de la década de los treinta Henry W. Talbot (1800-1877) trataba de registrar negativos utilizando para ello papeles a la sal⁴; los resultados, que producían registros con un excesivo contraste y una evidente deficiencia de los necesarios tonos medios, requerían además dilatados tiempos de exposición. Metódico, a la manera de los genios, y tenaz, a la manera de los hombres del renacimiento, sus investigaciones le llevaron a seleccionar el bromuro de plata como agente sensibilizador; acortó los tiempos de incidencia de la luz y amplió el segmento de los medios tonos. En 1840 descubrió que en las hojas sensibilizadas expuestas a la luz se producían cambios no perceptibles (la imagen latente) y que éstos podían pasar a ser visibles mediante la alteración de las secuencias químicas del revelado; con la calotipia⁵ había nacido el primer procedimiento práctico que permitía la difusión de la fotografía mediante sus propios originales. Como la daguerrotipia, los negativos de Talbot eran sensibles a la radiación ultravioleta y a la onda azul de la luz blanca. Los nuevos negativos requerían una cantidad de luz cien veces menor que los obtenidos sobre papel a la sal, reducían la

³ Custodiada en la fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Pachuca, México.

⁴ Procedimiento de copia por ennegrecimiento directo. Una hoja de papel de escritura era salada en una de sus caras al embeberla por flotación o cepillado de una solución de cloruro de sodio diluido en agua. Tras su secado se sensibilizaba en una solución saturada de nitrato de plata para obtener cloruro de plata. Obtenida la formación de la imagen por la acción directa de la luz era fijada al tiosulfato de sodio y virada al oro.

⁵ Una hoja de papel recubierta en una de sus caras por una solución de nitrato de plata y posteriormente sumergida en solución de yoduro de potasio para obtener una base de papel yodado; antes de realizar la toma se trataba, con una solución de nitrato de plata, ácido acético glacial, ácido gálico y agua, tras extraer el exceso de humedad con un papel secante, se disponía en la cámara. Posteriormente era revelado mediante la utilización de los mismos compuestos químicos, utilizados en otras proporciones; la imagen aparecía casi de forma instantánea, produciendo negativos de tono casi neutro y de contraste vigoroso. Tras un breve lavado, una inmersión en el baño fijador de hiposulfito de sodio y un lavado final, el negativo quedaba procesado

exposición a tiempos inferiores a los 10 segundos, valores aceptables para su uso comercial, pese a ello los negativos obtenidos mediante la técnica de Talbot no contribuyeron a ampliar la memoria del reportaje de guerra. Las investigaciones realizadas por el británico iban a resultar cruciales para las aportaciones posteriores y que irónicamente habrían de señalar el fin de la hegemonía de Talbot.

En 1847, Abel Niépce de Saint-Victor (1808-1870) concluye sus investigaciones encaminadas a desarrollar negativos fotográficos sobre soporte de vidrio a la albúmina⁶ y presenta las primeras placas secas de la historia del medio. Aquellos negativos, pese a sus excelentes cualidades de contraste y definición, no pudieron ser utilizados en la documentación de los conflictos debido a su escasa sensibilidad; los tiempos requeridos para su uso oscilaban entre 20 y 30 minutos, por lo que solo fueron empleados para la reproducción de sujetos carentes de movimiento (obras de arte, esculturas y paisajes urbanos)

En 1849, Gustave Le Gray (1820-1882) propone sustituir la albúmina como aglutinante por el colodión⁷ en la obtención de placas negativas y, en 1851, Frederick Scott Archer (1813-1857) difunde el método práctico que revolucionará profundamente la historia de la fotografía: el procedimiento al colodión húmedo sobre placas de vidrio.

La liturgia que preside la técnica es la más estresante de la historia de la fotografía y viene motivada porque si el colodión se seca antes de acabar el procesado

⁶ Una hoja de vidrio era emulsionada con una capa de albúmina que contenía en su formulación yoduro y bromuro de potasio y que, tras su secado, era sensibilizada mediante un baño compuesto por una solución de ácido acético y nitrato de plata; el procesado se producía por soluciones alternativas de ácido gálico y nitrato de plata, fijado al hiposulfito y lavado final

⁷ El colodión se obtiene mediante la disolución de algodón en una mezcla de ácido nítrico y sulfúrico; tras la nitratación del algodón, se procede al lavado en agua de la mezcla hasta la total eliminación de los ácidos. El resultado es una pasta conocida como pólvora de algodón, piroxilina o nitrocelulosa. La disolución de nitrocelulosa en alcohol y éter produce un jarabe viscoso que al secar deja una fina capa de plástico transparente que no es soluble al agua. Archer añadió al jarabe de colodión yoduro de potasio; la placa era sensibilizada por inmersión en una solución de nitrato de plata; tras la exposición a la luz era revelada, también por inmersión en ácido pirogálico, fijada en tiosulfato de sodio o en cianuro potásico y lavada en agua. Una vez seca la placa, debía barnizarse para evitar los riesgos de deterioro mecánico, a los que el colodión es especialmente sensible.

del negativo se vuelve impermeable al agua y, con ello, incapaz de reaccionar ante la química necesaria. El emulsionado de las hojas de vidrio requería de una combinación de rapidez y destreza para depositar una generosa cantidad de colodión que debía ser distribuida sobre la superficie de la placa mediante hábiles movimientos de muñeca; el exceso de colodión se recogía nuevamente en la botella, aliviándolo por una esquina; tras su sensibilización, exposición y procesado el negativo resultante tenía una asombrosa definición y una escala tonal que permitía un buen control del detalle en las sombras.

La práctica del colodión húmedo exigía que el emulsionado, la sensibilización, la exposición y el procesado de la placa se llevara a cabo en el lugar de la toma. Los operadores se veían obligados a desplazar complicadas intenciones. La secuencia de trabajo no permitía errores; el tiempo medio que transcurre entre el depósito de colodión y su secado es de entre 4 y 8 minutos, dependiendo de la humedad relativa en el lugar de la toma.

Los negativos al colodión húmedo, pese a lo infartante de la técnica, alcanzaron una inmediata popularidad; resultaban notablemente más rápidos por lo que fueron el primer procedimiento de uso masivo utilizado por los reporteros de guerra.

Cuando Roger Fenton (1819-1869) fotografió el conflicto de Crimea (1853-1856) y sus 360 negativos fueron difundidos sobre copias al papel salado en Inglaterra, la guerra dejó de ser algo épico y remoto y pese a románticas visiones como la del poema de Alfred Lord Tennyson (1809-1892) "*Por el valle de la muerte cabalgaron los seiscientos...*", parte de la sociedad tomó constancia de que la guerra es una forma, más, de la barbarie humana.

En 1850 Louis Désiré Blanquart Evrard (1802-1872), presentó la técnica para producir copias a la albúmina. El nuevo procedimiento permitía mantener la imagen final de plata fotolítica⁸ contenida en la emulsión, y no como ocurría con la técnica de los papeles a la sal, embebida en las fibras de papel, por lo que permitían una mayor escala tonal, una separación más adecuada del detalle en las sombras profundas y un brillante acabado. Los negativos de colodión húmedo y las copias a la albúmina fueron la forma fotográfica dominante durante treinta años.

En julio de 1861 Matthew Brady (1823-1896) desplazó su carramato de fotógrafo colodionista a la primera línea de la batalla de Bull Run, Guerra Civil Americana, y, con más valor que el de muchos combatientes, tomó las primeras imágenes de una de las guerras mejor documentadas de la historia de la técnica; Brady supo ese día que la fotografía era algo más que la galería de retratos que le habían granjeado su prestigio como daguerreotipista y organizó un equipo de fotógrafos que cubrieron los múltiples hitos de la contienda; la nómina de operadores que trabajaron para Brady acuna nombres como G. Barnard (1819- 1902), T. O'sullivan (1840-1882), W. Pywell (1819-1902), A. Gardner (1821-1882) su hermano James (1829-) y multitud de fotógrafos cuyos nombres se han perdido. Ochenta y seis años más tarde los hombres de la Agencia Magnum adecuaron su técnica a las guerras que les fueron dadas manteniendo el espíritu del equipo de Brady. Si Fenton había llevado la guerra a las casas de la Inglaterra colonial, T. O'sullivan introdujo toda la muerte que cabe en un encuadre en los hogares de los norteamericanos; su registro "*Dead boy at Fredericksburg*" ("muchacho muerto en Fredericksburg", diciembre de 1862) aturde al alma con la misma intensidad que el instante de la muerte del soldado republicano español, que en 1936 congelara Robert Capa (1913-1954) para la historia (y que no hubiera podido hacer con los medios de O'sullivan).

⁸ Imagen final característica de los procedimientos argénteos de ennegrecimiento directo donde la reducción de las sales de plata a plata metálica se produce por la energía de la luz.

Las matrices negativas al colodión húmedo y sus impresiones sobre papel a la albúmina fotografiaron conflictos tan dispares como: la Guerra de Secesión de EEUU (1861-1865); la Guerra de México (1863-1867); la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870); la Guerra de los Diez Años (1868-1878); la Guerra Franco-prusiana (1870) o la Tercera Guerra Carlista (1872-1876).

En 1871, Richard L. Maddox (1816-1902) realiza una de las contribuciones más importantes de la historia de la fotografía al proponer el uso de la gelatina como aglutinante de los negativos sobre soporte de vidrio; habían nacido las verdaderas⁹ *placas secas*¹⁰, que permitieron a los operadores disociar de manera eficaz la toma del revelado sin sacrificar una rápida respuesta a los valores de luz disponibles. En 1873 H.W. Vogel (1834-1898) aumenta la sensibilidad espectral de los materiales de toma al permitir registrar los valores de verde presentes en la región visible de la luz y en el cambio de siglo se consiguen los primeros negativos pancromáticos que permiten la correcta traducción de los colores a la gama de grises.

En 1889, Eastman Kodak Company lanza al mercado el primer rollo de negativos sobre soporte de nitrato de celulosa, que permitía múltiples exposiciones en una banda flexible que avanzaba de manera precisa y que, junto a la película en hojas sobre el mismo soporte, liberaría a los fotógrafos profesionales y al incipiente mundo de los aficionados del peso y las limitaciones de las hojas de vidrio.

El cambio del soporte de vidrio por el de nitrato de celulosa, al igual que el que habría de producirse entre el uso de los papeles de ennegrecimiento directo y los de revelado químico, es impreciso y depende de cada operador; conflictos como la Guerra Chino-japonesa (1894-1895); la Guerra de Cuba (1895-1898); la Guerra de los

⁹ En 1856 Richard H. Norris (1831-1916) patentó un procedimiento para recubrir las placas de colodión, ya fotosensibilizadas, con gelatina lo que permitía utilizarlas durante seis meses; las placas de colodión secas presentaban la mitad sensibilidad a la luz que las de colodión húmedo.

¹⁰ La nueva técnica permitía extender una delgada capa de gelatina, obtenida de huesos y tendones de animales, sobre las hojas de vidrio, posteriormente eran sumergidas en agua para producir la hinchazón del aglutinante y sensibilizadas con nitrato de plata y bromuro de cadmio para obtener bromuro de plata.

Boers (1899-1902); la Rebelión de los Boxers (1900); La Guerra Ruso-japonesa (1904-1905); la Revolución Rusa de 1905; las Guerras de los Balcanes (1912-1913); la Primera Guerra Mundial (1914-1918); la Revolución Bolchevique de 1917; la Guerra de Abisinia de 1935 o la Guerra Civil Española (1936-1939) permiten apreciar la coexistencia de los soportes rígidos y flexibles.

Quizá, la diferencia más importante que establece nuestra última Guerra Civil en la historia de la fotografía, sea el desplazamiento del concepto de fotógrafo y el hecho de que fuera la primera guerra donde la producción de las imágenes no es resultado exclusivo del fotógrafo profesional; soy de los que sostienen que, desde la mera estadística de lo cuantitativo, fue la primera guerra con predominio de la fotografía de aficionado sobre la de operador. Ésta circunstancia, que da nombre a la exposición, supone un cambio profundo en las arquitecturas de la plástica, cuando no un desmentido al mensaje dictado desde los cuarteles generales de ambos bandos y documentado mediante la fotografía (magnífica) oficial. Desde la Guerra Civil Americana a la Revolución Rusa se mantienen dos constantes fotográficas sin cambios apreciables: la documentación de los conflictos es competencia exclusiva de los fotógrafos profesionales y la relación entre fotografía y combatientes queda reducida a los registros de estudio que se tomaban con el uniforme y el armamento quienes habrían de ser carne de cañón.

En 1854, André Disdéri (1819-1889), patentó un método para obtener sobre una placa de colodión húmedo 4, 6 u 8 retratos independientes, mediante el uso de un montante frontal dotado de varios objetivos. Tras el procesado de la placa se copiaba por contacto sobre papel a la albúmina de forma que, tras su guillotinado y montado sobre un soporte secundario de cartón, se obtenían un alto número de retratos a muy bajo precio y en un formato muy versátil de en torno a los 6 X 10 cm; Disdéri denominó a sus copias *tarjetas de visita*, su éxito fue inmediato. Desde entonces eran pocos los soldados que no acudían a un estudio para poder mandar a su familia el que podía ser

el último retrato; en los rostros de muchos de ellos es perceptible la mueca que compone el legítimo binomio miedo y deber.

La guerra Civil española ha sido referida por las ramas dispares de la historia como la última de las contiendas antiguas y la primera moderna; en ella coexisten el final de los modos militares napoleónicos con los ensayos de los planteamientos bélicos llevados a cabo en la Segunda Gran Guerra o la de Corea. En el campo de la fotografía no es una excepción; en la década de los años ochenta del siglo XIX, la evolución del mercado fotográfico permite adquirir materiales de toma y de copia listos para su uso, sustituyendo la labor de preproducción físico-química que siempre había consumido una parte importante del trabajo de los operadores. En 1888, Eastman Kodak pone en circulación su primera cámara que integra un rollo de película sobre el que se pueden hacer 100 exposiciones; desde que en 1902 Kodak lanzara la primera procesadora, el revelado de las imágenes quedaba a cargo de la compañía. La presencia de dichos materiales descarga a la fotografía del conocimiento técnico que años atrás era del todo imprescindible y permite el nacimiento de la fotografía de aficionado; el operador deja de ser el brujo de la tribu en cuyas manos estaba el poder de congelar el tiempo y pasa a ser el hombre que garantiza resultados. La fotografía era ya un artículo de colección desde los tiempos en que Disdéri vendía más de dos mil retratos de celebridades al día y fotografiar una necesidad social que había sido limitada solo por la dificultad de la técnica. En el cambio de siglo la máquina de retratar pasa a formar parte de los hogares con el necesario poder adquisitivo y el fotógrafo profesional empieza a considerar que dar servicio a los aficionados es una eficaz manera de aumentar su negocio.

La importancia de la fotografía, su integración en la vida cotidiana, modela cambios en la prensa que empieza a ser ilustrada. Cada vez son más los diarios y semanarios que integran este calificativo como parte de su cabecera; la veracidad de

lo fotográfico permite aumentar la sensación de objetividad de la información escrita, la fotografía es parte de una vida cotidiana que aún ignora la estructura profunda de un lenguaje revestido de supuesta imparcialidad. Una mirada atenta a la documentación gráfica de la prensa española en los meses previos a la Segunda República, permite encontrar profundos paralelismos entre la información, la contra-información y la desinformación, en la que hoy aún vivimos y que ya había costado a España su última guerra colonial.

El 18 de Julio del año 1936 una parte del ejército se subleva contra el Gobierno de la Nación y comienza la Guerra Civil. No es objeto de la Exposición “Puntos de Vista” ni de este catálogo evaluar la contienda en los parámetros de la historia ni su interpretación política y que, sin lugar a dudas, será extensamente tratada en los numerosos actos programados para comunicar el 70 aniversario de la contienda; nuestra objetivo es reflexionar sobre la doble lectura que su documentación fotográfica inaugura y que después de ella pasa a ser parte de todos los conflictos.

Hasta la Guerra Civil española la documentación fotográfica está relegada a los fotógrafos profesionales de los bandos en conflicto; la fotografía forma parte del discurso oficial de los gabinetes de guerra y propaganda que delimitan el tipo de información para adecuarla a las noticias que gobiernos y mandos militares trasladan a la sociedad. La prensa ilustrada recibe las imágenes que debe difundir, carece de fotógrafos propios destacados en el conflicto o se somete a las censuras establecidas por el poder. En la Primera Guerra Mundial los contendientes son conscientes de la necesidad de difundir su versión oficial ilustrada con un profuso corpus fotográfico que respalde sus afirmaciones; en las trincheras las únicas cámaras están acreditadas y bajo control, los soldados matan y mueren sin que se realicen, salvo excepciones, fotografías que desautoricen las versiones del mando. Las partes en conflicto trasladan a la opinión pública y a las naciones no beligerantes una información

subjetiva que es recibida en los parámetros de la objetividad. Las imágenes deben mantener la sensación de victoria y encender el patriotismo de la población civil y producir un cuerpo documental hecho a medida de los discursos oficiales. En Enero de 1917 el Alto estado alemán crea la agencia gráfica Bild-und Film-Amt (BUFA, Oficina de Fotografía y Cine) destinada a trasladar a la opinión pública su versión oficial del conflicto; la Casa Real de Alfonso XIII, y en concreto su Gabinete de Guerra, recibe un vasto corpus fotográfico que ahora custodia Patrimonio Nacional y el Museo del Ejército.

Con el inicio de la Guerra de la Civil ambos bandos en conflicto constituyen organismos oficiales cuyo fin era la propaganda y la difusión de la versión oficial; en el bando republicano se instaura el Ministerio de Propaganda y en el bando sublevado La Delegación de Prensa y Propaganda. Los mejores tipógrafos, diseñadores, fotógrafos, montadores y operadores de cámara son incorporados, cada uno a su organismo según el bando, y todos con el mismo objetivo. El impacto internacional de la guerra atrae a periodistas y fotógrafos de medio mundo, la mayoría de ellos autónomos que suministran textos e imágenes a las grandes revistas¹¹ y periódicos extranjeros, volcados con un conflicto que divide a la sociedad. Robert Capa y Gerda Taro (1910-1937) llegan a España el 5 de Agosto del 36, en la tercera semana de la guerra, el 23 de Septiembre la revista que fundara Lucien Vogel (1886-1954), en 1928 *Vu* publica, en un número especial dedicado a la guerra de España, el legendario reportaje que contiene la muerte del soldado republicano español en Cerro Muriano a escasos metros del fotógrafo, al día siguiente la misma foto es la portada de la revista *Regards*, y el 12 de julio de 1937 en *Life*¹²; la guerra civil entra en los hogares de la sociedad moderna y R. Capa en la historia de la fotografía. El impacto internacional de esta foto dispara el interés por la contienda mas allá de los gobiernos, los políticos y

¹¹ *Vu*, *L'illustration*, *Ce Soir*, *Match*, *Life*, *Regards*, *Spain at War*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Voilà*, *L'Humanité*, *Picture Post*,

¹² La revista *Life* tenía en esa fecha una tirada de 1.600.000 ejemplares por semana

las organizaciones sindicales; 35.000 hombres y mujeres de 50 países vienen a tomar las armas para defender sus principios (y 13.500 a encontrar su final) otros vienen a cubrir la guerra cámara en mano, entre ellos fotógrafos como: Tina Modotti (1896-1942), David Seymour “Chim” (1911-1956), Walter Reuter (1904-2005), Kati Horna (1912-2000), Hans Namuth (1915-1990), Georg Reisner (1911-1940), Desvo Revai “Turai” (1903-1996), Hans Gutmann mas conocido como Juan Guzmán (1911-1982), y Albert Luis Deschamps (1889-1972). La nómina de fotógrafos españoles es injustamente menos conocida, pese a que su trabajo fue, en muchos casos, difícilmente igualable por los reporteros de renombre internacional; a hombres como Agustí Centelles (1909-1985), Luís Torrens (1891-1966), Los “Hermanos”¹³ Mayo, Alfonso Sánchez (1902-1990), Manuel Albero,(1903-1992), Luís Escobar (1887-1963), Hermes Pato (1897-1978) , Juan Pano (FECHAS) , Catalá Pic (1889-1971), debemos el día a día de la contienda.

Sostengo que, si bien es cierto que la Guerra Civil supone el nacimiento del fotoperiodismo moderno, no es esta su única aportación a la historia de la fotografía. Defiendo que la contienda es la primera que presenta un doble registro y que los discursos que ambos proponen son diferentes. Desde su nacimiento hasta la década de los años 80 del siglo XIX, el edificio narrativo de la fotografía había descansado en un doble arbotante: el estricto conocimiento de la técnica (arcanos de física y química que permitían y limitaban los registros fotográficos) y el dominio de un lenguaje constructivo que se abría paso entre los adelantos tecnológicos y las exposiciones, salones, y diferentes corrientes de la plástica; era un doble perfil reservado solo a los profesionales y que permite explicar su aquiescencia social. Como ya ha sido referido, los avances tecnológicos que permitieron modificar el modo operativo de los fotógrafos

¹³ Agencia de fotografía de prensa formada por los hermanos Cándido (1922-1985), Julio (1917-) y Francisco Souza Fernández (1911-1949) (Coruña) y Pablo (1922-) y Faustino (1913-1996) Del Castillo Cubillo (Madrid); su agencia, tras exiliarse a México en 1939 pasó a ser un referente en América Latina. Los 3.861 negativos tomados durante la contienda se custodian en el Archivo General de la Guerra Civil en Salamanca.

(y que supuso la incomprensible desaparición de tantas técnicas fotográficas¹⁴), permitió dissociar conocimiento y fotografía, y cuando el dominio de la técnica fue prescindible para la producción de los registros fotográficos surgió la fotografía de aficionados, cuyo segmento acabaría desplazando al profesional¹⁵.

En 1936 coexistían las placas sobre vidrio con los rollos y película en hojas sobre soporte de plástico¹⁶, las cámaras de medio y gran formato con las pequeñas y portátiles, las de óptica fija con las de lentes intercambiables, las de foco fijo con las de enfoque variable, las estereoscópicas con las monoculares; podían estar en manos de un fotógrafo profesional, de un aficionado avanzado o de un usuario con un perfecto desconocimiento del medio. Las diferencias de uso son mensurables en parámetros técnicos y en términos estéticos. Ante una sensibilidad concreta los valores de luz que garantizan un adecuado cálculo de exposición descansan en la cantidad de luz, controlada por el diafragma, y el tiempo en que esa cantidad de luz incide sobre el material fotosensible, función controlada por el obturador; las modificaciones llevadas a cabo en una inversa proporcional permiten la llegada de idénticos valores en el flujo lumínico. La película recibe la misma exposición con una velocidad de obturación de 1/15 y f22 que con la combinación 1/500 y f4, pero el profesional y el aficionado avanzado sabe que en el primer caso sacrifica el control de movimiento en beneficio de la profundidad de campo¹⁷ y que en el segundo, un punto crítico de enfoque permite congelar el movimiento. El profesional conoce que la luz que emite o refleja la parte verde, azul o roja de la luz, se traduce en distintos tonos de gris, y que la utilización de un filtro rojo dramatiza los cielos y destaca los blanco de las nubes

¹⁴ La dependencia de la fotografía de los intereses comerciales de los operadores y su supeditación a la industria fotográfica, ha supuesto que se de la circunstancia de que cada nueva técnica suponga el abandono de la anterior y la pérdida de la "fotodiversidad" que ello conlleva y que caracteriza a la historia del medio.

¹⁵ Hasta la llegada de la fotografía digital la producción de registros en las 2 últimas décadas estaba calculada en torno a cuarenta mil millones de registros al año, de los cuales mas del 85% eran producidos por el segmento no profesional.

¹⁶ Base plástica de nitrato de celulosa, Kodak 1889; base plástica de acetato de celulosa, Kodak 1908.

¹⁷ Segmento que queda reenfocado por el diafragma delante y detrás del punto de enfoque de la óptica.

contra el profundo gris, casi negro, de lo que en color era azul. El profesional entiende la importancia del punto de toma, analiza la conveniencia de picados, contrapicados, establece la narración en el uso de los planos cortos, medios o largos y se desplaza o intercambia las lentes; se agacha o trepa, es decir, construye su discurso en torno a una continua elección que adecue lo que quiere decir con el cómo se dice.

El aficionado se desliga, se libera o, simplemente, ignora aquello que le aleja de un objetivo legítimo y elemental, la legibilidad de sus registros; para muchos el mejor fotómetro es la hojita de papel que acompaña al rollo de película y donde, a veces dibujado, se encuentra el cálculo de exposición que sugiere el fabricante para sol, día cubierto o sol entre nubes. El aficionado mide su satisfacción en la capacidad probatoria de las copias, en la evidencia del “*yo estuve allí*”, en si son claramente interpretables para aquellos con quien las comparte y, las sombras profundas y las luces altas con detalle o la obtención de una gama tonal completa no forman parte del lenguaje común. Tirar una foto, echar una foto es un acto de auxilio a la memoria, una viga contra el paso del tiempo, un recuerdo detenido con la ayuda de una técnica lejana; las fotos buenas las hacen las cámaras caras.

El profesional, aquellos profesionales, querían narrar la historia adecuando la técnica y la narrativa de un medio con casi un siglo de trayectoria. Para ellos, como ocurriera con la reinterpretación del anónimo daguerrotipo mexicano, la frontera de lo legítimo era tan extensa como lo requiera la obtención de los resultados; la muerte del joven miliciano Francisco Borrell “Taino” de 24 años, a las 9,30 de la mañana del 5 de septiembre de 1936 en Cerro Muriano (Córdoba), que registrara R. Capa, es la máxima expresión del fotoperiodismo y el objeto de serios debates¹⁸, ¿Paco recibió un disparo en la cabeza y otro en el pecho? o ¿es una recreación?. Personalmente no

¹⁸ Ver el excelente trabajo de Hugo Doménech Fabregat
<http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/PDFsCongreso/Hugo%20Domenech%20Fabregat.pdf>

logro que me importe, murieron miles de Pacos de idéntica forma y por idénticas balas, pero son muchos los que creen que es un engaño; en la página 105 del libro “las Brigadas Internacionales. Imágenes Recuperadas” Lunweg 2003, puede leerse: “*En Peñarroya, se entrevistaron (Capa y Taro) con Alfred Kantorowicz, que en aquel momento era el comisario político del batallón Chapaviev de la 13ª. Brigada Internacional. Con su aprobación, fotografiaron y filmaron un ataque simulado a La Grajuela, un pueblo efectivamente asaltado por el batallón con anterioridad. Estas fotografías del <<asalto>> se publicaron en Ce Soir.* Resulta evidente que no era una práctica aislada. El 22 de agosto de 1936 la portada de un número extraordinario sobre la guerra de España (Vu en Espagne, la Défense de la République” era ilustrada con una fotografía de G. Reisner en la que podía verse un grupo de milicianos ondeando una bandera y alzando sus armas en lo que parece la cima de una colina; la verdadera imagen que tomó Reisner¹⁹ pertenece al mismo grupo de milicianos subidos en un autobús el día 24 de julio en Barcelona, antes de que el grupo saliera para el frente, Alexander Lieberman (1912-1999), responsable de arte de la revista, realizó un excelente trabajo de fotomontaje a la altura de su prestigio y capacidad profesional. Dejo los debates para aquellos a quienes importan, yo rememoro la frase de Gerda Taro “*Cuando pienso en toda esa gente que conocimos y ha muerto en esa ofensiva, tienes la sensación de que estar vivo es una deslealtad*” y recuerdo lealtades: Gerda Taro murió el 26 de julio de 1937, tras haber sido aplastada por un tanque republicado el día anterior; Georg Reisner se voló la cabeza en 1940, cuando pensó que iba ser deportado a la Alemania nazi; David Seymour, *Chim*, murió el 10 de Noviembre de 1956 en Suez ametrallado por los egipcios; Robert Capa pisó una mina en Indochina el 25 de Mayo de 1954, muertes que no fueron falsas.

La Guerra Civil tuvo muchos escenarios, todos fueron duros, algunos lo fueron especialmente, es el caso de Aragón, donde según señalan los historiadores se

¹⁹ Ver el magnífico trabajo llevado a cabo desde <http://www.fxysudoble.org/cron/25072001/07-b.htm>

decidió la contienda. Desde julio del 36 a marzo del 38 Aragón quedó dividido en dos sectores, el occidental con las tres capitales en manos de las tropas franquistas y el oriental, defendido por las tropas gubernamentales. La extensión del territorio, su compleja orografía y la posición geoestratégica hicieron que la guerra se librara todos los días y que fuera el eje de sangrientas ofensivas y contraofensivas. El labio de esa dramática línea se desplazaba como las mareas sobre la playa; cada reflujo dejaba una estela de dolor y la espiral de represalias que, aún hoy, nos avergüenzan. Al ejército franquista le convenía mantener ese muro²⁰ que contenía a las tropas republicanas de Catalunya mientras desde Navarra se avanzaba hacia Madrid y luego, el ejército del norte asolaba la cornisa cantábrica; la estrategia aplicada no era tanto tomar Aragón sino evitar que se perdiera, objetivo que fue cumplido con un costo que está por evaluar. Nombres como Siétamo, el Cerco de Huesca, Alcuérrica, Belchite, la Batalla de Teruel o la Bolsa de Bielsa precisan la intensidad con que aquí se vivió la guerra.

La contribución de Aragón y, en concreto de Huesca, a la documentación fotográfica del conflicto, es fiel reflejo de la intensidad de los hechos de armas. En ella se encierran todos los aspectos que los historiadores han ido señalando: la eficacia militar de los sublevados para formar un ejército operativo, disciplinado, uniforme y uniformado, frente al entusiasmo, desorden, voluntarismo y desconcierto de quienes se opusieron al golpe con una desconfianza antimilitarista, casi visceral; el armamento y las tácticas modernas frente a métodos de guerra a veces eficaces, pero casi siempre obsoletos; la jefatura basada en las estrellas de la bocamanga frente al mando obtenido por el acuerdo común; la represión ejercida para descabezar al adversario frente a la llevada a cabo por criterios de modelo social; el punto común: la destrucción de las infraestructuras que llevaría al Aragón de la posguerra al atraso y la emigración.

²⁰ Ver el artículo escrito por el general Miguel Ponte y Manso de Zúñiga "Cuando Aragón era yunque" Revista Ejército, nº 2, marzo de 1940

La Guerra Civil Española supuso el nacimiento del fotoperiodismo moderno y fue un eslabón capital en el desarrollo de la prensa ilustrada. Aragón, con un teatro de operaciones tan extenso en el tiempo y tan importante en términos estratégicos permitió a muchos de los grandes profesionales cubrir en algún momento este frente de guerra: Capa, Taro, Seymour, Reuter, Deschamps, Horna, Centelles fotografiaron batallas llevadas a cabo en tierras aragonesas y difundidas por los cinco continentes. En Huesca, Deschamps en el bando sublevado y Horna y Centelles en el republicano, construyeron documentos capitales que han sido y son tan ampliamente difundidos; menos conocida fue la aportación de los fotógrafos profesionales locales que documentaron sus dos años de guerra con una brillantez que merece ser reconocida por lo impecable de su trabajo.

El 19 de julio de 1936 José Oltra Mera (1916-1981) tomó, desde las ventanas de la casa familiar en el Coso Alto, sus primeros registros de la insospechada guerra, se trata de reuniones en la calle de militantes de izquierda que analizan el qué hacer ante la sublevación; Oltra, profesional reputado, no ignora que los tiempos en que norte y sur detuvieran sus duelo de artillería para dejar pasar el carronato de Brady, quedaban ya muy lejos, las tomas son clandestinas y en ellas se sacrifica parte de la narrativa en beneficio de su seguridad. Estos registros permiten entender la visión del fotógrafo, están realizadas sobre soporte de vidrio, toma apaisada y en formato medio (6X9 cm.) con su cámara de placas y no con otras de las que disponía, cuyo menor superficie de negativo hubiera restado información, la salida de la tropas en Julio del 36 en negativos de paso universal (Gevaert, 35 mm) demuestra que pudo haber elegido un formato más versátil, de menor riesgo y que, pese a ello, optó por obtener el máximo de información. Realizó tomas memorables del velatorio y entierro de los falangistas Durán, Cañir y Torréns; magníficas imágenes del cerco de Huesca (1936,37 y 38), de las tropas sublevadas en Siétamo, Quinto (1936), en Tamarite de

Litera, Tardienta, la ofensiva sobre Catalunya (1938), y en diversos lugares no identificados. De 1940 a 1942 fotografió con su padre, el fotógrafo Fidel Oltra Gómez (1882-1947), todos los puentes volados durante la contienda. Fotografió la guerra en Huesca desde el lado nacional a lomos de su motocicleta. Amaba la fiabilidad de las cámaras alemanas, sabía elegir los formatos con gran precisión y era un fotógrafo que cargaba su trabajo en el momento de la toma; gran parte de su archivo se perdió en un bombardeo.

El archivo Mas custodia imágenes de la Guerra Civil en Huesca realizadas por José Gaudiol **FECHAS** pertenecientes a la destrucción del monasterio de Sigena²¹, realizadas en Agosto de 1936; los encuadres y los cálculos de exposición revelan a un profesional con un claro dominio de la técnica.

Antonio Gayubar Puértolas **FECHAS** realizó tomas que cubrieron el frente en Aragón en el primer año de la guerra, especialmente de los combates en Siétamo y el estrecho de Quinto; sus registros tienden a liberarse del peso de la profesión en beneficio de una descripción mas cercana a los protagonistas.

Vicente Plana²² **FECHAS** fotografió el pulso cotidiano de los dos años de guerra en la ciudad; como casi todos los fotógrafos locales anotó la destrucción producida por los bombardeos que sufrió la ciudad (Teatro Olimpia, Plaza del Justicia, barrio de la catedral, etc), tal vez su diferencia la establezcan los excelentes registros que documentan el abastecimiento de la ciudad y el ritmo que imprime a sus composiciones en la fotos de grupo de los defensores del cerco.

Resulta obligado señalar la contribución llevada acabo por El Heraldo de Aragón y por El Noticiero, periódicos que cubrieron muy distintos momentos de las campañas en Huesca; el archivo de la familia Campos, custodia de los originales del Noticiero, posee interesantes registros de diversos fotógrafos que operaron en

²¹ Copias sobre soporte de papel presentes en los álbumes nº 4 y 6.

²² El material examinado son ficheros digitales de la fototeca de Huesca y que proceden de la colección de Don Pedro Moliner.

Huesca, como: A. de la Barrera, López Rabanete, Dumas, Montoya, Lozano, Alonso Navarro o Cerero, autores identificados por los sellos comerciales presentes en los originales.

Ricardo Compairé Escarpín²³ (1883-1965) fue un autor fotógrafo y no un profesional o un aficionado. Sus registros son estudiables en el ámbito del arte y en la aportación personal a la práctica artística llevada a cabo por la fotografía. Su aportación a la documentación de la contienda no es la parte más relevante de su producción; fotografió sobre negativos de vidrio en formato 13X18 cm. algunas escaramuzas llevadas a cabo por los artilleros que defendían la Huesca asediada, la destrucción que supuso para la ciudad y cuidados grupos de militares y de enfermeras; los escasos registros permiten entender su amor por la composición, la especial atención que prestaba al eje de toma y los encuadres y su claro dominio del cálculo de exposición.

Diego de Quiroga y Losada, Marqués de Santa María del Villar (1880-1975) fue otro fotógrafo más autor que profesional que, con una dedicación a la práctica fotográfica casi plena, escapa a las clasificaciones; autor de cientos de miles de registros²⁴ y presente en certámenes y exposiciones, su aportación a la historia fotográfica de la contienda civil en Huesca es de una gran profundidad, pese a no ser un trabajo de reportaje llevado a cabo en el frente. De las imágenes registradas por el Marqués, coetáneas a la guerra, son algunas descripciones de las ruinas de Bielsa, Salinas de Sin y Parzán tras la caída de la Bolsa (Junio 1938). Al acabar la guerra el Marqués se trasladó a San Sebastián y se hizo cargo de la Jefatura del Departamento Fotográfico de Regiones Devastadas, fotografió con su cámara de 6X6 las profundas cicatrices que impedían olvidar el conflicto, las ruinas de Broto, Torla, Barbastro, Biescas, Sarvisé, Sigena, Monzón, Aínsa, Javierre y Huesca dejaron claro testimonio

²³ Su archivo fue comprado por la Diputación de Huesca y sus más de 4.000 negativos y algunas de sus copias, se custodian en la Fototeca de Huesca.

²⁴ En los bombardeos que sufrió Madrid en 1936 y que afectaron a su estudio se perdieron más de 70.000 registros. En el año 2000 el gobierno de Navarra adquirió el fondo fotográfico compuesto por 702 placas de vidrio, 11.086 negativos sobre soporte flexible y 1.916 copias positivas.

de lo que supuso la guerra en la provincia, pero sin duda, los registros más conmovedores sean los que llevó a cabo en Gavín del único habitante que quedó en el pueblo, una mujer que sostiene en los brazos un cordero en medio de las ruinas; parábola contundente e impecable, fácil, para muchos, pero magnífica, para todos.

Luís Gómez Laguna **FECHAS** es claro ejemplo del buen hacer de los aficionados avanzados; militar de carrera, su dominio del alemán le supuso ser destinado a Sevilla como intérprete a la llegada de las unidades alemanas que habrían de ser tan relevantes en el resultado final de la guerra. Trasladado mas tarde al norte acabó al mando de la compañía de esquiadores; compuso diversos álbumes donde recogió su quehacer fotográfico que es, en mi opinión, notable. Destaca el álbum anotado como "*Valle de Tena. Bachimaña. Invierno de 1937*" que suma a una visión inusual de la Guerra Civil, un trabajo fotográfico impecable. Hay encuadres absolutamente novedosos como el de la fotografía de grupo "*M. Rábanos, Chacártegui, Toraino, Alférez Gonzalez*" donde el punto de toma presenta un contrapicado de todo punto inusual. La documentación que aporta representa una contribución capital para el entendimiento del día a día de la guerra en el escenario de la alta montaña, donde el conflicto era doblemente penoso. Los registros pertenecientes a los años 1938 y 1939, cuando los combates habían concluido en Huesca, contienen la cotidianeidad de las tropas en labores de vigilancia y transmiten una menor tensión; sus encuadres siguen siendo magníficos.

De los fotógrafos españoles que cubrieron la contienda en Huesca, ninguno fue tan prolijo y reconocido como Agustí Centelles Osso, Premio Nacional de Fotografía en el año 1984. Centelles ha pasado a la historia de la fotografía como el Capa español; personalmente me parece un craso error, ya que la personalidad fotográfica del valenciano tiene una identidad propia, como demuestran sus magistrales registros del 19 de Julio de 1936 en Barcelona, que no necesitan de comparaciones. Centelles fue uno de los pioneros en el uso de la fotografía de paso universal como herramienta

de trabajo en el reportaje bélico; como Capa, usaba una Leica 1 modelo A modificada a A III G, (comprada a plazos por 900 ptas.). Esta cámara permitía el intercambio de lentes mediante una eficaz rosca y podía recoger el objetivo mediante un sistema de helicoides. Su obturador de cortinilla hacía posible disparar a 1/500 y la línea de accesorios integraba un amplio surtido de filtros. Centelles tenía la chispa de fotógrafos como Capa o el propio H. Cartier-Bresson (1908-2004). Su trabajo en las tierras de Huesca es homérico; Montearagón, estrecho de Quinto, Siétamo, Biescas, Orna, Quicena, Barbastro, primera línea de frente, retaguardia, cargas a la bayoneta, combates ganados y perdidos; material que forma parte de la historia fotográfica de la Guerra Civil y de la historia del fotoperiodismo. Centelles tenía una doble personalidad fotográfica que se da en algunos maestros del periodismo de guerra: cuando el instante es crucial fotografían contra el cálculo de exposición y encuadran el centro de la noticia por puro instinto, pero cuando la acción lo permite, escriben meticulosas páginas en las que todo está medido de manera obsesiva; las cargas a la bayoneta en Biescas pertenecen a la primera personalidad, el estudio de milicianos 53/59 a 70, a la segunda. Centelles, sin el peso de la acción, es un autor fiel a la tradición del fotógrafo de estudio que no renuncia a un siglo de oratoria; el referido estudio demuestra la cuidadosa elección de encuadres, el intercambio de lentes, la utilización de filtros rojos y amarillos para dramatizar el cielo, el uso de los contrapicados, la modificación de las poses en un claro ejercicio de exactitud, para tratar y obtener el registro perfecto. Los negativos de Horna en la serie del Bosque del Carrascal, presentan el mismo perfil.

Algunos fotógrafos extranjeros operaron en Huesca documentando la Guerra Civil, tal es el caso de Albert Louis Deschamps, Katy Horna o Alix. Deschamps²⁵ fotografió la contienda en las filas de los sublevados y realizó un profundo documento de la guerra para el periódico de derechas L'illustration durante los años 1938 y 1939;

²⁵ Los 1.031 negativos que contienen su trabajo como fotógrafo de la contienda fueron adquiridos por el estado Español y se encuentran custodiados en el Archivo General de la Guerra Civil en Salamanca

en Huesca realizó una extensa serie de los destrozos acaecidos en el cementerio y que fueron más imputables a la posición del camposanto (punto donde caían proyectiles de los dos bandos) que a los desmanes de militantes republicanos. Horna fotografió la contienda en las tierras de Huesca en marzo y abril de 1937; sus encuadres de formato cuadrado, consecuencia de realizar las tomas con una cámara de 6X6 cm. sobre negativos²⁶ de nitrato de celulosa, presentan toda la capacidad creadora de la autora y su dominio de la técnica. Destacan algunos realizados a milicianos de la División Ascaso en Banastás. R. Alix es uno de los fotógrafos peor documentados de los extranjeros que operaron en Huesca; sabemos que sus descendientes están localizados en Francia, en Bàgneres de Bigorri.

Sus imágenes, realizadas con cámaras de gran formato, documentaron el paso hacia territorio francés de los refugiados oscenses que abandonaban España tras la caída de la Bolsa de Bielsa, cuando en Junio de 1938 la 43 División abandonó momentáneamente el país, tras la épica resistencia de tres meses de lucha en solitario. Los registros de Alix recogen el sufrimiento de paisanos y combatientes en la penosa ascensión por los pasos de montaña. Las imágenes de la huida por los valles de Aure y Gela, el Puerto de Urdiceto, el Paso de Arreau y la llegada a Aragnouet son un documento de la dureza que más tarde habrían de sufrir los refugiados que pasaron a Francia tras el desplome de Catalunya. Pastores que acarrearán ganado, hombres que cargan con el peso de las camillas montaña arriba, ancianas agotadas por la marcha, gendarmes cargando niños y ayudando a los heridos españoles quedaron registradas como memoria de un triste éxodo en el álbum nº 1 de un autor que fotografió el drama sin ningún artificio.

²⁶ Los negativos de K. Horna referidos a la Guerra Civil, fueron ofertados al Estado Español en 1983, quien adquirió 207 registros que se custodian, como los de A .L. Deschamps, en el Archivo General de la Guerra Civil en Salamanca.

Operadores alemanes inscritos en las fuerzas de tierra de la Legión Cóndor registraron su paso por las comarcas de Huesca, desafortunadamente no ha sido posible arrojar luz sobre sus autores.

He comentado en páginas anteriores que la aportación a la historia de la fotografía de la Guerra Civil Española no quedaba reducida a ser la contienda donde se forja el fotoperiodismo moderno y, sostenía, que es en esta guerra donde surge el otro *punto de vista*, el del soldado que acude a la contienda con su cámara en el bolsillo y que, a veces, la realidad que registran sus encuadres entra en confrontación con la que difunden las fuentes autorizadas de su propio ejército. El combatiente que acude a la guerra con su máquina de fotografiar suele ser un aficionado que carece de formación fotográfica y, por ello, de artificios (recursos técnicos y plásticos). Muchos archivos personales y cientos de fotos anónimas abundan en esta hipótesis. Archivos y colecciones como el de Andrés Barrio Iguácel, Martínez de Baños, Lorente, Pedro González, Miguel Flores, Nicolás Gonzalo, Antoni Fort i Nolla, Miguel Ylla, Ángela Morcate o fondos como el de la Unidad de pontoneros o los que están presentes en la página Web de Barranque, permiten precisar las diferencias entre los profesionales y aficionados avanzados de la fotografía y los usuarios.

Las elocuentes fotos de Andrés Barrio registran el frente en torno a Huesca como también lo hacen las de José Oltra, examinemos algún registro de ambos y establezcamos las diferencias. Pepe Oltra, Huesca, otoño-invierno de 1936: *Trinchera en el asedio de la ciudad*. Maravilloso registro que presenta una composición vertical, a través de un boquete en el muro: tres soldados nacionales (ninguno de ellos está mirando a la cámara), perfectamente uniformados, se protegen en una trinchera; en primer plano, a la izquierda, un fusil Mauser descansa en el área de sombra, desafiando la gravedad y prestando escala al boquete en el muro. El cálculo de exposición permite el detalle en las luces y en las sombras, el contraste imprime gravedad al momento, al fondo del plano un soldado perfectamente uniformado, apoya

su arma contra la pared iluminada. La composición solo puede expresar que, o el fotógrafo es del bando contrario y ha logrado camuflarse magistralmente para obtener este registro, o, si es del mismo bando (como es el caso) no existe peligro alguno ya que el negativo se ha tomado desde el punto de vista del enemigo; la imagen es de cualquier modo, excelente. Andrés Barrio Iguácel, año 1937 "*Parapetos, posición Torre Ansotano, Huesca*", positivo original de época. La composición muestra a un grupo heterogéneo de siete soldados desprovistos de uniformes, los dos que están mas cercanos en el plano sentados, los otros cinco en pie, detrás de ellos, seis miran directamente a la cámara y sonríen de manera festiva; es completamente legítimo, siguen vivos. El combatiente que está sentado a la izquierda esgrime una pistola y parece apuntar hacia el grupo; el que está sentado a la derecha aparenta servir una ametralladora. De los cinco en segundo plano, uno carga un cántaro y otro esgrime una pala; la fotografía, llena de calor, humor y compañerismo, carece de relevancia desde un punto de vista militar, mas allá del excelente humor de los protagonistas. El registro "*Frente de Ermita de Salas, año 1938*" reitera el vocabulario fotográfico de la anterior y en el encuadre de "*Posiciones frente de Huesca*" 1936, los soldados del grupo esgrimen una bayoneta, sobre las cabezas de los protagonistas, y uno de ellos apunta su pistola a su sien derecha. Todos estos registros están tomados para el universo privado de los retratados y su entorno cercano; no son una viga en el aguilón intelectual de la propaganda, y pueden permitirse la espontaneidad y modelarse en una jerga fotográfica que es el argot de un reducido grupo.

El álbum de Nicolás Gonzalo es un preciso ejemplo de la frecuencia con que el otro punto de vista traza distintas caligrafías; magnífico álbum escrito desde y para el grupo, con el que se vive y muere, no para el bando, por el que se da la vida.

Las abundantes y dramáticas fotografías que documentan la defensa de Bielsa, llevada a cabo por la 43 División republicana en 1938, muestran hombres mal pertrechados, con severas deficiencias de aprovisionamiento llevado a cabo a lomos de mulas, cansados, que afrontaron en solitario las adversidades de un asedio y la

pérdida final de las posiciones; en la página 115 del libro "*La bolsa de Bielsa. El heroico final de la república en Aragón*" (Huesca: monografías,1), se recoge un recorte de la noticia aparecida en La Vanguardia de Barcelona, la tipografía en negrita permite leer "*La Gesta de la 43 División*", cinco fotografías diferentes difunden soldados republicanos perfectamente equipados, con uniformes completos y rostros que transmiten la promesa de una homérica victoria. Esta confrontación entre la realidad y la versión oficial es vieja como la guerra, la confrontación de ambos puntos de vista llegó a la historia en la Guerra Civil Española y alcanzó su triste mayoría de edad en la Segunda Guerra Mundial, donde ambos bandos lograron que una cifra superior a los cincuenta millones de personas "*conocieran el final de la guerra*"

Ángel M^a Fuentes De Cía

Cronología esencial de la guerra en Huesca

1936	Julio	19.- Proclamación del estado de guerra por el general de Benito. 25.- Llegan las primeras columnas a Barbastro y Sariñena. 26.- Combates en Siétamo y Estrecho Quinto. Comienza el cerco a Huesca.
	Agosto	5.- Asesinato del obispo de Barbastro. 30.- Gran ofensiva sobre Huesca
	Sep.	13.- Cae Siétamo. 25.- Nuevo asalto republicano sobre Huesca. 30.- Cae Estrecho Quinto
	Octubre	19.- La ermita de Santa Quiteria es ocupada por los nacionales. 21.- Nueva ofensiva sobre Huesca.
	Noviembre	9.- Estabilización del cerco de Huesca. 27.- Rechazado el ataque republicano sobre Jaca.
	Diciembre	24.- La compañía de Esquiadores nacionales comienza a operar desde Candanchú.
1937	Enero	
	Febrero	22.- Ocupación del carrascal de Alerre por los nacionales.
	Marzo	17.-Nuevo ataque republicano sobre Huesca que es rechazado.
	Abril	7.- Fracaso republicano en el Alto Aragón. 9.- Toma y pérdida del puerto de Alcubierre por los republicanos.
	Mayo	
	Junio	8.- Nuevo ataque republicano sobre Huesca. 29.- Los nacionales ocupan Santa Orosia.
	Julio	
	Agosto	25.- Ataques republicanos de distracción en todo el frente para dar cobertura a la gran ofensiva republicana sobre Zaragoza.
	Sep.	13.- Contraofensiva nacional en todo Aragón. 22.- Ataque republicano al norte de Sabiñánigo. 23.- Cae Gavín.
	Octubre	11.- Ataque republicano al sur de Sabiñánigo.
	Noviembre	
	Diciembre	
1938	Enero	
	Febrero	
	Marzo	22.- Comienza la ofensiva nacional al norte del Ebro. Ocupación de Tardienta. 25.- Se levanta el cerco de Huesca. 27.- Ocupación de Fraga. 28.- Ocupación de Barbastro. 30.- Toma de Fabara y Maella. 31.- Toma de Graus.
	Abril	3.- Comienza el cerco de la 43 División en la Bolsa de Bielsa. 5.- Toma de Aínsa.
	Mayo	
	Junio	16.- La 43 División se retira a Francia
	Julio	
	Agosto	
	Sep.	
	Octubre	
	Noviembre	
	Diciembre	
1939	Enero	
	Febrero	
	Marzo	
	Abril	1.- Fin de la guerra