Universitat de les Illes Balears

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

El fotógrafo Agustí Centelles (1909-1985)

Luisa Fernanda Vanrell Coll

Grau d'Història de l'Art

Any acadèmic 2016-17

DNI de l'alumne: 41541482D

Treball tutelat per Maria-josep Mulet Gutierrez
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	X		X	

Paraules clau del treball:
Història de la fotografia, fotoperiodisme, Agustí Centelles, Guerra Civil espanyola, exili, Catalunya.

El fotógrafo Agustí Centelles (1909-1985)

Resumen

La Guerra Civil española (1936-1939) marca el inicio del reportaje bélico del siglo XX, de la mano de fotógrafos mundialmente conocidos como Capa o Seymour, pero también gracias a los nacionales, que trabajaron con un compromiso muy intenso e informaron desde el punto de vista de los participantes. Uno de ellos fue el catalán Agustí Centelles (1909-1985), figura valorada en las últimas décadas, que salió a la luz tras la muerte de Francisco Franco y la llegada de la democracia a España. Este trabajo quiere poner en relieve su trayectoria profesional como fotoperiodista y su particular archivo, conocido como “el caso Centelles”.

Palabras clave: Historia de la fotografía, fotoperiodismo, Agustí Centelles, Guerra Civil española, exilio, Cataluña.

The photographer Agustí Centelles (1909-1985)

Abstract

The Spanish Civil War (1936-1939) marked the beginning of 20th century war report, with photographers worldwide known as Capa or Seymour, but also thanks to the national, who worked with a very intense commitment and reported from the Point of view of the participants. One of them was the Catalan Agustí Centelles (1909-1985), a figure valued in last decades, which came to light after the death of Francisco Franco and the arrival of democracy in Spain. This work wants to highlight his career as a photojournalist and his particular archive, known as "the Centelles case".

Keywords: History of photography, photojournalism, Agustí Centelles, Spanish Civil War, exile, Catalonia.

Sumario

1. Introducción……...……... 1
2. Objetivos y metodología……...…..... 3
3. Estado de la cuestión…….....… 4
4. Introducción a la historia del fotoperiodismo……...….....…. 7
    - 4.1. Reportaje moderno (1920-1936)……...…… 7
    - 4.2. Nuevo reportaje de guerra (1936-1950)……....…...… … 9
5. Conociendo a Agustí Centelles…….…..… 11
6. La maleta de Centelles…… 13
    - 6.1. El fondo Centelles…… 17
    - 6.2. Centelles, reportero y artista……...……. 20
        - 6.2.1. El periodo republicano (1931-1936).....20
        - 6.2.2. La Guerra Civil (1936-1939)..... 24
        - 6.2.3. El exilio (Bram, 1939)..... 31
7. Conclusiones……..……..... 34
8. Bibliografía
    - 8.1. General……..…… 37
    - 8.2. Específica……..... 39

Relación de figuras…….……...….…… 43

Anexos...……..…..…….. 44

1. Introducción

Los fotoperiodistas de la primera mitad del siglo XX registraron con sus cámaras los grandes conflictos bélicos europeos y sus consecuencias. La Guerra Civil española, considerada por muchos autores "la última guerra romántica", tuvo una gran repercusión internacional. Las noticias sobre los acontecimientos fueron difundidas ampliamente en la prensa extranjera y en las revistas ilustradas a partir de la visión que ofrecían fotógrafos como Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour, Henri Cartier-Bresson o George Rodger, considerados los fundadores del reportaje moderno. En cambio, los reporteros nacionales son poco conocidos, a pesar de haber formado parte de la contienda y de haber ofrecido una visión más directa (Sougez 2011: 439).

Alicia Parras y Julia R. Cela (2014: 115) se preguntan por qué sus trabajos son menos conocidos que los de los fotógrafos extranjeros. Por un lado, deducen que al tratarse en su mayoría de fotógrafos comprometidos con la causa republicana, su trabajo se silenció durante la dictadura franquista y por eso se ha empezado a recuperar y reivindicar desde hace relativamente pocos años. Por otro lado, creen que otra causa puede ser el desabastecimiento durante la guerra de material fotográfico de las editoriales y de los reporteros, quienes trabajarían en inferioridad de condiciones respecto a los que venían de fuera de España.

Que el trabajo de los fotógrafos españoles se haya visto desfavorecido, posiblemente se deba a dos motivos más. En primer lugar a que, en general, los fondos fotográficos sobre la primera mitad del siglo XX se han valorado como documentos complementarios a la narración histórica y no como obras en sí mismas. En segundo lugar, porque el fotoperiodismo es un género que se ha tratado en la historiografía española hace apenas treinta años y por tanto poco se conocía de su historia y de los autores más representativos cuando se publicaron, en los años ochenta, las primeras historias de la fotografía en España.

Por estos motivos, el objeto de este trabajo es la producción del fotoperiodista español Agustí Centelles (Grau, Valencia, 1909-Barcelona, 1985), considerado uno de los creadores en Cataluña del fotoperiodismo moderno, especialmente por sus reportajes de la Guerra Civil, además de registrar otro tipo de imágenes de éxito sobre acontecimientos políticos, sociales, y culturales, con cierta repercusión fuera de Europa.

Su profesión ha estado muy ligada a su vida y el compromiso con su trabajo es indudable. Una muestra de ello es que cuando Centelles se vio obligado a exiliarse en Francia, se llevó consigo material fotográfico oculto en una maleta para que las fuerzas sublevadas no tomaran represalias contra las personas representadas ya que la mayoría eran del bando republicano.

La maleta permaneció escondida varias décadas hasta que el propio fotógrafo pudo recuperarla en 1976, tras la muerte del general Franco (20 de noviembre de 1975). Ese mismo año, Centelles inició un trabajo de catalogación de las imágenes conservadas y dio a conocer su historia. Los periódicos anunciaron la vuelta a España del material fotográfico y publicaron la historia de "La maleta de Centelles". Se le hicieron entrevistas, y participó en reportajes y documentales. Así comenzó su reconocimiento profesional después de muchos años.

Desde 1978 su obra ha motivado numerosas exposiciones individuales y colectivas. En 1984 Centelles fue galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas. Tras su fallecimiento al año siguiente, sus hijos Sergi y Octavi, herederos del archivo, se encargaron de proteger su legado y de difundir su obra como indica la especialista Katherine Stafford (2014: 1220).

Desde que el material fotográfico volvió en la maleta a España, los estudios históricos e interpretativos de sus imágenes se han mantenido hasta la actualidad. Se puede decir, por tanto, que la inclusión de Centelles en la historia de la fotografía es reciente y que ha sido uno de los pocos fotógrafos republicanos españoles que ha salido a la luz y que ha sido objeto de reconocimiento a pesar de que la dictadura le silenciase.

En el presente trabajo se estudiará su trayectoria biográfica, se explicará el proceso por el cual el contenido de la maleta que se llevó al exilio ha derivado en uno de los archivos fotográficos más completos de España adquirido por una institución pública, y se analizarán algunas de sus fotografías más emblemáticas desde la vertiente histórico-artística, como las de los bombardeos en Barcelona y Lérida en 1936.

El desarrollo del discurso y la redacción del proyecto siguen las orientaciones y recomendaciones metodológicas para la presentación de trabajos académicos redactadas por la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de las Islas Baleares.

2. Objetivos y metodología

El propósito de este trabajo es analizar y poner en valor la obra de Agustí Centelles en el marco del fotoperiodismo español de la primera mitad del siglo XX porque innovó en la manera de trabajar e inició una nueva etapa en este género.

Metodológicamente será necesario conocer la historia del fotoperiodismo desde sus inicios hasta los años treinta y la evolución de Agustí Centelles en el mundo de la fotografía hasta ser *freelancer*. Después se analizará la manera que tenía de trabajar respecto a la de otros fotógrafos del momento y la importancia de los cambios que introdujo en la profesión, que justifican que la historiografía española lo considere uno de los grandes fotoperiodistas modernos.

Otro objetivo es profundizar en la *maleta de Centelles,* también llamado "el tesoro de Centelles", porque ha constituido un elemento crucial en la conservación de gran parte de su producción. De acuerdo con el criterio de la mayoría de autores, se dividirá el contenido de la maleta en tres periodos: República, Guerra Civil y exilio. Analizaremos algunas de sus imágenes más relevantes, como las del 19 de julio de 1936 en Barcelona, *Guardias de Asalto en la calle de la Diputación,* que dio la vuelta al mundo, y *Muertos en la plaza de Cataluña*, que sintetiza muy bien cómo la sociedad civil vivió los bombardeos en los primeros momentos del alzamiento militar. Veremos las características que definen su obra en cada etapa y las influencias que recibió.

La metodología utilizada se basa en la búsqueda bibliográfica y en la interpretación contrastada de los autores que han publicado sobre el tema del fotoperiodismo de la primera mitad del siglo XX y de Agustí Centelles. Se ha consultado bibliografía general sobre historia de la fotografía y específica sobre el fotógrafo en cuestión, en cuyo caso, la mayor parte de la información procede de catálogos de exposición, lo que ha generado en ocasiones algunas dificultades para acceder a los mismos así como encontrar textos explicativos de envergadura. También ha sido fundamental el análisis del diario[1] que Agustí Centelles escribió durante el exilio, una

[1] El cuaderno en el que Centelles escribió el diario (guardado por los hijos de Centelles) fue transcrito en 2002 por Teresa Ferré y publicado en 2009, con motivo del 70 aniversario de la Guerra Civil y del centenario del nacimiento del fotógrafo. Teresa Ferré (2009: 16) ha aplicado al diario una corrección normativa y lo ha adaptado al catalán actual respetando el texto original. En el presente trabajo se han incluido fragmentos del diario tal como aparecen en la transcripción de Ferré (2009).

autobiografía —transcrita por Teresa Ferré— que permite conocer detalles de su carrera profesional y que incluye declaraciones significativas sobre su obra.

3. Estado de la cuestión

Las fotografías de Agustí Centelles cayeron en el olvido a causa de la represión franquista y la censura[2], por lo que su aparición en la bibliografía tiene lugar tras la recuperación de la maleta, una vez fallecido Francisco Franco y desmantelado el Régimen.

En 1978, la Asociación de Prensa de Barcelona empezó a exhibir sus fotografías de manera modesta en una muestra titulada *Imatges d'un reporter,* en el centro de Convergència Democràtica (Epps 2011: 130), que apenas generó documentación sobre sus obras. La primera muestra bibliográfica es el catálogo de la exposición de 1979 organizada por el propio Centelles, *Els catalans a la república i a la guerra*, a la que le seguirá en 1982 *Catalunya: republicana i revolucionària, 1931-1939*, de Jackson y Centelles (Pons/Centelles 1979). Estas obras utilizan las fotografías de Centelles y de otros reporteros únicamente como documentos gráficos que ilustran los hechos históricos que narran los textos.

Posteriormente se han hecho muchas exposiciones en galerías y museos, aunque sólo algunos catálogos ofrecen, además de fotografías de calidad, información sustanciosa y relevante. En pocas palabras, la tendencia sigue siendo la de valorar el carácter documental de sus imágenes por encima de su aportación plástica.

La bibliografía general sobre historia de la fotografía no hace referencia a la aportación de Centelles hasta que Marie-Loup Sougez en *Historia de la fotografía* (1981), incluye un apartado sobre la fotografía en España[3] en el que se destaca su figura,

[2] La censura ha sido una cuestión a tratar por parte de autores que estudian la fotografía en España durante el franquismo, como Marie-Loup Sougez (1981; 2007) y Joan Fontcuberta (Naranjo et al. 2000).

[3] Sougez, Marie-Loup (1981): "La Fotografía en España". *Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra. p. 207-255.

definiéndolo como "el Capa catalán"[4] (Sougez 1981: 253), que otros autores mantendrán, como Castellanos (1999: 55).

Tras la obra de Sougez, otras historias de la fotografía en contexto español mencionan a Agustí Centelles como uno de los fotógrafos más destacados. A modo de ejemplo se pueden citar: *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939* (Coloma Martín: 1986); *Historia de la fotografía en España* (López Mondéjar: 1999), que trata los valores especiales de reproducción de la realidad de la fotografía y del fotógrafo como artista, sin olvidar el contexto político como condicionante del reportaje gráfico; *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña* (Naranjo et al. 2000); *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca* (Sánchez Vigil: 2013) y *Tendencias fotográficas en España entre 1900 y 1940* (Covadonga Martínez: 2008), que estudia los múltiples significados de la imagen fotográfica y le añade nuevos valores a la fotografía de documento.

Entre la bibliografía específica destaca en primer lugar *Agustí Centelles: la maleta del fotógrafo* (Galbany: 2009), porque profundiza en el método de trabajo del "artista o reportero", es decir, vincula el fotorreportaje con el proceso artístico; en segundo lugar, las obras *La maleta del fotógrafo* (Llamazares: 2006*)* y *Agustí Centelles: la lucidez de la mejor fotografía de guerra* (Conesa: 1999), porque sacan a la luz la labor durante la guerra de varios fotógrafos nacionales.

Especialmente relevantes son otras publicaciones específicas. Por un lado, *Photojournalism and Memory: Agustí Centelles in the Transition and Today* (Stafford: 2014), donde la autora analiza la repercusión de las fotografías de Centelles publicadas en la prensa internacional y analiza las exposiciones más importantes en las que ha

[4] Brad Epps (2011: 127) explica que la prensa diaria también ha descrito a Centelles como "el Capa español, catalán o valenciano" pero no comparte su opinión. Alicia Parras y Julia R. Cela reconocen un cierto parecido entre ambos, porque los dos usaban Leica y fotografiaban "desde muy cerca", y añaden que coincidieron en varias ocasiones. Por su parte, Joaquín D. Gasca, comisario de la exposición "Centelles in-edit-oh!" (Nueva York, 2011) afirma, en una entrevista para *La Vanguardia* (2012), que hay una clara diferencia entre ambos, ya que las imágenes de Centelles tienen "sentimiento y dramatismo" mientras que Capa "es muy frío o muy cínico", aunque su dominio técnico y su impacto visual dan más fuerza a sus imágenes. Es una opinión similar a la de Stafford (2014: 1222): "Centelles' work differs from Robert Capa's because rather than dramatic, close and sensationalist actions shots of war, Centelles tended towards a more quiet connotative and personal reality". Rafael Moreno y Alonso Bauluz (2011: 69) son más rotundos y difieren completamente de expresiones como la de Sougez, para ellos: "es injusto denominarle el Capa catalán porque Centelles no es el doble de nadie. Su personalidad, su creatividad y su originalidad son propias, no copias".

participado el autor hasta la actualidad; por otro lado, *Centelles. Les vides d'un fotògraf. 1909-1985*[5] (Berga et al. 2006), la muestra más completa en cuanto a material del autor y para muchos la más importante sobre el fotógrafo al ofrecer un análisis profundo e interdisciplinario de toda su trayectoria; y también, *Cambio y modernización del fotoperiodismo de entreguerras en la obra de Agustí Centelles* (Casasús: 2013), porque relaciona la influencia del cine con la estética de la fotografía de prensa, en especial con algunas imágenes de Centelles.

También han proliferado en los últimos años artículos divulgativos de poca extensión, como los publicados en *New Statesman*, *L'Avenç*, *El pou de la gallina* y la *Revista de Girona*, entre otros. En algunos casos hacen una breve presentación del autor o incluyen datos biográficos generales. Como afirma Casasús (2013: 829), a día de hoy y afortunadamente:

> "La obra de Agustí Centelles, mucho más que la de otros miembros de aquella generación, ha sido estudiada, apreciada y destacada desde hace más de cuarenta años por la profesión periodística catalana, por unos expertos en arte y en fotografía, y también por la docencia y por la investigación universitarias, y ponderada en artículos, catálogos y libros académicos y de divulgación".

Otro aspecto a destacar son los estudios sobre su fondo. No hay muchas publicaciones, pero si algunas referencias que aportan datos interesantes, especialmente el artículo de Teresa Ferré (2012), "L'arxiu Centelles: història d'una maleta i el seu contingut", para *Revista de Recerca i d'Anàlisi*, de la Sociedad catalana de Comunicación, texto imprescindible porque analiza la composición y evolución del archivo de Centelles; entre las revistas locales hay que mencionar el artículo de Jordi Algué Sala (2013), "Els fotògrafs a la revolta del 32", publicado en *Revista cultural del Berguedà*, porque explica la recuperación del archivo.

También es interesante citar el artículo de José María Naharro-Calderón (2011), "A pesar de las alambradas: memorias, fotografías y campos de la retirada republicana española de 1939", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, porque compara la historia de la maleta con casos similares de otros fotógrafos y escritores e interpreta la obra de Centelles como un apoyo claro a la II República; y la publicación de Brad Epps

[5] *Centelles. Les vides d'un fotògraf* es el catálogo de la exposición celebrada en el Espai 2 i Espai Xavier Miserachs, Palau de la Virreina, en Barcelona, el 3 de noviembre de 2006 al 4 de marzo de 2007.

(2011) *Los avatares de la evidencia en Morts a la Plaça de Catalunya de Agustí Centelles y Contraataque de Ramón J. Sender*, que recoge reflexiones sobre un escrito y una fotografía de la Guerra Civil española.

4. Introducción a la historia del fotoperiodismo

La historia del fotoperiodismo se puede exponer de muchas maneras a tenor de la bibliografía, para el presente trabajo interesa especialmente la periodización que menciona Sánchez Vigil (2013: 144)[6] a partir de una ordenación en cinco periodos:

> "El primero identificado con una etapa previa desde el nacimiento de la foto hasta su inclusión en la prensa (1839-1880), el segundo calificado como de fotografía documental y crítica social (1880-1920), el tercero denominado reportaje moderno (1920-1936), el cuarto descrito como nuevo reportaje de guerra (1936-1950) y el quinto coincide con la etapa de las grandes revistas ilustradas".

Por consiguiente, explicaremos el fotoperiodismo en el panorama mundial y en el marco español en dos apartados que se corresponden con el tercer periodo, o del reportaje moderno (1920-1936), y el cuarto periodo o nuevo reportaje de guerra (1936-1950), de acuerdo con la clasificación antes descrita. La elección de estas etapas se debe a que Agustí Centelles se formó como fotoperiodista durante el tercer periodo y que el momento cumbre de su carrera tiene lugar durante el cuarto, de esta manera conoceremos el contexto en que vivió el fotógrafo.

4.1. Reportaje moderno (1920-1936)

La eclosión de los grandes medios de comunicación de masas es una de las características de la primera mitad del siglo XX. El impacto del cine y de la radio en ámbitos nacional e internacional obligaron a la prensa escrita a buscar nuevas estrategias de comunicación, por lo que las imágenes se hicieron pronto imprescindible en diarios y revistas, ya que estos medios tenían que poner más énfasis en la fotografía de actualidad para competir con el dinamismo de la gran pantalla y con la inmediatez de la noticia de la radio (Algué Sala 2013: 15; Casasús 2013: 832). La prensa pasa de ser un noticiario con una mera ilustración de hechos a cumplir un papel informativo propio en el que colaboran

[6] Como indica Sánchez Vigil, esta ordenación en cinco periodos es fiel a la establecida en 1967 por la historiadora y fotógrafa Cristina Zelich (1967: 65-71).

periodistas y fotógrafos (Berga et al. 2006: 29; Coloma Martín 1986: 240; Sánchez Vigil 2013: 144-248). La historiografía considera que es a partir de las décadas veinte y treinta del siglo XX cuando tiene un impacto real en la sociedad. El protagonismo de las imágenes en las páginas informativas llegó a tal punto que los lectores identificaban determinados nombres con un modelo de fotografía, por consiguiente ya no servía cualquiera para captar la imagen y el periodista gráfico adquirió mayor importancia (Algué Sala 2013: 15).

Newhall (2006: 259) afirma que aunque los orígenes del fotoperiodismo se datan a fines del siglo XIX, con la revista alemana *Berliner Illustrierte Zeitung* (1890), pionera en el uso del formato ilustrado dirigido al público de masas, su auge tuvo lugar en las décadas de 1920 e inicios de la de 1930, con las revistas ilustradas *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1921) y *Münchner Illustrierte Presse* (1923). En 1933, con la llegada de Hitler al poder muchos diarios y revistas fueron clausurados, finalizando el gran momento del fotoperiodismo alemán, por lo que numerosos fotoperiodistas modernos tuvieron que trasladarse a otros países, como Robert Capa, David Seymour y Hans Namuth (Sougez 2011: 437).

Las revistas alemanas habían tenido repercusión más allá de sus fronteras en la década de los veinte. En Francia una de las revistas más conocidas que siguieron el ejemplo fue *Vu*, fundada en 1928 y editada hasta 1940 bajo la dirección de Lucien Vogel (Freund 1979: 113; Sougez 2007: 434). En Estados Unidos, la revista *Life* (1936), inspirada en *Vu*, fue una de las más famosas porque desarrolló un estilo propio y trabajaron para ella fotógrafos como Eugene Smith y Robert Capa (Coloma Martín 1986: 247; Roseblum 1984: 474).

En España, la profesión de fotoperiodista se consolida en las dos primeras décadas del siglo XX, especialmente cubriendo la guerra del norte de África, la del Rif (1911). De esta primera generación destacan José L. Campúa, el primer reportero gráfico con renombre de la prensa española, Alfonso Sánchez García (*Alfonso*)[7], director de fotografía en *El Gráfico*, y Josep Brangulí, que hizo numerosos reportajes sobre Barcelona y Cataluña (Coloma Martín 1986: 240). Las publicaciones que en esas décadas

[7] El nombre de *Alfonso* hace referencia a una dinastía de fotógrafos españoles, Alfonso Sánchez García (1880-1953) y su hijo Alfonso Sánchez Portela (o *Alfonsito*) (Parras/Rodríguez 2014: 117).

otorgaron más valor a las imágenes fueron *ABC* (con edición diaria desde 1905), *El Día Gráfico* (1913-1939) y *La Vanguardia* (de 1938 a 1978 como *La Vanguardia Española*) (Berga et al. 2006: 29; López Mondéjar 2005: 281-282).

Los años veinte y treinta favorecieron la edición de nuevas publicaciones ilustradas y de diferentes modalidades de reportaje (teatral, deportivo, taurino, etc.), de manera que los fotógrafos se fueron especializando según encargos, motivaciones y preferencias (Berga et al. 2006: 29; Coloma Martín 1986: 240; Sánchez Vigil 2013: 144-248).

La primera generación cubría los acontecimientos con cámaras pesadas y negativos de cristal de formatos grande y medio (Sánchez Vigil 2013: 144-248). Las imágenes, como describe Ricard Martínez (2013: 57), eran muy parecidas, casi idénticas, porque a menudo registraban un evento con el mismo golpe de iluminación o destello fotográfico (el *flash* de magnesio). Después entregaban las copias al editor periodístico, que elegía las fotos y maquetaba la página (Newhall 2006: 259).

4.2. Nuevo reportaje de guerra (1936-1950)

La primera guerra fotografiada es la de Crimea (1853-1856), por el británico Roger Fenton. Durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) las imágenes publicadas en los periódicos eran solo ilustrativas, mostrando una contienda que respondía a una visión estética alejada de la instantánea y muy diferente a la actual (Bonomo 1977: 17; López Mondéjar 2005: 298). Con la Guerra Civil española (1936-1939) nace el reportaje bélico como nueva forma de expresión visual en un contexto de comunicación icónica de masas con un auge extraordinario hasta la guerra de Vietnam (1959-1975), considerada la primera guerra televisada (Coloma Martín 1986: 271).

La introducción de las cámaras compactas y de paso universal, la Leica[8] y Ermanox en 1925, Rolleiflex en 1929 y la Contax un año después (la única que compitió con la Leica), marcaron un salto importante a la hora de fotografiar la guerra (López

[8] La Leica, de 24x36mm., fue inventada por el especialista Oskar Barnak en 1913 para la firma Leitz. Se presentó al público en 1925 en la Feria Industrial de Leipzig. El mismo año se comercializó la Ermanox de 4’4x6cm. fabricada por Ememann Works. A pesar de las ventajas que suponía, la mayor parte de los redactores de prensa ilustrada, como *Life*, al principio no permitieron el uso de la Leica. En España empezó a introducirse en los primeros años de la República (Freund 1994: 109).

Mondéjar 1999: 150). A diferencia de las anteriores, pesadas y grandes, estas tenían el tamaño de una mano y un peso ligero (unos 500 gramos) que facilitaba la movilidad y se disparaban cómodamente sin necesidad de trípode (Stafford 2014: 1214). La mayor ventaja era que las películas tenían suficiente luminosidad y sensibilidad para hacer instantáneas. Estas facilidades posibilitaron una nueva concepción de la fotografía y facilitaron su difusión (Algué Sala 2013: 15; Casasús 2013: 830; Coloma Martín 1986: 247).

La Guerra Civil se convirtió en un asunto mediático internacional. El público demandaba información gráfica de los percances mundiales y entró en contacto con la guerra de forma personal por los incipientes fascismos europeos (Coloma Martín 1986: 247). La prensa gráfica internacional envió a España a sus mejores informadores[9], entre los que figuran Robert Capa (*Vu*, *Regard*, *Life*), David Seymour (*Life*) y Hans Namuth (*Vu*). Cubrieron los acontecimientos por encargo y por el compromiso ideológico de denunciar el ataque militar contra la República (Berga et al. 2006: 30-50; Nelson 1997: 311; Sougez 2011: 437).

En cuanto los fotógrafos españoles, aquellos que habían destacado como reporteros en la guerra de Marruecos (1911-1927), como Alfonso y José Campúa, siguen en la profesión, pero toma el relevo la "segunda generación de fotógrafos", a la que pertenecen los Hermanos Mayo[10] y Agustí Centelles (Sánchez Vigil 2013: 144-248; Sougez 2011: 437).

A juicio de los especialistas, entre 1936 y 1950 se produce una vinculación progresiva de solidaridad y ética del fotógrafo con los problemas sociales que registra, convirtiendo a veces la imagen en un elemento de propaganda y denuncia (Delgado Mayordomo 2009: 71-72); de acuerdo con esto, el trabajo del fotógrafo se hace más complejo porque afronta un doble objetivo: ofrecer verdad e información (Coloma Martín 1986: 248).

[9] Brad Epps (2011:136) recupera la definición de Sontag, que dice que los fotoperiodistas son "turistas especializados y profesionales", para resaltar que Centelles no es un "turista", que no iba de un conflicto a otro y que no cubría la guerra de manera abstracta y general, sino en su "acepción concreta y específica".

[10] El grupo de los Hermanos Mayo está formado por Francisco, Cándido y Julio Souza, que junto con Faustino y Pablo del Castillo Cubillo forman Foto Mayo (Martínez 2008: 100-101; Sougez 2007: 440).

5. Conociendo a Agustí Centelles

Agustí Centelles nace en Valencia en 1909, pero siendo un niño su familia se traslada a Barcelona donde pasa gran parte de su vida. Con catorce años muestra interés por el uso de la cámara apuntándose a un curso de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, a partir del cual entra en contacto con el fotógrafo Ramón Baños[11], que le contrata como aprendiz (1924). Baños le enseña el oficio, especialmente retrato de estudio y retoque de negativos y positivos (Coloma Martín 1986: 248-249; V.V.A.A. 2014: 13-15).

Posteriormente trabaja varios años con Josep Badosa[12] para *El Día Gráfico,* en las secciones de deportes, espectáculos, actos oficiales y de sociedad. Con él empieza a publicar en otros diarios y revistas catalanas, firmando a menudo con el nombre de su jefe (V.V.A.A. 2014: 15-16).

Lo positivo de trabajar con Badosa es que le daba total libertad con la cámara. Así lo explica Centelles (Ferré 2009: 22):

> "Jo realitzava l'obtenció dels clixés sota el meu punt de vista personal sense que ell [Badosa] em fes seguir una norma determinada, tot el contrari del que em va pasar més tard treballant per uns altres [en referencia a Sagarra y a Torrents]".

Tras cumplir el servicio militar obligatorio trabaja como ayudante de los fotoperiodistas Josep Maria Sagarra y Pau Lluís Torrents, que conformaban uno de los grupos más importantes de la prensa catalana del momento, pero los reportajes que Centelles hace con ellos tenían que seguir unas pautas muy concretas y estrictas, incluso le señalaban desde dónde tenía que hacer las fotografías (Berga et al. 2006: 10). Centelles escribe sobre este hecho (Ferré 2009: 24):

[11] Ramón de Baños y Martínez (1890-1980) fue un operador y realizador fotográfico barcelonés. En 1905 empezó como ayudante de fotografía y laboratorio en Hispano Films. En 1911 fue con Joaquim Llopis a Brasil donde fundó la Pará Films y rodó numerosos reportajes y documentales. En 1975 recibió la medalla al mérito de trabajo de la Diputació de Barcelona, como pionero del cine catalán, español y brasileño. Está considerado uno de los fundadores de la cinematografía en España y Brasil. Filmoteca de Cataluña: archivos patrimoniales [online]. <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8634> [Consulta: 10/03/2017].

[12] Josep Badosa (Barcelona, 1893-1937) fue corresponsal gráfico de los diarios madrileños *Ahora*, *As*, *Estampa*, *Sol* y *La Voz*, y mentor de Agustí Centelles entre 1927 y 1931. Su obra plasma la historia de Cataluña de gran parte del siglo XX (V.V.A.A.: 2013).

> "Quan havia jo d'anar a algun lloc em marca a "priori" [Torrents]—sense saber el que podria succeir— el lloc, el balcó, la distància, l'hora i el moment que havia de disparar la màquina. No cal dir de quina manera patia per haver-me d'ajustar a aquestes coses quan jo portava a dins la innovació de l'amanerament a què estava subjecte el reportatge gràfic a Barcelona i resta d'Espanya".

Tras la separación en mayo de 1934 de Sagarra y Torrents, Centelles se queda sin trabajo y opta por dedicarse a la profesión como fotógrafo independiente o *freelancer*. Trabajar por su cuenta suponía poca estabilidad económica porque los periódicos y revistas no solían disponer de colaboradores fijos y compraban la imagen de la noticia al reportero que antes llegara a la redacción. Centelles conocía la manera de trabajar de la mayoría de reporteros, así que decide actuar de una manera distinta (Ferré 2009: 25):

> "Tots els repòrters tenien el mateix sistema, tots els matins llegien els diaris i retallaven les notícies dels assumptes a realizar al llarg del dia o dels propers dies. Com que sabia això i també sabia a quins assumptes generalment es dedicaven, (…) allà on sabia que els altres anirien jo no hi anava, i en canvi portava al diari fotos de les coses que per un diari representaven el complement de la pàgina gràfica, que donaven vida i s'apartaven del corrent, de la monotonia".

A pesar de la dura competencia, Centelles se hizo pronto un hueco en la prensa porque dos diarios importantes del momento, *El Día Gráfico* y *La Noche*, publicaban regularmente sus imágenes. Era un reconocimiento relativo ya que las fotografías se imprimían sin pie de autor, aunque los de la profesión sabían distinguirlas. Una muestra de su posición, a pesar del desconocimiento público, lo indican las tres fotografías de portada firmadas por Centelles publicadas a la vez el 1 de agosto de 1934 *La Publicitat*, *La Vanguardia* y *El Día Gráfico* (Berga et al. 2006: 10).

Cuando consigue llamar la atención de los periódicos empieza a retratar las mismas noticias que los otros fotógrafos. Hay unanimidad entre los especialistas al indicar que si las imágenes de Centelles destacaron entre las de otros fotoperiodistas más experimentados se debe a que se rebeló contra las convenciones técnicas que le habían enseñado sus mentores y a que su concepción del reportaje difería de la de otros (Ferré 2009: 25):

> "Més tard ja vaig començar a fer actes, inauguracions, etc., com ells [los otros reporteros] però caçant la nota viva, o sigui que ells es limitaven a fer el grupet d'assistents en una batería de màquines fotogràfiques i el ja sabut tret de magnesi. Jo al contrari, pescava la nota viva de l'acte, sense preparació de cap mena, i això és precisament el que agradava als diaris i volien en preferència".

Por un lado, trabajar de manera diferente a la que le habían enseñado fue posible en parte porque el año anterior se había comprado a plazos una cámara Leica[13], que facilitaba inmediatez de captura y velocidad de obturación. Son varios los autores, como Katherine Stafford (2014: 1211) y Paloma Castellanos (1999: 55), que afirman que fue de los primeros profesionales en España en adquirir una Leica, lo que supuso, como antes se ha dicho, ventajas técnicas sobre el resto de fotógrafos, ya que le permitía hacer varias tomas en muy poco tiempo.

Por otro lado, sus imágenes destacaron también porque concebía el fotoperiodismo como un género que perseguía verosimilitud y fidelidad a lo representado. Así lo señalan varios autores (Berga et al. 2006: 10-29; Epps 2011: 136). Teresa Ferré (2006: 22) precisa:

> "Centelles intuyó desde muy joven [25años] la tensión entre la fotografía y la realidad, entendió que la veracidad de una fotografía iba más allá de su soporte material y que era responsabilidad del fotógrafo dar vida a la imagen positivada".

Coloma Martín (1986: 237) opina igualmente que es esencial que los reporteros busquen la realidad y sobre todo la verdad, pero además de "dar vida a la imagen positivada", como dicen Miquel Berga y Teresa Ferré, los fotoperiodistas tienen que sorprender la vida, y eso es precisamente lo que hace Agustí Centelles.

Que con apenas 25 años concibiera el reportaje de manera diferente a la de sus compañeros de trabajo y que buscara imágenes desde puntos de vista diversos a los habituales, le permitió hallar su lugar en el mundo de la comunicación visual.

6. La maleta de Centelles

Centelles entra a trabajar en el Comisariado de Propaganda del Ejército del Este en 1937, donde dirige el Gabinete Fotográfico del Departamento especial de Información del Estado del que luego es nombrado jefe. Al año siguiente la Generalitat le confía la organización de los archivos fotográficos del Ejército de Cataluña, que estaban en Barcelona (Coloma Martín 1968: 249; Mondéjar 2005: 300; Moreno/Bauluz 2011: 68; Parras/Rodríguez 2014: 116).

[13] En 1925 "starts as a reporter in the world of entertainment, using the magnessium flash", entre 1925 y 1939 "works as a reporter (…) with a Contessa Nettel 9x12cm, finally in 1933 buys a Leica III and one year later is freelancer photo-reporter" (Auer 1985: [s.p.]).

La historia de la maleta empieza en 1939, cuando la guerra está a punto de terminar, ya que se le ordena la evacuación de los archivos de los Servicios Cinematográficos del Ejército del Este Republicano, como explica el fotógrafo (Ferré 2009: 35):

> "Abans de sortir de casa i des d'ahir, he començat a fer neteja de papers, fotografies i documents. Recullo l'arxiu de fotos, l'arxiu de negatius Leica, i els empaqueto. Faig el mateix amb les màquines fotogràfiques i llibres d'autor i esquerranistes i rusos".

Mete con prisas 5.000 clichés[14] de su producción personal y de otros fotógrafos y se los lleva de Barcelona a Girona emprendiendo el camino al exilio (Coloma Martín 1986: 249). El propio fotógrafo lo comenta (Ferré 2009: 36):

> "Recullo de la casa la maleta, els llibres, l'arxiu de negatius Leica i còpies. (…) Ha començat l'evacuació del Servei, dels funcionaris i dels seus familiars. És un desgavell de debò. Tothom vol ser el primer".

Después de una breve parada en Figueres, llega a Francia a través de los Pirineos. Al cruzar la frontera fue recluido en el campo de internamiento francés de Argelés-Sur-Mer, en el Rosellón, junto a miles de españoles, que como él, llevaban sus enseres a cuestas por el Pirineo (Coloma Martín 1986: 249).

Después de Argelés-Sur-Mer, es trasladado a Bram[15], en Aude, donde permanece más tiempo. Al ser enviado al otro campo, Centelles explica que vivió un momento crítico ya que tuvo que dar explicaciones sobre la maleta a un comandante de la gendarmería. Se le ocurrió mostrar el carné de reportero gráfico de la Federación Internacional de Periodistas de París (FIJ)[16], que conservaba desde 1935, y el gendarme respetó el documento administrativo, seguramente porque estaba en su idioma, y no abrió la maleta (Pons/Centelles 1979: 10-14). Como describe Centelles (Ferré 2009: 60):

[14] La cantidad de clichés que se llevó en la maleta a Francia es dudosa, porque varía según las fuentes consultadas. Parras y Rodríguez (2014: 116) indican que marchó con unos 4.000 negativos, Katherine Stafford (2014: 1211) considera que se llevó más de 4.000 y Coloma Martín (1986: 249) eleva la cifra a 5000.

[15] "El campo de Bram fue creado para descongestionar los de Argelès-sur-Mer y Saint Cyprien y estuvo en activo hasta enero de 1941" (Bocanegra Barbecho 2016: 11).

[16] "En francés, Fédération International de Journalistes (FIJ). Fundada el 1926 és l'organització més gran de periodistas del món. Actualment representa uns 600.000 periodistes en més d'un centenar de països" (Ferré 2009: 57).

> "Allí hi ha uns vint gendarmes arrenglerats que fan escorcolls sobre tota mena d'objectes i de persones. (…) Em toca a mi. El gendarme em pregunta què són tantes màquines fotogràfiques. Li ensenyo el carnet profesional de FIJ i em diu *pardon, Monsieur*. Ja no mira detingudament la maleta amb l'arxiu de negatius ni la cartera gran".

En Bram escribe el diario que hemos citado al principio del trabajo. En él relata el largo camino de huida, la incertidumbre por la falta de información sobre el avance de la ocupación enemiga, la escasez de medios para pasar la frontera y la preocupación constante por su familia. Narra en primera persona el inicio del exilio y el día a día en el campo desde febrero hasta septiembre de 1939. Lo hace en su lengua materna, el catalán.

Cuando lleva ya un tiempo en Bram, Centelles y Salvador Pujol, un amigo barcelonés con el que emprendió el exilio, piden permiso al jefe del campo, el comandante Cassagne, para instalar un pequeño laboratorio en su barracón. Aunque la respuesta fue negativa, lo montaron clandestinamente[17] hasta que fue descubierto y tuvieron que dar explicaciones al comandante (Pons/Centelles 1979: 12). Convencieron a Cassagne de que no lo desmantelara con el argumento de que organizarían una exposición de la vida del campo que mostrara Bram como un campo modélico (Pons/Centelles 1979: 12). Pronto, la idea de tener un fotógrafo en el campo agradó a los vigilantes, los guardias les pedían retratos para enviar a sus familias, de modo que comenzaron a cubrir algunos encargos oficiales, reportajes para terceros y para ellos (Pons/Centelles 1979: 12). Como Centelles describe en el diario, hacer fotos les permite comprar alimentos (Ferré 2009: 113):

> "Tenim una clientela seleccionada. Tots els gendarmes ens demanen que els fem fotos. (…) El fuit de les fotos ens permet comprar peix escabeixat, tomàquets en conserva, bitxos, llet, (…) Això rutlla!".

Con el tiempo el comandante Cassagne permitió trabajar[18] a Centelles en un pequeño estudio en Carcasona, capital de Aude. Gracias a este dejó de vivir en los

[17] "Se trataba de un cuarto oscuro que se montaba y se desmontaba diariamente y que ocupaba el lugar de tres camastros individuales" (Pons/Centelles 1979: 12). En la transcripción del diario de Centelles (Ferré 2009) podemos conocer la evolución del laboratorio clandestino, es decir, los cambios y mejoras que va experimentando para poder obtener las fotografías.

[18] Muchos refugiados fueron utilizados para hacer trabajos forzosos, así dejaban lugar en las barracas para nuevos internos y los gendarmes sacaban provecho de ellos. "Fan anar a treballar al camp, a garbellar blat. Els paguen amb uns gots de vi i un berenar de pa i lladrons. (…) Cada dia demanen més gent per treballar a

barracones y cobraba una cantidad suficiente para pagar una habitación en la ciudad, comida, enviar dinero a casa y mandar paquetes de tanto en tanto a los compañeros que seguían en el campo. Su calidad de vida mejoró notablemente en términos de higiene, alimentación y aunque tuviera que trabajar muchas horas, gozaba de una mínima libertad y dignidad. Como el propio Centelles escribe (Ferré 2009: 168):

> "Hi trobo un individu que busca un fotògraf per treballar a Carcassona. Em demana si sóc professional. Li interesso i em diu si hi vull anar a treballar. Tot seguit li contesto que sí. (…) Com és molt natural, no desaprofito l'ocasió de sortir i ser lliure (condicionalment)".

Aunque seguía vigilado colaboró activamente con la resistencia utilizando el estudio de fotografía de Carcasona. Como explica Teresa Ferré (2009: 185-186):

> "La missió de Centelles en aquesta estructura clandestina [el Grupo de Trabajadores Extranjeros (GTE)] va consistir a crear un laboratori fotogràfic. Això ho va fer al soterrani de la botiga on treballava, Chez Porte, sense que el seu patró en tingués coneixement".

En el laboratorio hacía fotos para carnés y visados que ayudasen a huir a otros refugiados. Como las redadas de la Gestapo[19] eran cada vez eran más frecuentes en Carcasona, Centelles confía la maleta, con intención de recuperarla más tarde (Epps 2011: 130), a una familia francesa con la que vivió[20], cuya casa había servido de refugio de otros militantes españoles (Pons/Centelles 1979: 14); sin embargo, al crecer las sospechas de que habían localizado el laboratorio, Centelles es evacuado por una organización clandestina.

Tras varios intentos llega a Barcelona la primavera de 1944 a través de Andorra (Nelson 1997: 312; Pons/Centelles 1979: 14). Permanece escondido con su familia durante tres años en Reus. Nunca deja la fotografía y participa en algunos concursos del

---

l'altre camp de Bram on hi ha els forns [hornos de pan para abastacer a los refugiados]. Hi han d'anar forçats un nombre deterninat de refugiats de cada barraca" (Ferré 2009: 121-122).

[19] "El 20 de gener de 1944 la Gestapo va realitzar una ràtzia de detencions i prop de 500 persones foren arrestades en plena via pública de Carcassona durant el migdia. Tres homes clau del GTE 422 van ser deportats als camps d'extermini nazi" (Ferré 2009: 186).

[20] "Durant el 1940 el fotògraf canvià de domicili i s'instal·là (…) a casa de la família Dejeihl. André Dejeihl explica que la seva àvia va posar un anunci cercant hostes. Segons aquest testimoni Centelles compartí hostatge amb un altre company refugiat, probablement el seu amic Salvador Pujol. (…) Entre 1940 i 1942, període durant el qual la casa era ocupada per a refugiats que acabaven de sortir d'algun dels camps de la zona o estaven de pas per la ciutat, a més de centre de reunions polítiques i festes entre amics" (Ferré 2009: 183).

Centre de Lectura de Reus, en los que ganó varios premios firmando como *Agustín Ossó*. En 1947 la familia Centelles se traslada a Barcelona y un año después abre un local de fotografía industrial. En 1950, un tribunal franquista lo condena a doce años de cárcel por su pasado republicano, haber colaborado en Cataluña para periódicos de tendencia política izquierdista y porque sus imágenes se habían utilizado en carteles propagandísticos (Castellanos 1999: 55), aunque fuera en uno y otro bando. Finalmente se le concede libertad provisional pero se le impide ejercer el fotoperiodismo, ya que se le retira el carné de periodista y no puede seguir trabajando para la prensa.

A pesar de la situación, su experiencia fotográfica le permite trabajar afortunadamente para las agencias más prestigiosas del país, como Roldós, OESTE, Danis y Mediterrània; para proyectos editoriales como Polígrafa, Argos y Casamajor; e industrias como Siemens o Laboratorios Uriach (Ferré 2012: 91).

No pudo volver a la prensa gráfica pero sí consiguió encargos en ámbitos publicitarios y editoriales.

Con el fin del franquismo, España recupera las libertades democráticas y se retoma la memoria histórica de la República y de la Guerra Civil, por lo que aumentan las publicaciones sobre estos periodos, ahora ya sin censura ni represalias[21].

La nueva situación política y social permite a Centelles recuperar, en mayo de 1976, los negativos escondidos en Carcasona. Como se ha dicho, dedica sus últimos años a la catalogación y difusión de su obra contando con la ayuda del historiador Josep Benet y del escritor Eduard Pons Prades[22].

6.1. El fondo Centelles

El fondo Centelles se compone del conjunto de imágenes conservadas por el fotógrafo, la mayoría hechas por él, aunque también alberga de otros autores (López

[21] Para Stafford (2014: 1212-1216) "Spaniards finally had the freedom to critically examine and analyze the Spanish Civil War and their national identity for the first time (…) and rewrite their history without fear of censorship and repression".

[22] "Pons i Prades va conèixer Centelles l'estiu de 1942 a l'oficina del GTE (Grup de Treballadors Estrangers). Al voltant del grup de treballadors s'organizà la lluita clandestina" (Ferré 2009: 185).

Mondéjar 1999: 282)[23]. De estas últimas, las más evidentes son aquellas en las que Centelles aparece retratado, las de acontecimientos que no vivió (como la liberación de un campo nazi o el bombardeo de Granollers durante la Guerra Civil) y las que llevan los nombres de otros, como los Hermanos Mayo (Ferré 2012: 99). La identificación es difícil incluso recurriendo a otras fuentes, como la foto de prensa, porque lo habitual es que no lleven firma o que la mención de autoría se publique al final de página o de ejemplar en un listado conjunto (Ferré 2012: 99-102). Con todo, como se ha dicho, buena parte el archivo o "Fondo Centelles" alberga imágenes suyas, destacando especialmente, por su valor histórico, los negativos de paso universal que hizo con la Leica y que se llevó al exilio, y que son los producidos durante la República, en la guerra y en Bram[24] (Pons/Centelles 1979: 10).

Cuando Centelles volvió con la maleta a España en 1976, clasificó su contenido en diferentes carpetas con la ayuda de Salvador Pujol (Berga et al. 2006: 51), registró la propiedad intelectual de su obra e hizo un inventario cronológico de hojas de contacto de 4.500 fotografías donde indicó algunas imágenes que no eran suyas. Dicho inventario se conserva en la Biblioteca del Pavelló de la República (UB)[25] (Ferré 2012: 97).

Este archivo, que fue creado en origen a partir del material guardado en la maleta, ha ido aumentando en varias ocasiones a lo largo de los años tras la localización de nuevas fotografías de Centelles. Primero se añadieron las placas de vidrio que el fotógrafo había escondido en Barcelona en casa de suegra antes de iniciar el exilio; después, en 2008, sus hijos Sergi y Octavi incorporan nuevo material del autor sobre la vida política y social española de los años veinte, treinta y cincuenta[26], hallado en una

[23] "Debe tomarse con mucha prudencia la autoría de algunas fotografías del propio Centelles, en cuyo archivo podrían existir negativos de otros fotógrafos como Torrents o Gonsanhi" (López Mondéjar 1999: 282).

[24] Teresa Ferré (2009: 57) señala que no hay ningún negativo del campo de Argelers, pero sí tres copias recortadas de su álbum personal con el grupo de compañeros con el que pasó la frontera.

[25] "Se trata de un álbum de 133 hojas de contacto de negativos de paso universal en papel fotográfico de tamaño 18x25cm, titulado Colección de fotografías del periodo octubre 1934-diciembre 1938, con Agustí Centelles como autor y editor" (Ferré 2012: 97).

[26] Además de reportajes sobre fiestas populares, deportes y de personajes del arte y la cultura de los años 50, como el pintor Salvador Dalí, el ciclista francés Louison Bobet o los integrantes de la IV flota americana (Delgado Mayordomo 2009: 76).

caja de galletas y otras fotografías de la República y la Guerra Civil (Delgado Mayordomo 2009: 76; Ferré 2012: 98).

En noviembre de 2009, sus hijos, en calidad de herederos del fondo, hacen pública su venta al Ministerio de Cultura español, tras meses de negociación con el mismo y con la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Cataluña. Así, desde finales de ese año, el archivo se conserva en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca (Sougez 2011: 439; Stafford 2014: 1220).

El proceso de venta generó una fuerte controversia política entre los poderes central y autonómico y un debate mediático que la prensa bautizó como el "caso Centelles" (Ferré 2012: 89), por la suma de dinero (700.000 euros) que pagó el Gobierno español, hasta día de hoy la cifra más alta en España para un fondo fotográfico. Paradójicamente, el revuelo se centró exclusivamente en lo económico y político, dejando en olvido, como critica Ferré (2012: 89), la información sobre su valor documental y plástico, su contenido, y los cambios que ha sufrido.

En 2011, los hijos donaron al Ministerio nuevos negativos de su trayectoria publicitaria e industrial, entre otros asuntos, que volvieron a aumentar el fondo (Ferré 2012: 89). De esta etapa se han conservado 5.600 negativos, una cifra muy baja que evidencia la pérdida de gran parte de su producción, teniendo en cuenta que le dedicó la mayor parte de su vida. Es la obra más desconocida del fotógrafo y casi no ha sido estudiada, solo en la retrospectiva de 2006, *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985)*, se exponen y analizan fotografías de esta etapa y de su obra anterior.

El archivo de Centelles está formado finalmente por más de 15.600 imágenes,[27] organizado en dos partes con criterio cronológico, una de los años treinta, y otra que abarca desde 1947 a 1978 (Ferré 2012: 89). Para Ferré (2012: 93) aún está incompleto, porque faltan las fotografías requisadas en casa de Centelles en marzo de 1939 por el Servicio Oficial de Propaganda, cuando estaba en uno de los campos de internamiento francés. Antonio Monegal (2006) también incide en este hecho:

---

[27] Según la información disponible en la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Listado de fondos ingresados [online]. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/cdmh/fondos-documentales/ingresos/CDMH_Ingresos_2009.pdf> [consulta: 04/05/2016].

> "Sería hora que retornaran también los negativos confiscados por la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda, que parece que están en los archivos de una agencia de información que había sido del régimen".

6.2. Centelles, reportero y artista

Como hemos visto, el legado de Agustí Centelles abarca su producción de la primera y de la segunda mitad del siglo pasado. Debido a que ha destacado en la historiografía como fotoperiodista y que su obra de los años treinta está más estudiada que la de la segunda mitad de siglo, se analizarán las fotografías más representativas de su primera trayectoria de acuerdo con la agrupación por etapas cronológicas que hace la mayoría de autores: República (1931-1936), Guerra Civil (1936-1939) y los primeros años del exilio en Francia (1939-1944). En los siguientes apartados el contexto y la vida del autor seguirán presentes porque son necesarios para comprender su obra.

6.2.1. El periodo republicano (1931-1936)

La contribución de Centelles a la modernización del periodismo gráfico catalán tiene lugar a partir de la labor de los fotógrafos que consolidaron la profesión en Cataluña conocidos como la primera generación o generación barcelonesa pre-Leica. Formada por como Josep Brangulí[28] (*Diario de Barcelona*), Alexandre Merletti[29] (*El Correo Catalán*), Josep Maria Co de Triola (*La Veu de Catalunya*), y Josep Maria Sagarra (*La Vanguardia*) (Coloma Martín 1986: 240). Algunos de ellos también trabajarán durante la guerra española (Casasús 1990: 96-101; 2013: 831).

En los primeros años de la década de los treinta, el público demanda información acompañada de imágenes descriptivas, es decir, las fotografías tienen que ilustrar los titulares de prensa. Los acontecimientos más registrados tratan de sucesos (atracos y comisarías), vida parlamentaria (actos de los partidos políticos y elecciones), temas sociales (manifestaciones), abundando también reportajes taurinos, deportivos y teatrales.

[28] Josep Brangulí (1879-1945) empezó a trabajar diez años antes que Merletti en revistas ilustradas como *La Hormiga de Oro*. Sus colaboraciones más destacadas se dieron en *La Vanguardia*, *El Noticiero Universal*, *ABC* y el semanario *Blanco y Negro* (Fabre, 1990: 29). Sus hijos Joaquim (1913-1991) y Xavier (1918-1986) le sucedieron en su profesión, y fueron contemporáneos de Agustí Centelles.

[29] La presencia de fotógrafos extranjeros, como Merletti, era frecuente por el flujo migratorio entre Italia, Cataluña y Argentina (Galbany 2009: 17). Alexandre Merletti (1860-1943) trabajó en Barcelona para *El Día Gráfico*, *La Vanguardia* y *Diario de Barcelona* y en diarios semanarios ilustrados de Europa como *Daily Mirror* de Londres, *L'Illustration* de París y *L'Iillustrazione Italiana* de Milano (Fabre 1990: 28).

Como se indicó, durante el primer bienio de la República (1931-1933), Centelles trabaja para Sagarra y Torrents, que le dirigen en todo momento. Son dos años de fotografía impersonal y puramente documental e ilustrativa de texto (Coloma Martín 1986: 249).

Será en 1934, al independizarse o devenir *freelancer*, cuando comience a mostrar rasgos innovadores que caracterizarán su obra durante la Guerra Civil. Supo aprovechar las ventajas del uso de la Leica cuando sus compañeros seguían con trípodes e iluminación por magnesio (V.V.A.A. 2014: 21). Al no estar subordinado a un estudio, puede elegir los temas, decantándose por cuestiones sociales[30] y políticas, que son las que más le interesa (Berga et al. 2006: 11; Martínez 2008: 95).

Durante el Bienio Negro (1933-1936), registra los momentos más culminantes[31], como las manifestaciones en el Parlamento, la proclamación del Estado Catalán en el balcón del Palacio de la Generalitat, la derrota con los militares ocupando Barcelona o la detención de los mozos de escuadra (Berga et al. 2006: 11). Los protagonistas de sus imágenes son los manifestantes, los insurrectos, los mozos de Escuadra y el ejército legionario (Coloma Martín 1986: 249).

Estas fotografías aparecieron en muchos periódicos españoles, como *La Humanitat*, *Diario de Barcelona*, *La Publicitat*, *Última Hora*, y especialmente en *La Vanguardia* (Casasús 2013: 833). También se publicaron en el extranjero a través de las agencias fotográficas Fulgur y Hava, aunque en ocasiones sin mencionar autor (Berga et al. 2006: 11).

De esta manera, Centelles participa de la renovación del fotoperiodismo, porque no le interesa la imagen como mera ilustración. Son unos años, como indica Fontcuberta,

[30] Chema Conesa (1999), afirma que su proximidad con las clases populares se debe a que Centelles vivió las dificultades de una familia obrera y que por eso, cuando se convirtió en fotoperiodista de profesión, se alejaba de los eventos de la alta sociedad catalana y se inspiraba en la gente que luchaba cada día para salir adelante (Coloma Martín 1986: 253).

[31] Entre 1927 y 1934 descubrió que el verdadero informador gráfico ha de ser un buen cazador y un gran intuitivo (V.V.A.A. 2014: 20): "Vaig ser el primer repòrter gràfic que des la fotografia ha fet política, que sempre que hi ha hagut aldarulls m'ho he trobat i he registrat amb el meu aparell els fets, el qui s'ha exposat obtenint fotos on estava prohibit, que m'he valgut de trucs per entrar on estava vedat als nois de la prensa, etc. Tot això i infinitat de coses més van proporcionar-me en menys de vuit mesos estar per damunt de tots els altres repòrters gràfics" (Ferré 2009: 26).

en los que la escritura y la imagen se complementan, a menudo para dirigir la opinión del lector y provocar su reacción[32]:

> "La competencia editorial impulsaba la búsqueda de fórmulas informativas más impactantes y eficaces. Es en estos momentos cuando nace el verdadero reportaje fotográfico por la conexión entre los elementos gráficos y literarios" (Fontcuberta 2000: 92)

En ocasiones, el fotoperiodista ofrece una visión particular de lo presenciado, por lo que para crear opinión las imágenes pueden ser manipuladas y sacadas de contexto. Los especialistas consideran que muchas fueron utilizadas con fines propagandísticos tanto en medios de comunicación como en carteles y folletos para impulsar ideas políticas (Fontcuberta 2000: 94; Martínez 2008: 98).

Este uso ideológico de la fotografía se hace evidente en dos imágenes de Centelles de las elecciones de febrero de 1936, *Cola de votantes en la calle de Casp* (Fig. 1) y *Cola de votantes en la Barceloneta* (Fig. 2)[33], en las que triunfaron las izquierdas (Berga et al. 2006: 29).

En *Cola de votantes en la calle de Casp* (Fig. 1), el fotógrafo capta varios personajes que esperan su turno para votar. Unos están de perfil y de espaldas a la cámara, y otros muestran unos rostros serios. Sus complementos (uniformes, corbatas, sombreros, sotanas, pieles, abrigos y tocados) los identifican como pertenecientes a la burguesía y al clero, y sus poses y gestos los hacen distantes. No es un encuadre casual, Centelles quiere transmitir ese mensaje.

En la segunda imagen, *Cola de votantes en la Barceloneta* (Fig. 2), el artista se ha situado de frente a los personajes, que aparecen más alegres y activos. Para Coloma Martín (1986: 250-251):

> "La cámara capta sus rostros y su diversidad, la expectación, la tragedia personal, la alegría, sonrisas de personas populares a los que nos sentimos más atraídos como el fotógrafo".

[32] El análisis de *La Vanguardia* y *El Día Gráfico* muestra que utilizan una retórica periodística destinada a crear estados de conciencia, con estrategias muy efectivas (a partir de la combinación del texto con una imagen determinada), que incluso, como dice Fontcuberta (2000: 94), se recuperaron en la guerra de Vietnam.

[33] Coloma Martín (1986: 250-251) titula la primera fotografía (Fig. 1) *Los votantes de la Universidad*, y a la segunda (Fig. 2) apenas hay diferencia *Votantes en la Barceloneta*.

El análisis conjunto de ambas fotografías hace más que evidente la subjetividad de la fotografía así como la implicación social de Agustí Centelles, que pronto se manifestó del bando republicano. Se sabe que se afilió al Partido Socialista de Cataluña, que fue defensor de este colectivo y que trabajó para diarios republicanos.

En otra fotografía, M*ariano Vitini en una esquina* (Fig. 3)[34], registra a un hombre de pie en una esquina apuntando con un fusil. Inicialmente algunos autores lo identificaron como un soldado o un guardia, aunque el hombre esté descamisado y lleve un casco protector colgado en el brazo derecho, lo que indica que no ha recibido la disciplina del ejército. Para Coloma Martín (1986: 252-257) la imagen muestra la realidad de las milicias populares, compuestas por campesinos y civiles, sin uniforme ni armamento reglamentario, muchas veces en alpargatas y otras con gorra de fieltro en lugar de casco:

> "El miliciano ha cambiado sus útiles de trabajo por el arma que tenía más a mano y aporta su grano de arena en la causa común (...) Y el fotógrafo estaba allí, delante de él, suficientemente cerca para caracterizar con detalle al eventual soldado".

Este personaje, por tanto, identificado posteriormente por los hijos de Centelles como Mariano Vitini, representa al colectivo de la resistencia y la defensa de las libertades. Como dice Gervasio Sánchez (Berga et al. 2006: 249):

> "Centelles sabía que lo más fácil es enseñar lo evidente y lo infinitamente más difícil es fotografiar la dignidad del combatiente, el sufrimiento del civil o la ruptura que produce el desastre que se acerca".

Se podría argumentar que la imagen del español cambia al ser asociado a roles desconocidos, principalmente las figuras del campesino y de la mujer[35]. Ahora es la de un luchador defensor de la tierra y la cultura con los medios de que disponga: el campesino con la hoz, el poeta con sus versos y el fotógrafo con su cámara (Martínez, 2008: 98-99).

[34] Comúnmente conocida como *Miliciano* ha recibido diferentes títulos. En 1981 Sougez (254) la titula *Un guardia de seguridad disparando en las calles de Barcelona.* En 1986 Coloma Martín (252-253) la titula *Paisano defendiendo la República*, y la define como obra maestra comparable a la de Eisenstaedt *Soldado abisinio descalzo* (1934).

[35] Uno de los colectivos que más cambia con la guerra es el campesino, que se convierte en una figura "admirada y respetada", representado con fusil y hoz es el héroe del gobierno de la República. También la mujer adquiere un rol muy distinto, trabajadora, activa y dedicada a la guerra, es una figura que aparece en los carteles propagandísticos de la guerra (Martínez 2008: 99).

6.2.2. Trayectoria durante la Guerra Civil (1936-1939)

Cuando estalló la Guerra Civil muchas editoriales españolas fueron cerradas, algunos diarios pasaron a manos de partidos políticos y otros al Gobierno de la Generalitat. De los diarios que permanecieron abiertos, Centelles publicó en *La Veu* de Catalunya, diario comisado por la Generalitat; *Treball*, órgano del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña); *La Batalla*, diario del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), y siguió trabajando en *La Vanguardia* (Berga et al. 2006: 11; V.V.A.A. 2013: 144).

También publico en prensa extraeuropea, como recoge la exposición *[Todo] Centelles* (V.V.A.A. 2014): en el periódico australiano *The Age* y los estadounidenses *Mexican Independent* (de la ciudad de México del estado de NY) y *St. Petersburg Times* (en el estado de Florida), entre otros, a través de diferentes agencias de noticias, como Havas, Associated Press, y del Comisariado de Propaganda de la Generalidad Republicana[36] (Ferré 2012: 92).

Se dice que el momento cumbre de la carrera de Agustí Centelles empieza con la guerra porque es cuando sus imágenes tienen una mayor fuerza expresiva y comunicativa. Sus fotos se convirtieron en instrumentos de denuncia la mañana del 19 de julio de 1936, cuando con su Leica captó los primeros momentos de la insurrección en Barcelona y tomó conciencia como fotógrafo a favor de la resistencia (Berga et al. 2006: 11; Delgado Mayordomo 2009: 72-73).

En *Centelles. Les vides d'un fotògraf* (Berga et al. 2006: 29) se afirma que fue él quien registró las primeras imágenes de la lucha en las calles el 19 de julio de 1936. Si bien sus fotografías aparecieron días después en la prensa de Barcelona, en *El Día Gráfico* el 22 y 23 de julio, y en *La Vanguardia*, el 24 y 25, como explica López

[36] El Comisariado de Propaganda fue un organismo autónomo que no formaba parte del gobierno. Fue creado y dirigido por Jaume Miravitlles en Cataluña consciente del papel de la propaganda en la política en términos de *información de masas* cuando aún no existía la televisión. Editaba un boletín diario de información en varios idiomas (catalán, castellano, inglés, alemán, esperanto y latín). Tenía representantes en diversas ciudades del mundo (uno de ellos fue Capa) y difundía imágenes del conflicto que hacían especial hincapié en la unidad antifascista. Mientras Centelles trabajó con el Comisariado de Propaganda también lo hizo con Pere Català Pic, director de publicaciones de propaganda. Las fotografías de Centelles fueron parte central de este repertorio, destinado a activar la conciencia colectiva internacional y fue con este organismo con quien Centelles recorrió los frentes de combate, desde los Pirineos aragoneses hasta Teruel, antes de su huida a Francia (Bonomo 1977: 9; Delgado Mayordomo 2009: 73; López Mondéjar 2005: 300).

Mondéjar (1999: 165; 2005: 300), no fue el único que aquel día trabajó, Torrents, Gonsanhi, Reisner y Namuth también lo hicieron en Barcelona, y Alfonso, Vidal, Benítez, Casans y Albero y Segovia en Madrid. Aunque López Mondéjar (1999a: 168) considera que las imágenes de Centelles fueron las mejores por ser las más intensas y dramáticas, y que fue quién más se dedicó a la Guerra Civil, desde los primeros días del golpe militar hasta el campo de concentración y por eso sus fotos han quedado como símbolo emblemático de aquel día.

Durante el primer año de la guerra se ha destacado que hizo a escondidas imágenes de los juicios contra los golpistas, celebrados en Barcelona durante el agosto de 1936 (Berga et al. 2006: 11). En 1937, mientras trabajaba en el Comisariado de Propaganda del Ejército del Este, fue el informador de guerra, retrató la salida de las milicias hacia el frente de Aragón, recorrió el frente de Aragón y documentó algunas de las batallas más significativas de la Guerra Civil como las de Belchite y Teruel (Ferré 2009: 28):

> "Després de fer de corresponsal de guerra gràfic (…) vaig entrar a prestar servei com a fotògraf al Comissariat de l'Exèrcit de l'Est, a Lleida i els fronts de combat. Els vaig recorrer tots, des del Pirineu aragonés fins a Terol. He passat estones de vertader pànic i perill. M'he jugat la vida moltes vegades. Unes sabent-ho, unes altres inconscientment".

Sus fotografías del frente, de los milicianos, los campesinos y de las familias han sido destacadas dentro de su trayectoria (V.V.A.A. 2013: 144; Mondéjar 2005: 300).

Un aspecto de su obra que la bibliografía también resalta es la influencia del cine, especialmente las imágenes realizadas en el frente de Aragón y muchos trabajos de estudio elaborados con finalidades políticas.

Desde joven, Centelles fue un gran aficionado al cine, aunque las circunstancias no le permitieron trabajar en el sector. Quizá por eso intentó transmitir a sus fotografías características intrínsecas, el dinamismo y el movimiento (V.V.A.A. 2014: 19-20). Chema Conesa (1999) y Teresa Ferré (2006: 10) también destacan ese influjo, y señalan que por eso le interesaban las revistas ilustradas extranjeras porque en ellas era habitual la presencia de noticias e imágenes sobre el cine europeo. Para Galbany (2009: 20), el contacto más directo con el cine fue en su periodo de formación con Ramón Baños (1890-1986), quien además de ser fotógrafo era director de cine.

Según Casasús (2013: 833) se inspiró en el expresionismo alemán, en Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927) y, sobre todo, en Serguei Mikhailovich Eisenstein (*El acorazado Potemkin*, 1925) en cuanto a dramatización, escenificación, perspectivas y uso de la luz. Otros autores entrevén la estética de Leni Riefenstahl (*Triumph des Willens*, 1934), de Charles Chaplin (*Modern Times*, 1936) y de André Marlaux (*L'Espoir/Sierra de Teruel, 1*938) (V.V.A.A, 2014: 24-25).

El propio Centelles reconoce en su diario las influencias europeas como rasgo distintivo respecto a los demás reporteros, sin citar directores o películas que le llamaron la atención (Ferré 2009: 23):

> "Jo, influït potser per la meva joventut, per la meva afició al cinema, per la consulta contínua de revistes americanes, alemanes, franceses, etc., veía el reportatge sota una visió diferent de tots els repòrters gràfics barcelonins i de la resta d'Espanya".

En este sentido, contribuyó a introducir novedades artísticas en la práctica fotográfica de los profesionales catalanes del periodismo a partir de la recepción cinematográfica. Dichas influencias se pueden apreciar en *Julián Gorkin* (Barcelona 1936) y en *Soldado republicano* (1937), y en muchas imágenes realizadas en el frente de Teruel, caracterizadas por contrapicados acusados y contrastes fuertes.

De la misma manera da idea de la calidad de su obra un grupo de fotografías realizadas los primeros días del alzamiento militar. También Centelles las consideró importantes (Ferré 2009: 31):

> "Pel meu arxiu fotogràfic, tindràs ocasió de veure el desenvolupament de la guerra, els bombardejos, les escenes del 19 de juliol a Barcelona, (…) que vaig poder obtenir escenes força interesants per a la història del proletariat. (…) Des del febrer del 1937 al 25 de gener de 1939, Barcelona ha estat bombardeada més de 200 vegades per l'aviació i dues vegades per vaixells. Han fet milers de víctimes i estralls als edificis. Sovint, de dia i de nit, toquen les sirenes d'alarma sense donar temps d'anar als refugis. La càrrega mortífera era deixava caure, moltes vegades, sense tocar l'alarma abans".

Del conjunto, se han seleccionado cuatro tomadas en Barcelona y Lérida: *Guardias de asalto en la calle de la Diputación* (Fig. 4 y Fig. 5), sobre el enfrentamiento; *Muertos en la plaza de Catalunya* (Fig. 6) e *Incineración de caballos en la plaza de Cataluña* (Fig. 7) porque muestran la situación que se vive después del ataque; y *Maria Rui Esqué ante el cadáver de su marido Josep Renau, víctima de un bombardeo* (Fig. 8) porque refleja el dolor de las víctimas de la guerra.

Guardias de asalto en la calle de la Diputación (Fig. 4 y Fig. 5) está considerada su fotografía más icónica (Stafford 2014: 1209). Hay dos versiones de la fotografía, una es la que muestra a unos soldados que disparan parapetados detrás de dos caballos muertos y un hombre con un revólver (Fig. 4), y la segunda versión es la misma toma sin esta última figura (Fig. 5).

Cuando Centelles llegó al lugar, la acción ya había terminado, pero pidió a los protagonistas, que aún seguían allí, que simulasen lo que acababa de suceder (Parras/Rodríguez 2014: 116). No debemos pensar que por esto la fotografía pierde veracidad o que es un falseamiento de la realidad[37]. Como dice Teresa Ferré (2006: 22):

> "La foto es consecuencia de una previsualización, es decir, el fotógrafo ha presenciado hechos y se ha metido la imagen esencial en la cabeza. Una vez acabado el tiroteo pide a los soldados que se vuelvan a colocar en la misma situación para dar testimonio de lo que acaba de presenciar".

En 2006 Miquel Berga (Berga et al. 2006: 22) considera, tras haber estudiado detenidamente el negativo, que fue Centelles quien quitó el hombre con el pequeño revólver, y que añadió el casco enemigo sobre el caballo (ya que en un combate real sería una situación improbable). Según su hijo Octavi, en una entrevista para el diario *El Mundo* (2009), fue su padre quien recortó la fotografía:

> "Como se trabajaba en analógico, cuando mi padre disparó esa foto ya vio que el individuo se ponía, pero le dio la sensación de que había disparado antes. La cortó".

También para Katherine Stafford (2014: 1208) el fotógrafo eliminó la figura masculina para dar más convicción a la escena.

> "He [Centelles] cropped the picture, editing out the man holding a pistol to make the photograph more convincing".

Casasús (2013: 836) no tiene claro quién segregó esa parte de la escena, si fue el fotógrafo o el periódico, porque en *La Vanguardia* se imprimió con el encuadre definitivo, es decir, sin el hombre del revólver.

[37] El debate de lo verdadero, la veracidad y lo verosímil, así como la objetividad, la subjetividad y la transparencia de la fotografía se encuentra extensamente desarrollado en el artículo de Brad Epps (2011) "Los Avatares de la evidencia en *Morts a la Plaça de Catalunya* de Agustí Centelles y *Contraataque* de Ramón J. Sender", a partir de las teorías de Fontcuberta y de Sontag. El autor comenta varias fotografías de Centelles entre las cuales está *Guardias de asalto en la calle de la Diputación* que Brad Epps titula sencillamente *Guardias de asalto.*

Para Casasús (2013: 253) y Brad Epps (2011: 129) esta obra guarda relación con la famosa *Muerte de un soldado republicano en Cerro Muriano*[38], de Robert Capa (1913-1954), porque ambas han generado debates intensos entre los historiadores sobre su veracidad y sobre el alcance o manipulación que puede implicar el reportaje bélico al ser una dramatización artificial o escenificación. Lo mismo podríamos argumentar de algunas imágenes de Cartier-Bresson o de la carismática *Migrant Mother*, de Dorothea Lange, ya que es un rasgo habitual que muchos fotógrafos procuren "reconstruir la realidad" para obtener mayor fuerza expresiva. Es obvio que esta postura no contradice el valor de la imagen como documento histórico de primer orden (Casasús 2013: 836; Sougez 2007: 436). Como escribe Coloma Martín (1986: 253):

> "Falsificar la realidad para aproximarnos a la evidencia, recurrir a la ficción para adoctrinar la verdad. La verdad de la fotografía reside en que la improvisación de las defensas que tuvieron lugar ese día entre los partidarios de la República es constatable. La fotografía muestra que cualquier cosa sirve para levantar una barricada, el periodista es testigo de los momentos álgidos de lucha y no admite discusión su testimonio".

Del mismo proceder es Marie-Loup Sougez (2011; 437-438): ambas son "incuestionables iconos representativos de la realidad del momento". Por eso mismo no ha de extrañar que *Guardias de asalto en la calle de la Diputación* (Fig. 4 y Fig. 5) diera la vuelta al mundo y que se convirtiera en un símbolo contra el fascismo (Parras/Rodríguez 2014: 116; Perpinyà Gombau 2011: 65), ni que fuera portada de diarios nacionales y de algunas publicaciones extranjeras como la francesa *Paris-Soir* o la americana *News-Week*. En prensa nacional se publica el día 23, mientras que en Barcelona, por la agitación de los acontecimientos, lo hace después, el sábado 25 de julio de 1936, en el diario *La Vanguardia*[39] (Berga et al. 2006: 29, 30).

Muertos en la plaza de Catalunya (Fig. 6) e *Incineración de caballos en la plaza de Cataluña* (Fig. 7) son otras dos imágenes emblemáticas. Los especialistas consideran que en este caso fue fiel a las escenas, sin escenificarlas ni recortarlas.

[38] Tomada en Córdoba, en setiembre de 1936, y publicada en *Life* el 12 de julio de 1937.

[39] En *La Vanguardia* se publica en la última página, en "Notas gráficas". Combina una panorámica de las barricadas del Paralelo, firmada por Merletti, y dos fotografías de Centelles de escenas del combate en el Ensanche con el título conjunto para las dos imágenes de "Barcelona: documentos gráficos de la denominada rebelión".

En *Muertos en la plaza de Catalunya* (Fig. 6), los cadáveres están colocados de modo que no se les vea el rostro al lado de un coche que ocupa parte del encuadre. Brad Epps (2011: 140) se detiene en los detalles, que según él se imponen en la imagen, como lo que parece ser un cinturón en el suelo que le recuerda a la mano que la sujetaba, describe la posición de las manos y de los pies, y habla de una postura "estilizada de los muertos". La fotografía ha sido tomada a la altura de los ojos, es como si el fotógrafo mirara como otra persona cualquiera, desde un punto parcialmente neutral (Epps 2011: 1940). Hay pocos elementos secundarios en la escena, dos grupos lejanos de cinco o seis hombres, palomas, caballos, sillas y bancos vacíos que aumentan la desolación y transmiten una tranquilidad extraña (Berga et al. 2006: 45-46). Con esta imagen, Centelles encarna la muerte de miles de personas después del conflicto en un par de cuerpos sin rostro, y expresa con los escasos signos de actividad que se ve a lo lejos que la vida que continúa (Berga et al. 2006: 45-46).

Incineración de caballos en la plaza de Cataluña (Fig. 7) fue tomada un día después, el 20 de julio de 1936. Registra la incineración de los caballos sepultados bajo un montón de objetos para quemar y a un grupo de hombres que observan tapándose la nariz con las manos o pañuelos. Los cuerpos del día anterior ya no están. En definitiva, muestra la vuelta a la normalidad y la vida cotidiana en un momento de guerra.

Brad Epps afirma que en ambas fotografías predomina la inmovilidad y la insensibilidad tras la masacre, en ellas se puede ver "lo que queda de la acción y los restos morales" (Berga et al. 2006: 44).

De todos los temas que aborda la fotografía, la muerte ha sido y sigue siendo de mucha importancia e inevitable en el reportaje bélico, está presente de manera intrínseca en todas las fotos (Epps 2011: 120).

Gervasio Sánchez (Berga et al. 2006: 45-46) ha afirmado que Centelles "nunca fue un fotógrafo carroñero" porque "en sus fotografías no aparecen jamás cadáveres", aunque se debería matizar esta idea, ya que no es inhabitual que registrara fallecidos. Como se ha visto en *Muertos en la plaza de Cataluña* (Fig. 6) y otras, como la de unos refugiados de Teruel o la de unos pies pisando el fango en el frente de Aragón, para Centelles tenía sentido retratar a los muertos de la guerra, aunque no lo hace siempre de forma parecida (Epps 2011: 126-138). Posiblemente la plasmación más cruda y directa la

consiguió en *Maria Rui Esqué ante el cadáver de su marido Josep Renau, víctima de un bombardeo* (Fig. 8)[40], también conocida como *Viuda*. Fue tomada en Lleida el 2 de noviembre de 1937, tras un bombardeo, irónicamente un día después del Día de los Muertos. Centelles capta el instante en que una mujer, que parece llevar luto, llora de rodillas con un pañuelo en la mano delante del cadáver de su marido con los brazos extendidos en cruz, mientras una mano le da consuelo en el hombro. El contraste del rostro de la mujer que exterioriza el dolor con el cuerpo sin vida, recuerda a las piedades procesionales barrocas, con la diferencia de que aquí "los personajes no actúan, son" (Coloma Martín 1986: 255-56). Para Berga y Ferré (2006: 21):

> "El encuadre que hace Centelles aísla la pareja del entorno y la escena evoca la tradición icónica de Mater Dolorosa con toda su fuerza patética".

Miquel Berga (Berga et al. 2006: 21), relaciona esta fotografía de Centelles con la de Cartier-Bresson, *Alemania*[41], muestra el momento en que una reclusa acusa a una colaboradora de la Gestapo interrogada delante de una multitud de prisioneros. En esta fotografía, como en la de Centelles, el momento decisivo está en la tensión emocional máxima y en la liberación del rostro. En ambas, un caso particular cobra fuerza como representación de una tragedia colectiva y de una emoción universal (Berga et al. 2006: 21).

Viuda se ha utilizado en numerosas ocasiones para reportajes y filmaciones de todo tipo, se ha convertido en un símbolo universal del dolor, la impotencia y la rabia de las víctimas civiles en las guerras. Podemos decir que esta fotografía, como otras realizadas por Centelles, se corresponde a una concepción realista[42], en la que "el fotógrafo es un testigo" que representa la realidad tal como ha sucedido (Martínez 2008:

[40] Coloma Martín (1986: 255-256) titula la imagen *Madre ante su hijo muerto*. Como se ha dicho, no es su hijo, sino su marido. López Mondéjar (1999: 169) hace referencia a la imagen de manera general, la titula *Bombardeo de Lérida. 2 de noviembre de 1937,* al igual que a las otras realizadas el mismo día.

[41] Fotografía tomada en abril de 1945 en el campo de concentración de Dessau durante la ocupación americana de la ciudad y la llegada de las tropas soviéticas.

[42] Covadonga Martínez (2008: 61) recoge la opinión de Allan Sekula, quien distingue las características de los significados de una foto según dos concepciones: la simbolista, que se expresa en la fotografía artista (asociada a la belleza), y la realista, que se da en la fotografía documental (asociada a la verdad)". Por tanto, para Covadonga, es el contexto de la fotografía el que confiere su significado (cultural, político, artístico, social, histórico, etc.).

61). Por lo tanto, más allá de ser un símbolo, es una fotografía sincera y veraz que nos recuerda que Centelles vivió la Guerra Civil desde el lado de los vencidos y transmite la empatía de todas aquellas personas que perdieron familiares y amigos[43].

6.2.3. El exilio (Bram, 1939)

Bram:

Bram, empremta de foc
que es grava al cor a poc a poc
i esborrar-se no pot.
Bram, nom fatídic, cruel
per nosaltres amarg com fel.
Vilella. (Ferré 2009: 152)[44]

La caída del frente catalán durante el mes de febrero de 1939 desencadenó uno de los flujos migratorios más importantes de la primera mitad del siglo XX (Naharro-Calderón 2011: 43). Los civiles que se quedaron en el país fueron reprimidos y/o víctimas de las depuraciones ejercidas por la Ley de Responsabilidades Políticas o la Ley de la Represión contra la Masonería y el Comunismo, por eso intelectuales y fotógrafos[45] como Agustí Centelles, Josep Renau y los Hermanos Mayo[46] tuvieron que exiliarse (Delgado Mayordomo 2009: 75).

[43] Los protagonistas de *Viuda* son los padres del periodista Josep Renau, quien, en sus memorias, explica por primera vez extensamente la experiencia que vivió con esta imagen. Se queja de la falta de atribución de la foto que ha detectado en numerosos documentos como profesional de periodismo, y se pregunta hasta qué punto es lícito compartir la tragedia individual que describe la foto con su función simbólica en relación a la tragedia colectiva. Esta imagen pública del momento más dramático de su intimidad lo ha acompañado toda la vida y solo ahora, en unas memorias escritas setenta años después ha tenido valor para explicarlo públicamente (Berga et al. 2006: 21).

[44] Agustí Centelles copia en su diario la acepción de "Bram" que un amigo suyo ha definido en su diccionario de palabras relacionadas con el campo. Como explica el fotógrafo: "El company Vilella fa uns dies va llegir-me uns mots d'un diccionari que escriu i que titula *Diccionari barraquil del camp de concentració*. Vilella, bohemi cent per cent, dibuixant amb força traça, era el director escènic de la cèlebre Passió que es representava a Olesa de Montserrat. Copio tot el que té fet d'aquest diccionari" (Ferré 2009: 148-150).

[45] Los que optaron por permanecer en España tuvieron que renunciar a su trabajo como fotoperiodistas. Por ejemplo, Díaz Casariego tuvo que trabajar en la Hemeroteca madrileña y Alfonso fue sancionado con la retirada del carné hasta 1952 (Sougez 2011: 442).

[46] Como dicen Alicia Parras y Julia R. Cela (2014: 118), "Los hermanos Mayo como Centelles tienen una historia digna de película", después de cambiar de nombre varias veces para protegerse y evitar represalias, estuvieron en campos de concentración del sur de Francia y se exiliaron en México en el mismo barco de la Maleta Mexicana.

Centelles fue recluido, como se ha dicho, en el campo de Argelès y un mes más tarde, el 1 de marzo, trasladado al campo de Bram, destinado a los expatriados de más edad[47] (Berga et al. 2006: 14). Bram se empezó a construir a orillas del mar en febrero de 1939 por orden del ministro de Interior Albert Serraut; estaba rodeado de alambradas y vigilado por tropas coloniales francesas (Delgado Mayordomo 2009: 73; Pons/Centelles 1979: 10). Centelles explica (Ferré 2009: 54):

> "Es calcula que som ací uns 80.000 refugiats. Es van classificant per camps. Primer estaven separats per *alambrades*, unides totes en un passeig central. La gent ha desfet les *alambrades* per fer-se barraques junt amb les biguetes de ferro que subjectaven els filferros espinosos. (…) La moral ha desaparegut. (…) Hi ha molta fam".

Las autoridades francesas lo consideraban un ejemplo modélico, aunque las fotografías muestran que los refugiados estaban expuestos a las tormentas y al viento, y que las condiciones de vida eran muy difíciles[48](Ferré 2009: 56-57):

> "Aquesta nit ha plagut molt. Durant el dia també. Amb aquest temps i vivint d'aquesta forma No poden aguantar pas gaire. Cada día hi ha morts. Quan n'hi deuen haver hagut, avui? Barraques ensorrades, la gent mulada no sap pas on arrecerar-se de l'aigua. Els que viven sota planxes de llauna ondulada están bé. Però, i els que només tienen les canyes? I els que no tenen res?".

Las fotografías del campo están tomadas desde un punto de vista muy concreto, el de los internos. Teresa Ferré (2006: 51-54) las divide de la siguiente manera: el ámbito concentracio*nario*, que es el espacio organizativo, normativo y de interacción social común a todos los reclusos y autoridades que se ocupaban de vigilar a los internos; el *ámbito grupal*, al que corresponden las que realizó con el grupo de hombres con quienes cruzó la frontera en Argelès y Bram; y el *ámbito comunitario*, que comprende el conjunto de interacciones sociales más allá del grupo, los compañeros de la barraca 62 y otros conocidos del mismo departamento.

[47] El campo de Bram fue creado para descongestionar los de Argelès-sur-Mer y Saint Cyprien, estuvo activo desde 1939 hasta enero de 1941 (Rafaneau-Boj 1995: 143). Fue construido por 300 obreros de la región y 400 refugiados provenientes del campo de Montolieu situado en el mismo Departamento. Tenía forma de trapecio y estaba dividido en 10 sectores divididos por altas alambradas. En cada una de estas secciones vivían entre 1.200 y 1.500 personas, alojadas entre 15 y 20 barracas" (Bocanegra Barbecho 2016: 11).

[48] Pese a ser considerado un campo modelo en cuanto organización y mejores infraestructuras, continuaron las deplorables condiciones en relación a la vida cotidiana de los internos, fundamentalmente por la falta de alimentación y de higiene. No obstante, estas condiciones no menguaron los ánimos y al poco tiempo se reactivó la actividad deportiva, educativa y cultural (Bocanegra Barbecho 2016: 11).

Otro criterio sería diferenciar entre las fotografías que hizo al principio de manera semiclandestina y las realizadas con el consentimiento de la autoridad del campo[49]. Sin embargo, no se puede hacer una clara separación entre estos dos grupos, solo aquellas en que los guardias aparecen de frente. Por eso, debido a que la proximidad de Centelles con los reclusos se percibe en el conjunto de las imágenes se analizarán de manera global.

Seguramente las imágenes que explican mejor la situación deplorable del encierro en el campo son las que muestran la degradación física y psicológica, el deterioro que se produce día tras día y que empuja a algunos a la desesperación, la psicosis e incluso la esquizofrenia. Centelles revela y muestra con respeto en sus fotografías y en diario lo que vivieron esos hombres humillados, encerrados (Ferré 2009: 96-97):

> "Cada dia en aquesta presó (no es pot dir pas camp de refugiats com porta el nom) la desesperació és més gran. Hi ha vertaders casos. Homes normals a l'arribada a França, molts, la majoria, pot ser un 70%, han degenerat mentalment. He pogut comprobar-ho. Tot influeix, ací. (…) Es veu l'home que s'aparta de tothom, solitari sempre, ficat en les seves cabòries, parlant sol, gesticulant. Si s'acosta o bé algú se sitúa al seu costat, es trasllada a un altre lloc on torna a quedar sol".

En las situaciones de la vida llevada al límite, es evidente la ocultación del rostro, así como la identidad de aquellos que están realizando actividades que deberían ser privadas en las duchas, habitaciones o las letrinas (Fig. 9). Centelles describe las condiciones en las que tienen que vivir (Ferré 2009: 97):

> "Tinc necessitat d'anar a la comuna. Aquesta em fa quedar estorat. Un *cercat* a l'aire lliure tancat per fustes en les seves quatre parets a l'alçada d'un metre cinquanta aproximadament. Dins una rasa d'uns 15 metres de llarga per uns 50cm. de fons. Unes fustes col·locades travessant aquesta, serveixen per col·locar els peus i fer les necessitats a dins. El pudor de tota persona ha de desaparèixer i les funcions més necessàries i repugnants s'han de fer a la vista de tots els concurrents a aquell lloc" (Ferré 2009: 62).

En cambio, en otras, ilumina con su cámara a aquellos que luchan contra la depresión con momentos de alegría y humor (Naharro-Calderón 2011: 67).

Quizás para mantener la dignidad de los retratados, en el escenario que envuelve a los personajes no se observan las ratas, los piojos, ni los muertos aunque se da a entender que están presentes. Recordamos que las fotografías fueron hechas para ilustrar su diario, en el que describe sin tapujos la realidad del campo (Ferré 2009: 63):

[49] Conocedores de su profesión, los gendarmes del campo le encargaban fotos para los carnets de los internos y para enviar a sus familias. Esto le permitía poder comprar alimentos y cubrir algunas necesidades así como hacer fotografías del campo (V.V.A.A. 2014: 25).

> "La sarna i els polls estàn a l'ordre del dia en tot el camp. De mesures per combatre'ls, per part de les autoritats franceses, no n'hi ha cap. Tothom es rasca. Aquests animalets es reprodueixen ràpidament. Cal buscar-los peça per peça de roba i amb meticulositat".

También se aprecia en las imágenes que la situación del campo no perturba a los gendarmes, porque sencillamente hacen su trabajo (Fig.10) (Naharro-Calderón 2011: 62). Sólo en las fotografías de la celebración del 14 de julio las autoridades se presentan al mismo nivel de importancia que los detenidos, porque el capitán Casaggne, máxima autoridad del campo, encargó a Centelles fotografiar el campo modelo del Estado.

En septiembre de 1939 el fotógrafo abandona el campo, estas estas palabras quizás sean las que mejor expresan lo que supone dejar aquel lugar (Ferré 2009: 149):

> "Quina sort deixar el camp. No ensumar més suor de peus, no escoltar més discussions, fugir dels polls i de la sarna i de les diarrees. Perdre de vista els quadros de les cues dels malalts, de l'aigua, de l'espera del ranxo. Fugir lluny dels indesitjables (que són molts). No veure més tristeses, enyorances, trastocats, cretins. Quina sort sortir d'ací i no tornar a escoltar l'*alé alé* i *pour trois* ni menjar l'infecte ranxo ni esventar les mosques. (…) Sols una cosa em fa pena: deixar els amics, els vertaders amics d'antic, companys d'exili que queden al camp. Fins quan. No se sap pas".

7. Conclusiones

Agustí Centelles es una de las figuras más representativas de la Historia del fotoperiodismo de la primera mitad del siglo XX en España. Está considerado uno de los iniciadores del fotoperiodismo moderno en Cataluña por haber innovado en la manera de trabajar de esta profesión a principios de la década de los treinta. No obstante, destaca por haber conseguido salvar de la dictadura más de cuatro mil negativos de los años de la república y la guerra, que se llevó al exilio en una maleta para que no tomaran represalias contra las personas retratadas.

En este trabajo se ha podido conocer el contexto del fotoperiodismo de la primera mitad de siglo, con quién y cómo se formó Centelles hasta convertirse en un profesional de este ámbito. Las herramientas que lo convirtieron en un *freelancer* de éxito fueron, su concepción de lo que significaba ser un fotoperiodista verdadero, es decir, hacer del fotoperiodismo su vida e informar siempre de la realidad de los hechos; las influencias que recibió del cine europeo y el haber sabido sacar ventaja de las posibilidades que le ofrecía la Leica.

Se ha podido comprender que la vida de Agustí Centelles y su obra están completamente entrelazadas porque gran parte de su trabajo está elaborado desde su vivencia personal, hasta tal punto que incluso se puede decir que en algunos casos su biografía se sobrepone a su obra, como por ejemplo la historia de la maleta. Por eso sus vivencias personales más importantes han estado presentes en la mayoría de los apartados.

Para entender la importancia del legado del fotógrafo ha sido esencial explicar cómo nace el archivo de Centelles, el cual comenzó con los negativos que se llevó al exilio en la maleta y ha aumentado en múltiples ocasiones hasta convertirse en uno de los más completos de un fotógrafo español. Permite observar toda la trayectoria profesional del fotógrafo, así como hacer un recorrido por las etapas más importantes de su vida. La *maleta* tiene una doble vertiente, es símbolo del compromiso de un fotoperiodista con sus ideales y su pueblo, y es un triunfo de la verdad sobre la dictadura, al tiempo que supone un homenaje a los reporteros del siglo XX que arriesgaron todo por su profesión y por la verdad.

Para conocer las características de su obra y las circunstancias en que la llevó a cabo, ha sido necesario establecer una división en tres periodos coincidentes con los tres periodos históricos, República, Guerra Civil y exilio.

Respecto los fotógrafos que acudieron del extranjero para cubrir e informar de la guerra, como los ya mencionados Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour, Centelles se diferencia de ellos en que no es un corresponsal de guerra, documentó su propia guerra, sufrió las represalias de su gobierno por ejercer su profesión como un vencido más y no tuvo reconocimiento público de su trabajo hasta que transcurrieron más de treinta años. Por eso su obra realizada durante el conflicto tiene una doble naturaleza, la de documento y la de testimonio de la lucha y la derrota.

También se ha querido destacar las imágenes realizadas en el campo de Bram y las palabras que escribió en el diario durante el exilio porque nos acercan a la realidad de los españoles que se vieron obligados a huir de su país y permanecieron encerrados en un campo de refugiados de forma indefinida. Se trata de un testimonio excepcional en el que la escritura y la fotografía se complementan para describir las condiciones de vida y la supervivencia en el campo de refugiados "modélico" francés.

En definitiva, la particularidad de las fotografías está formada por la calidad y por el enfoque desde el cual Centelles ha captado la realidad de cada etapa histórica que le tocó vivir. En las obras que se han seleccionado para el análisis, se han visto momentos de máxima tensión durante el enfrentamiento, el dolor expresado por las víctimas y la cruda realidad de los refugiados españoles. En las escenas inmortalizadas se encuentran otros aspectos que potencian la grandeza de estas obras, como es la captación del momento decisivo en *Maria Rui Esqué ante el cadáver de su marido Josep Renau, víctima de un bombardeo*.

Lo que hace que la figura de Agustí Centelles destaque entre los demás fotoperiodistas más allá de la calidad de su trabajo, es la peripecia de preservación y recuperación de los miles de negativos que se llevó al exilio. Esta peripecia está directamente vinculada con la moral y las convicciones políticas que habían marcado su dedicación al fotoperiodismo. Había ejercido su trabajo, el fotoperiodismo, como una forma de lucha a favor de uno de los bandos enfrentados. La concepción que Centelles tenía de la fotografía ha inspirado a muchos fotógrafos posteriores.

8. Bibliografía

8.1. General

ALGUÉ SALA, Jordi (2013): "Els fotògrafs de la revolta del 32" en Dossier: *Revista cultural del Berguedà*. Històries de la Mina. Núm. 116, p. 15-21.

AUER, Michèle (1985): *Encyclopédie internationale des photographs de 1839 à nos jours/ Photographers Encyclopaedia international 1839 to the present (A-K).* Genève: Camera Obscura.

BIEGER-THIELEMANN, Marianne (1997): *La fotografía del siglo XX*. Colonia: Museum Ludwig Cologne/Taschen.

BONET, Juan Manuel (1995): *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936).* Madrid: Alianza Editorial.

BONOMO, P. D. (ed.) (1977): *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CASASÚS, Josep María (1990): "La renovació periodística a la Catalunya dels anys de la generalitat republicana" en Anàlisi: *Quaderns de comunicació i cultura*. Núm. 13, p. 95-101.

CASTELLANOS, Paloma (1999): *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Istmos.

COLOMA MARTÍN, Isidoro (1986): *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga: Universidad de Málaga.

Filmoteca de Catalunya: archivos patrimoniales [online]. <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8634> [Consulta: 10/03/2017].

FREUND, Gisèle (1994*): La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

FONTCUBERTA, Joan (1990): *Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

GERNSHEIM, Helmut y Alison (1966): *Historia gráfica de la fotografía.* Barcelona: Ediciones Omega.

GIFREU, Josep (1990): "El periodisme català a la Segona República" en Anàlisi: *Quaderns de comunicació i cultura*. Núm. 13, p. 93-94.

GUNTHERT, André (2009): *El arte de la fotografía: de los orígenes a la actualidad.* Barcelona: Lunwerg.

KURTZ, Gerardo F.; ORTEGA, Isabel (1989): *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional.* Madrid: El Viso.

KURTZ, Gerardo F.; FONTCUBERTA; Joan; ORTEGA, Isabel; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2001): *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI.* Madrid: Summa Artis, XLVII, Editorial Espasa-Calpe.

LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, André (dir.) (1986): *Historia de la fotografía.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1992): *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España. 1900-1939*. Madrid: Lunwerg.

— (1996): *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la memoria III.* Barcelona: Lunwerg.

— (1999a): *150 Años de Fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

— (1999b): *Historia de la Fotografía en España*. Madrid: Lunwerg.

— (2005). *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg.

MARTÍNEZ, Covadonga (2008): *Tendencias fotográficas en España entre 1900 y 1940*. Gerona: Biblioteca de la imagen.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Listado de fondos ingresados [online]. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/cdmh/fondos-documentales/ingresos/CDMH_Ingresos_2009.pdf> [consulta: 04/05/2016].

NARANJO, Juan; FONTCUBERTA, Joan; TERRÉ ALONSO, Laura, BALSELLS, David (2000): *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*. Barcelona: Lunwerg.

NELSON, Cary (1997): "The aura of the cause: Photographs from the Spanish Civil War" en: *Antioch Review*. Vol. 55, 3, p. 305.

NEWHALL, Beaumont (2006): *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.

PARRAS PARRAS, Alicia; RODRÍGUEZ CELA, Julia (2014): "Comunicación y memoria: el fotoperiodismo como testigo de la violencia. Fuentes documentales de la Guerra Civil Española (1936-1939)" en: *Historia y Comunicación Social*. Vol. 19, p. 113-131.

RAZETO, Claudio (2013): *Corresponsales de guerra.* Florencia: Scala.

RECIO CARDONA, Ricardo (1999): *Azul y Rojo: imágenes de la Guerra Civil Española*. Madrid: Almena.

ROSENBLUM, Naomi (1984): *A World History of Photography.* Nueva York: Abbeville Press Publishers.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Manuel (2013): *La fotografía en España. Otra Vuelta de tuerca*. Gijón: Trea.

SOUGEZ, Marie-Loup; PÉREZ GALLARDO, Helena (2003): *Diccionario de la historia de la historia de la fotografía*. Madrid: Cuadernos Cátedra.

SOUGEZ, Marie-Loup (1981): *Historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.

— (2011): *Historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.

— (coord.) (2007): *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

V.V.A.A. (1993): "Evolució dels estudis d'història de la premsa a Catalunya: 1939-1993" en Anàlisi: *Quaderns de comunicació i cultura*. Núm. 15, p. 129-148.

V.V. A.A. (2003): *Art Catalunya. Art i nació catalana*. Barcelona: L'isard.

V.V.A.A. (2013): *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*. Madrid: La Fábrica.

8.2. Específica

BARCELÓ Xesc (1984): *La terra i la cendra. La Guerra Civil a Catalunya* [online]. Recuperado de: <http://www.rtve.es/television/la-terra-i-la-cendra/> [Consulta: 23/05/2017].

BENLLOCH, Pep (1986): *Agustí Centelles: fotografíes de la Guerra Civil*. Valencia: Ayuntamiento Valencia.

BERGA, Miquel; FERRÉ, Teresa; CRUANYES, Pep; MONEGAL, Antonio; EPPS, Brad; SATUÉ, Enric; SÁNCHEZ, Gervasio; FONTUBERTA, Joan (2006): *Les vides d'un fotògraf: 1909-1985*. Barcelona: Ajuntament Institut de Cultura y Lunwerg.

BOCANEGRA BARBECHO, Lidia (2016): "El semanario Exilio y los intelectuales del campo de Bram, 1939" en: *Laberintos 17. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Capa y Centelles: fotógrafo rico fotógrafo pobre (agencia EFE, autor no especificado) (19/05/2012) [online]. Recuperado de: <http://www.larazon.es/historico/2890-capa-y-centelles-fotografo-rico-fotografo-pobre-ULLA_RAZON_459190> [Consulta: 23/05/2017].

CARR, Raymond; STONOR, Frances (2001): "The Black Half" en: *New Statesman*. Vol. 130, Núm. 4563, p. 36-38.

CASASÚS, Josep María (2013): "Cambio y modernización del fotoperiodismo de entreguerras en la obra de Agustí Centelles" en: *Sociedad Española de periodística, XVIII Congreso Internacional: Los nuevos desafíos del oficio del periodista*. p. 828-837.

CONESA, Chema (1999): *Agustí Centelles: La lucidez de la mejor fotografía de guerra*. Madrid: La Fábrica y TF.

DELGADO MAYORDOMO, Carlos (2009): Agustí Centelles. "La memoria en un desván" en: *Descubrir el arte*. Núm. 131, p. 70-76.

EPPS, Brad (2011): "Los avatares de la evidencia en Morts a la Plaça de Catalunya de Agustí Centelles y contraataque de Ramón J. Sender" en: *Miradas sobre España*. p. 115-144.

FABRE, Jaume (1990): *Història del Fotoperiodisme a Catalunya (1885-1976)*. Barcelona: AGFA.

FERRÉ, Teresa (2009): *Agustí Centelles: diari d'un fotògraf. Bram, 1939*. Barcelona: Destino.

—(2012): "L'arxiu Centelles: història d'una maleta i el seu contingut" en Comunicació: *Revista de Recerca i d'Anàlisi* (Societat catalana de Comunicació). Vol. 29(2), p. 87-105.

FERRÉ, Teresa; DIDI HERMAN, Georges; GERRERO, Manuel (2009): *El campo de concentración de Bram, 1939*. Bacelona: Generalitat de Catalunya.

GALBANY, Pepita (2009): *Agustí Centelles. La maleta del fotógrafo*. Barcelona: Península.

GARCÍA, José (2007): “Agustí Centelles. Antológica del fotoperiodista” en: *En Cartel*. Núm. 265, p. 88.

GILI, Marta (1987): “La tradició fotogràfica a Catalunya” en Fotografia: *Catalònia cultura*. Núm. 4, p. 44-47.

Hallan fotos inéditas de Centelles donde aparece Capa tras Azaña y Negrín (agencia EFE, autor no especificado) (19/05/2012) [online]. Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20120519/54295571402/fotos-centelles-capa.html> [Consulta: 23/05/2012].

JACKSON, Gabriel; CENTELLES, Agustí (1982): *Catalunya republicana i revolucionària: 1931-1939*. Barcelona: Grijalbo.

LEFEBVRE, Michel (2009): “Agusti Centelles, le photographe majeur de la guerre d’Espagne avec Robert Capa: Une exposition mitigée et un livre réussi rendent hommage à ce photoreporter méconnu” en Le Monde: *Regional Business News*.

LLAMAZARES, Julio (2006): *Centelles. La maleta de Centelles*. Madrid: La Fábrica.

LLORCA, Pablo (2008): “Agustí Centelles” en: *Artfòrum International*. Núm. 46.6, p. 309-310.

MARTÍNEZ, Ricard (2013): “Les fotografíes imaginades d’Agustí Centelles” en Mirador: L’Avenç: *Revista d’història i cultura*. Núm. 386, p. 56-59.

MORENO, Rafael; BAULUZ (2011): *Fotoperiodistas de guerra españoles.* Barcelona: Turner.

NAHARRO-CALDERÓN, José María (2011): “A pesar de las alambradas: memorias, fotografías y campos de la retirada republicana española de 1939” en: *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*. Núm. 36.1, p. 43-82.

NARANJO, Juan (2016): *Agustí Centelles, fotografías de un periodo de conflictos, 1934-1939* [online]. Recuperado de: <http://juannaranjo.eu/catalogue/agusti-centelles-fotografias-de-un-periodo-de-conflictos-1934-1939/> [Consulta: 04/03/2017].

NAVARRO I BOSCH, Anna (2010): “Obrint la maleta d’Agustí Centelles” en la fila cultural: *El pou de la gallina*. p. 32-33.

NINOU, Maite (2011): *Camp de Bram 1939* [vídeo]. <https://vimeo.com/24528844> [Consulta: 23/05/2017].

PERPINYÀ GOMBAU, Magdala (2011): *"La nostra història a través d'una Leica"* en Apunts d'Art: *Revista de Girona*. Núm. 265, p. 65.

PONS PRADES, Eduard (texto); CENTELLES OSSÓ, Agustí (Fotografías) (1979): *Els catalans a la República i a la Guerra*. Barcelona: Blume.

RAFANEAU-BOJ, Marie-Claire (1995): *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Omega.

SANCHÓN, Justino (14/05/2014): *Que el archivo de Centelles esté en Salamanca fue una cuestión de mala gestión política* [online]. Recuperado de: <http://www.eldiario.es/meseta/archivo-Centelles-Salamanca-cuestion-politica_6_260084018.html> [Consulta: 23/05/2017].

TRALLERO, Manuel (29/12/2009): *La famosa foto de los caballos estaba preparada*. [online]. <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/28/cultura/1262025047.html> [Consulta: 23/05/2017].

STAFFORD, Katherine (2014): "Photojournalism and Memory: Agustí Centelles in the Transition and Today" en: *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 91, Núm. 8, p. 1207-1228.

V.V.A.A. (1979): *Los catalanes en la república y en la guerra. Años de muerte y de esperanza.* Madrid: Altalena.

V.V.A.A. (1987): "Periodistes i guerra civil" en: *Annals del Periodisme català*. Núm. 12.

V.V.A.A. (1988): *Agustí Centelles (1909-1985) Fotoperiodista.* Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.

V.V.A.A. (2009): *Maestros de la fotografía. La Guerra Civil. Robert Capa, David Seymour, Agustí Centelles, Gerda Taro.* Valencia: Público

V.V.A.A. (1989): "Agustí Centelles (1909-1985) Fotoperiodista" en Col·laboració: *Revista del Centre de Lectura de Reus*. Núm. 16, p. 6.

V.V.A.A. (2014): *Agustí Centelles una crònica fotogràfica. Anys 30*. Barcelona: Fundació Vila Casas.

V.V.A.A. (1014): *[Todo] Centelles*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.

Relación de figuras

Figura 1: Agustí Centelles. *Cola de votantes en la calle de Casp*, Barcelona, 16 de febrero de 1936. Fuente: catálogo *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985).*
Figura 2: Agustí Centelles. *Cola de votantes en la Barceloneta*, Barcelona, 16 de febrero de 1936. Fuente: catálogo *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985).*
Figura 3. Agustí Centelles. *Mariano Vitini en una esquina*, Barcelona, 19 de julio de 1936. Fuente: catálogo *[Todo] Centelles*.
Figura 4: Agustí Centelles. *Guardias de asalto en la calle de la Diputación*, Barcelona, 19 de julio de 1936. Fuente: catálogo *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985).*
Figura 5: Agustí Centelles. *Guardias de asalto en la calle de la Diputación*, Barcelona, 19 de julio de 1936. Fuente: Catálogo *[Todo] Centelles*.
Figura 6: Agustí Centelles. *Muertos en la plaza de Cataluña*, Barcelona, 19 de julio de 1936. Fuente: catálogo *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985).*
Figura 7: Agustí Centelles. *Incineración de caballos en la plaza de Cataluña*, Barcelona, 20 de julio de 1936. Fuente: catálogo *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985).*
Figura 8: Agustí Centelles. *Maria Rui Esqué ante el cadáver de su marido Josep Renau, víctima de un bombardeo*, Lleida, 3 de noviembre de 1937. Fuente: catálogo *[Todo] Centelles*.
Figura 9: Agustí Centelles. *Letrinas en el interior del campo de concentración*, Bram, Carcasona, 9 de marzo de 1939. Fuente: catálogo *[Todo] Centelles*.
Figura 10: Agustí Centelles. *Gendarme apoyado en un barracón*, Bram, Carcasona, 1939. Fuente: catálogo *[Todo] Centelles*.

Anexo

Figura 1: Agustí Centelles. *Cola de votantes en la calle de Casp*, Barcelona, 16 de febrero de 1936. Fuente: catálogo *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985)*.

Figura 2: Agustí Centelles. *Cola de votantes en la Barceloneta*, 16 de febrero de 1936. Fuente: catálogo *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985)*.

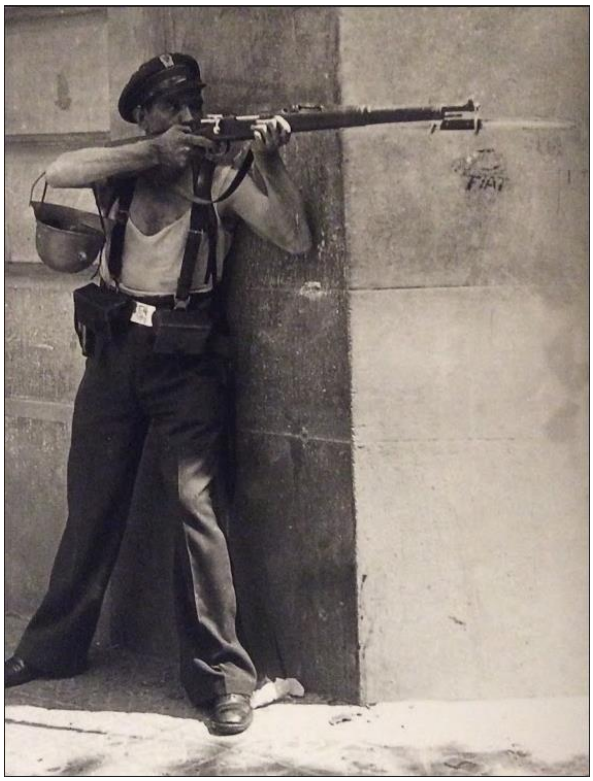

Figura 3. Agustí Centelles. *Mariano Vitini en una esquina*. Barcelona, 19 de julio de 1936. Fuente: catálogo *[Todo] Centelles*.

Figura 4: Agustí Centelles. *Guardias de asalto en la calle de la Diputación*, Barcelona, 19 de julio de 1936. Fuente: catálogo *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985)*.

Figura 5: Agustí Centelles. *Guardias de asalto en la calle de la Diputación*, Barcelona, 19 de julio de 1936. Fuente: catálogo *[Todo] Centelles*.

Figura 6: Agustí Centelles. *Muertos en la plaza de Cataluña*, Barcelona, 19 de julio de 1936. Fuente: catálogo *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985)*.

Figura 7: Agustí Centelles. *Incineración de caballos en la plaza de Cataluña*, Barcelona, 20 de julio de 1936. Fuente: catálogo. *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985).*

Figura 8: Agustí Centelles. *Maria Rui Esqué ante el cadáver de su marido Josep Renau, víctima de un bombardeo*, Lleida, 3 de noviembre de 1937. Fuente: Catálogo *[Todo] Centelles*.

Figura 9: Agustí Centelles. *Letrinas en el interior del campo de concentración,* Bram, Carcasona, 9 de marzo de 1939. Fuente: Catálogo *[Todo] Centelles*.

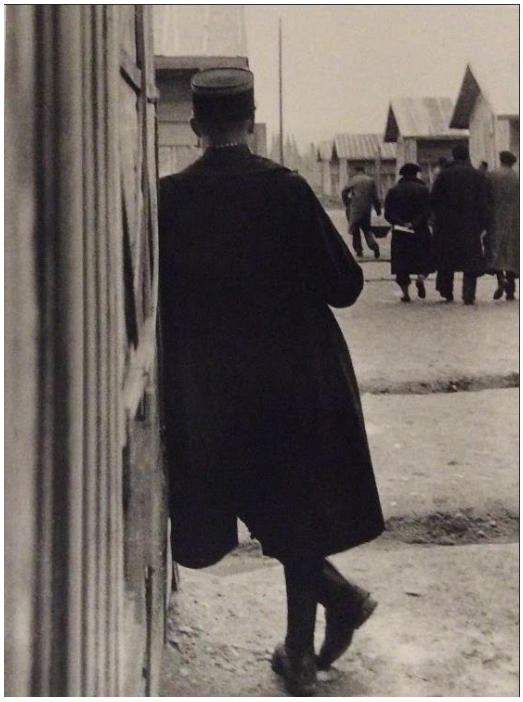

Figura 10: Agustí Centelles. *Gendarme apoyado en un barracón*, Bram, Carcasona, 1939. Fuente: catálogo *[Todo] Centelles*.