

EXTREMA VIOLENCIA CONTRA CIVILES COMO MÉTODO DE GUERRA EN ESPAÑA (1936-1939): FOTOPERIODISMO Y DOBLE POTENCIAL DE LA FOTOGRAFÍA

*EXTREME VIOLENCE AGAINST CIVILIANS AS A METHOD OF WAR
IN SPAIN (1936-1939): PHOTO JOURNALISM AND DOUBLE POTENTIAL
OF PHOTOGRAPHY*

Natalie Volkmar Ossa*
UNED, Madrid, España

RESUMEN: Conforme a las tres violencias ejercidas contra la *figura republicana* durante la guerra en España (1936-1939), el fotoperiodismo desarrolló una *contranarrativa* al visibilizar los estragos de las masacres sobre la población civil. Si bien, la cobertura periodística realizada en la matanza de Badajoz y en el bombardeo a Gernika —ambos episodios paradigmas de los dos métodos de guerra ejercidos contra los republicanos— puso de manifiesto el doble potencial de la fotografía, y los usos dispares que los distintos actores hicieron de ella; hecho que nos plantea la necesidad de una relectura, más allá de lo que muestra el documento visual y su aparente carácter testimonial. Teniendo en cuenta el peligro latente en el manejo de la fotografía por parte del poder, el trabajo de los fotoperiodistas demostró su utilidad y valor social como instrumento de dignificación, denuncia y vehículo para la reconstrucción de una historia ocultada, tergiversada y silenciada.

PALABRAS CLAVE: fotoperiodismo, población civil, métodos de guerra, plan de ocultación, Badajoz, Gernika.

ABSTRACT: According to the three acts of violence practiced against the republican figure during the war in Spain (1936-1939), photojournalism developed a counter-narrative by making visible the ravages of the massacres on the civilian population. Although, the journalistic coverage carried out in the Badajoz massacre and the bombing of Gernika —both episodes paradigms of the two methods of war exercised against the republicans— revealed the double potential of photography, and the disparate uses that the different actors made of it; a fact that raises the need for a rereading, beyond what the visual document shows and its apparent testimonial character. Taking into account the latent danger in the handling of photography by power, the work of photojournalists demonstrated its usefulness and social value as an instrument of dignification, denunciation and vehicle for the reconstruction of a hidden, distorted and silenced history.

KEYWORDS: photojournalism, civil population, methods of war, plan of concealment, Badajoz, Gernika.

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Natalie Volkmar Ossa. Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Paseo Senda del Rey, 7 (28040 Madrid-España) – natalievolkmarossa@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0003-1297-7700>

Cómo citar / How to cite: Volkmar Ossa, Natalie (2023). «Extrema violencia contra civiles como método de guerra en España (1936-1939): fotoperiodismo y doble potencial de la fotografía», *Historia Contemporánea*, 72, 699-738. (<https://doi.org/10.1387/hc.22908>).

Recibido: 14 junio, 2021; aceptado: 25 noviembre, 2022.

ISSN 1130-2402 - eISSN 2340-0277 / © 2023 Historia Contemporánea (UPV/EHU)



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

1. Introducción

La siguiente investigación se desarrolla en el marco de la guerra de España (1936-1939), un acontecimiento que repercutió gravemente en la sociedad española y que en la actualidad cobra especial interés ante la creciente demanda de una parte de la sociedad por reconstruir la historia del lado de los *vencidos*, considerando que tal como anotó Alicia Alted: «El franquismo ahogó la memoria de los derrotados en la Guerra Civil»¹.

Simultáneamente, fue durante este conflicto —indisociable del contexto internacional²— que la Alemania nazi e Italia fascista experimentaron la *guerra total*: un método diseñado para sembrar el terror, en el que su teórico, Giulio Douhet, señaló a la aviación como «el arma ofensiva por excelencia»³, otorgando el protagonismo a lo que designó como la «Armada Aérea»⁴, en alusión al conjunto de aquellos medios aéreos capaces, por sí mismos, de lograr el «dominio del aire»⁵.

En su obra, el militar italiano, no solo señaló los puntos más frágiles y vulnerables de los cascos urbanos como objetivos, sino que recomendó dirigir los ataques contra las poblaciones desprevenidas con la «máxima intensidad y violencia», a fin de provocar la impotencia y el derrumbamiento moral del enemigo ante «la pesadilla continua de las terribles acciones ofensivas»⁶.

Este tipo de bombardeo, realizado por la aviación alemana e italiana, en estrecha colaboración con los sublevados, estuvieron ordenados por el general Franco⁷. Un informe enviado en 1938 por el mando de la fuerza aérea de los militares insurrectos, el general Kindelan, al ministro de la aviación italiana, deja constancia de la aplicación de este método al notificar que el Estado Mayor considera «efectivos» los ataques aéreos empleados bajo el plan del general Douhet⁸.

¹ Alted, 2005, p. 16.

² Morente, 2011, p. 30.

³ Douhet, 1987, p. 26.

⁴ Douhet, 1987, p. 43.

⁵ Douhet, 1987, pp. 35-39.

⁶ Douhet, 1987, pp. 117-239.

⁷ Irujo, 2017, pp. 93-107.

⁸ AGA, Fondo: Ministerio de Estado (1936-1939), Archivos particulares Manuel Azaña, GC, Nota sobre un informe relativo a los bombardeos del General nacionalista Kindelan, Sig. 12-03198-000004- 005, Salamanca (2/2/1938).

El carácter internacional del conflicto, la inauguración de la *guerra moderna* y la demostración del poder aéreo de Alemania e Italia, cuyos ataques se exhibían ante Inglaterra y Francia como un espejo de las devastaciones que podrían padecer sus países en una próxima guerra, motivaron el despliegue de una activa cobertura periodística en un escenario que, por su alto grado de expectación, se convirtió en «el centro de gravedad de los años treinta»⁹.

Siendo así, al tiempo que se experimentaba la *guerra total*, en un contexto entendido como una «primera batalla entre la democracia y los fascismos»¹⁰, un conjunto de reporteros gráficos, camarógrafos y fotógrafos independientes —locales e internacionales— exploraron la manera de narrar los estragos del lado de la población bombardeada. Su trabajo, apoyado por una confluencia de factores, impulsó el despertar «en sentido moderno»¹¹ del fotoperiodismo —entendido como la actividad encaminada a registrar a través de la imagen, desde la inmediatez y con carácter testimonial, un hecho de interés social susceptible de ser difundido—.

Este escenario, de extrema violencia contra la población republicana y el auge del fotoperiodismo, plantea una cuestión: ¿cuál fue la trascendencia, utilidad y el valor social que adquirió el trabajo del conjunto de fotoperiodistas que cubrieron las zonas republicanas?; un interrogante que —haciendo alusión a la tesis de Walter Benjamin— surge de la necesidad de «prestar atención a los fragmentos, a lo malogrado, a lo que no fue, a lo que quedó en el camino, a tantos episodios rotos», siendo conscientes de que las ruinas, los escombros y cadáveres, en multitud de ocasiones, han quedado reducidos a la categoría de daños colaterales¹².

Desde un punto de vista metodológico, la siguiente investigación se ha ido fraguando tras un análisis previo del entorno; de los condicionantes políticos, ideológicos, periodísticos y sociales que influyeron en el funcionamiento del fotoperiodismo, así como en los tipos de violencia que marcaron su curso.

Si bien, considerando que la producción periodística durante la guerra sustentó una frágil, casi invisible, línea divisoria entre el periodismo

⁹ Preston, 1987, p. 17.

¹⁰ López Mondéjar, 1997, p. 162.

¹¹ Sontag, 2004, p. 14.

¹² Bergalli y Rivera, 2010, pp. 28-29.

y la propaganda; para cotejar el nivel de veracidad del contenido de las fuentes documentales y hemerográficas, ha sido necesario conocer las estrategias propagandísticas de cada actor y los usos que le otorgaron a la fotografía.

Siendo así, y de acuerdo con el plan de ocultación emprendido por el aparato de propaganda franquista, sopesar el grado de exactitud de los documentos custodiados durante la dictadura, ha sido imprescindible contra posibles confusiones e interpretaciones que puedan derivarse de los nombrados por Jacques Derrida «archivos del mal»¹³, por lo que la contrastación de fuentes ha sido una pauta metodológica constante.

Tras haber esclarecido los primeros objetivos y siguiendo un proceso comparativo, he analizado los trabajos de los principales fotoperiodistas que cubrieron las zonas republicanas buscando un *modus operandi* y una tendencia similar en las formas de construcción del *relato de la guerra*, a su vez, prestando especial atención a aquellas imágenes anónimas, no difundidas o episodios no registrados; consciente de que en los silencios y lagunas habitan historias que contar.

Conjuntamente, he examinado el patrón de funcionamiento del uso de la fotografía durante la guerra en España y su repercusión; habiendo sido pertinente estrechar el foco de la investigación a la cobertura periodística de la masacre de Badajoz y del ataque aéreo contra Gernika por constituir, ambos episodios, el paradigma de los dos métodos de guerra aplicados contra la población republicana: las masacres *africanistas* y la *guerra total*.

Por tanto, profundizando en estos dos hechos históricos, y ante la ausencia —en materia del estado de la cuestión— de un estudio que analice la reacción, vinculación y repercusión del fotoperiodismo de acuerdo con los métodos de extrema violencia ejercidos contra los republicanos, el presente artículo examina —desde distintos ángulos y más allá de lo que muestra el documento— el grado de utilidad, la trascendencia social, los usos y peligros que manifestó la imagen como testimonio visual y vehículo para la reconstrucción de una historia negada, ocultada y tergiversada.

¹³ Derrida, 1997.

2. La *imagen testimonial* conforme a las tres violencias ejercidas contra los republicanos

2.1. *Violencias diseñadas, planificadas y organizadas contra la población republicana*

Comprender la trascendencia, el uso y cariz social que tuvo la fotografía como estrategia mediática republicana para invertir y desmontar el discurso de los sublevados, requiere tener en cuenta los tres tipos de violencia que los impulsores y promotores del golpe de Estado, así como los militares insurrectos, ejercieron contra la *figura republicana*: la *violencia verbal*, la violencia física y el plan de ocultación, negación y tergiversación como una *tercera violencia*.

La *violencia verbal*, «encarnada en el lenguaje y en sus formas»¹⁴, consistió en crear una *imagen fabulada* de los defensores de las políticas e ideas liberales, progresistas y de corte social, con el fin de justificar el golpe de Estado y posterior exterminio republicano.

Desde la proclamación de la II República fue creciendo una avalancha de violentos discursos emprendidos por una derecha radicalizada con el objetivo de derrocar todo atisbo de reforma republicana¹⁵. Este tipo de ataques eran contruidos desde tres claves retóricas. La primera, la *perver-sidad*, se traslucía en la oposición; si la República perseguía bonanza económica, para sus opositores provocaba «miseria», si proclamaba libertad y progreso, era «tiranía y caos» lo que generaba. La *futilidad* presentó el proyecto republicano como un «trastorno», «una convulsión sangrienta» que no llegaba a ninguna parte. Y el *riesgo* advertía que el conjunto de decisiones de la República «ponía al borde del precipicio valores fundamentales de la civilización»¹⁶.

Paralelamente a esta campaña, sistemática y orquestada desde los medios de comunicación, fue adquiriendo forma una inventiva cuyo cimiento se sostuvo en la obra cumbre del antisemitismo: *Los Protocolos de los sabios de Sion*; un libelo que simuló ser una fuente original escrita por un gobierno de sabios judíos que conspiraba para aniquilar al cristianismo y dominar el mundo¹⁷.

¹⁴ Chaves, 2018, p. 404.

¹⁵ Trullén Floría, 2016, pp. 5-50.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ BNE, «Protocolos» de los «Sabios Ancianos» de Sión, Serge Nilus, 1938, Sig. 3/95391.

Esta inventiva, utilizada mundialmente conforme a los distintos contextos e intereses políticos, fue readaptada en España por Juan Tusquets, con el objeto de hacer pasar a la República como hija de una conspiración judeo-masónica, expandiendo la idea de que todo aquel que le brindara su apoyo, estaba conspirando bajo las órdenes de un gobierno secreto judío que se servía de masones y socialistas para hacer el trabajo sucio a través de una revolución que incluía todo tipo de catástrofes¹⁸.

Este mito judeo-masónico se convirtió desde 1931 en el «leitmotiv de la propaganda contra la República», aprovechándose de él las distintas ramificaciones de la derecha para adecuar esta inventiva según su argumentación ideológica e intereses específicos¹⁹.

En última instancia, el objetivo de la campaña contra la República era generar aversión y miedo colectivo hacia ella: provocar incertidumbre, desorden social y en consecuencia desestabilizar al gobierno. Los meses próximos al intento del golpe de Estado ejemplifican con claridad esta «estrategia de tensión»²⁰ basada en la táctica de la construcción de la figura hostil del adversario y en la «construcción social del miedo a una revolución inminente» que logró sembrar el germen del odio y de la movilización contra la «legitimidad del sistema político en su conjunto»²¹.

Al unísono, el bloque de la derecha puso en marcha una estrategia de deshumanización que presentaba a la *figura republicana* como una cosa «degenerada», «moribunda», «enferma»; una amenaza para la sociedad: los «portadores» de la “peste” del liberalismo»²².

El empleo de descalificativos contra los republicanos haciendo uso de términos como *infrahumano*, *salvaje* e *incontrolado*, y su empeño en identificarlos con seres capaces de arrastrar al mundo hacia el caos, al infierno y a la destrucción, tuvo una clara semejanza con la retórica aplicada contra los judíos en la Alemania nazi. La simplicidad en los discursos, la repetición del mensaje y el irracionalismo al fabricar la figura de un enemigo demoníaco que amenazaba con provocar los mayores horrores²³, formaron parte de la retórica nazi que Hanna Arendt describió como «la elocuencia del diablo»²⁴.

¹⁸ Preston, 2011, pp. 71-92.

¹⁹ Domínguez, 2009, pp. 74-81.

²⁰ González Calleja, 2012, p. 14.

²¹ *Ibidem*.

²² Richards, 1999, pp. 36-193.

²³ Pineda, 2007, pp. 151-176.

²⁴ Didi-Huberman, 2004, p. 39.

Siendo así, mientras Hitler identificaba a los judíos con «seres demoniacos disfrazados de seres humanos»²⁵, Franco señalaba a los republicanos como «la escoria europea»²⁶, generando ambos una imagen animalizada, cosificada e infrahumana de su adversario.

Ejemplo de la *violencia verbal* y del «vasto programa represivo»²⁷ que anunciaban los sublevados, lo daba *Arriba España*: «Crearemos campos de concentración para vagos y maleantes políticos. Para masones y judíos. Para los enemigos de la Patria, el Pan y la Justicia»²⁸.

El testimonio de Remedios Oliva, refugiada en el campo de Saint-Cyprien, nos ayuda a comprender la onda expansiva que suscitó esta *imagen fabulada* contra los republicanos, al recordar cómo una niña francesa al ver a los españoles refugiados le comentó a su padre: «Me dijiste que eran diablos rojos, no tienen rabo»²⁹. El recuerdo de Remedios cabalga con una valoración que realizó Llunch-Prats, de acuerdo con este contexto, sobre el peligro que existe en la asimilación, a nivel colectivo, de una historia generada desde el discurso oficial: tras el «pervertidor lenguaje del poder» se añade «la apropiación de la memoria de la ciudadanía» y posteriormente «la instauración de un discurso oficial», tal como sucedió durante la guerra y se mantendría en la España franquista³⁰.

Por tanto, y en la línea de Paul Preston, en España de manera colectiva todos lo que creían en la existencia de una conspiración judeo-masónica y bolchevique «se sumaron y desembocaron en una teoría que justificaba el exterminio de la izquierda»³¹. Yendo más lejos, el hecho de que Franco se presentara como el mandatario de Dios otorgaba una «sanción divina» a la violenta represión³².

En segundo lugar, tras el golpe de Estado fallido, los militares sublevados sumaron a este pervertidor lenguaje una segunda violencia, ejercida por medio de dos métodos de guerra centrados en la población civil.

Por un lado, las masacres de sesgo colonial fueron orquestadas y puestas en marcha por los cabecillas del golpe durante los primeros meses

²⁵ Cohn, 1983, pp. 200-207.

²⁶ «Los actos conmemorativos del aniversario nacional. Una alocución del Generalísimo», *ABC Sevilla*, n.º 10.649 (18/07/1937), p. 84.

²⁷ Domínguez, 2009, pp. 74-76.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Alted, 2014, p. 143.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Preston, 2011, pp. 71-92.

³² Richards, 1999, p. 194.

de la guerra, aplicando el método *africanista* — término que hacía referencia a una élite militar forjada en las campañas de Marruecos³³—, cimentado en la exaltación del terror y en una violencia ilimitada que los combatientes extendían contra la población civil, incluyendo las violaciones a mujeres y el pillaje como trofeos de guerra.

Este tipo de masacres eran alentadas y legitimadas públicamente por los líderes de la insurrección militar; advertía Queipo de Llano desde Sevilla que, en caso de no encontrar apoyo «sería implacable en el castigo»³⁴. Efectivamente, su jefe de propaganda, Antonio Bahamonde, recordaba la entrada de las columnas *africanistas* en Triana: «Los moros, con salvajismo feroz, cumpliendo consignas terribles, que parece mentira fueran dadas por militares españoles, contra sus propios hermanos, entraban en las casas desde las que se suponía se había hecho algún disparo, pasando a cuchillo a todos sus habitantes, sin librarse nadie, ni mujeres ni niños»³⁵.

Resulta conveniente subrayar el objetivo político de los sublevados para comprender la aplicación de este método. Tal como expresaba Paul Preston, la finalidad del golpe de Estado que desató la guerra en España, no se limitó al derrocamiento del gobierno del Frente Popular, sino que buscó «exterminar toda una cultura liberal y reformista»³⁶. El propio Franco declaró la necesidad y su propósito de efectuar «una limpieza» pueblo a pueblo: se trataba de arrancar las raíces de la República aunque ello le costara a España alargar la guerra³⁷; incluso en las regiones donde el golpe militar no halló resistencia, los mandos sublevados ordenaron ejecutar a personas que no habían cometido crimen alguno, tan solo por apoyar a la República o pertenecer a algún sector de la izquierda: una práctica a la cual se refirió Josep Fontana como «asesinatos preventivos»³⁸.

Paralelamente, Franco aprovechó los experimentos de la *guerra total* que sus aliados —a través de la Legión Cóndor y Aviazione Legionaria— realizaron en las zonas republicanas, para reforzar y extender desde el aire esa «violencia selectiva» enfocada a «aniquilar grupos concretos de

³³ Iglesias, 2016, pp. 99-122.

³⁴ «El pensamiento y el propósito del general Queipo de Llano», *ABC Sevilla*, n.º 10.341 (22-07-1936), p. 1.

³⁵ Bahamonde, 2017, p. 80.

³⁶ Preston, 2006, p. 120.

³⁷ Heiberg, 2004, p. 94.

³⁸ Preston, 2011, p. 254.

individuos»³⁹. Siendo así, aquellos lugares con mayor número de desplazados internos o un alto nivel de afiliación a sectores de izquierda, estaban expuestos a ser atacados con mayor crueldad, intensidad y persistencia por medio de los «bombardeos letales»⁴⁰.

En último término y como una *tercera violencia*; el plan de ocultación, negación y tergiversación que llevaron a cabo los sublevados, empleando métodos coercitivos contra los supervivientes, constituyó un «componente del mismo crimen»⁴¹, con la consecuente revictimación e impedimento para construir una memoria e historia del lado de las víctimas.

De acuerdo con los estragos que trajo consigo esta *violencia verbal*, la sevicia en los métodos de guerra y el ahínco que puso el aparato de propaganda franquista en ocultar las masacres contra los civiles, el trabajo documental de los fotoperiodistas generó una *contranarrativa*, dignificó y recuperó los rostros e historias de aquel sector de la población que estaba siendo estigmatizado, masacrado y reducido a una masa anodina. Al tiempo, se erigió como un talismán para la población republicana; una esperanza o ventana abierta al exterior por medio de la cual pedir auxilio a la comunidad internacional.

Teniendo en cuenta que hasta bien entrado 1938 no se conformó lo que sería la *Comisión internacional de encuesta para bombardeos aéreos*⁴² —encargada de verificar en España los bombardeos contra la población civil—, el trabajo del conjunto de fotoperiodistas vino a suplir, indirectamente, esta carencia: atestiguando, documentando y conformando un cuantioso banco de pruebas que fueron publicándose en la prensa internacional desde los primeros meses de la guerra, otras quedarían custodiadas por los fotógrafos durante el conflicto en sus archivos personales.

Si bien, en esta recopilación de testimonios visuales también participaron fotógrafos no profesionales como fue el caso del arquitecto canadiense Hazen Sise⁴³ —cooperante del equipo médico de Norman Bethune—, a quién se le atribuyen las únicas fotografías de la masacre que

³⁹ Balcells, 2011, pp. 25-48.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ Bergalli y Rivera, 2010, p. 173.

⁴² AGA, Fondo: Ministerio de Estado (1936-1939), Archivos particulares Manuel Azaña, GC, Nota de posible creación de una Comisión internacional de encuesta para bombardeos aéreos. Sig.12-03198-000004- 001 (24/06/1938).

⁴³ CDMH, Ficha de filiación del fotógrafo Hazen Sise, Sig. PS-MADRID,1870,1,208.

tuvo lugar en la carretera de Málaga a Almería, donde miles de refugiados fueron acibillados y bombardeados por los sublevados y aliados durante su huía, emprendida el 7 febrero de 1937.

Sus fotografías, registradas durante los trayectos del camión donde tenían habilitada la unidad de transfusión de sangre, muestran una caravana de familias indefensas portando sus enseres a pie, en burro o carro; desfallecidas de hambre, sed y debilitadas por la persecución de los ataques. Recordaba Norman Bethune: «Muchos viejos abandonaban toda esperanza y, tumbados en la cuneta del camino, esperaban la muerte»⁴⁴.

Las imágenes del canadiense refuerzan y complementan el testimonio de uno de los supervivientes que, desde un hospicio a sus 14 años, dibujó a personas frágiles, abatidas, espantadas y petrificadas junto a sus bultos de mano y carro de campo mientras estaban siendo ametralladas y bombardeadas en la carretera por la marina y la aviación⁴⁵. Aquel febrero, Gerda Taro⁴⁶ pudo fotografiar a algunos de los supervivientes que, exhaustos, habían logrado llegar a Almería, lo que ayuda a completar —desde un punto de vista testimonial— la dramática secuencia.

En el caso de Gernika, varios fueron los que registraron los estragos más inmediatos del bombardeo, entre ellos, el periodista y fotógrafo Mathieu Corman⁴⁷ y el camarógrafo Agustín Ugartechea, cuyas imágenes filmadas demostraban la causa de la destrucción⁴⁸, si bien, parte de ellas desaparecieron en la casa alemana de revelado, *Agfa*, en París⁴⁹.

A su vez, las fotografías tomadas por el gudari Faustino Pastor revelaron que el objetivo de las ofensivas ya no eran las fábricas de armamento, sino los refugios, hospitales, las personas y sus casas⁵⁰, hecho que ya por entonces constituía un crimen de guerra; así lo estipulaba la convención de la Haya en 1907 y reafirmaba en 1935 el jurista inglés, Hersch Lauterpacht, en la edición del texto estándar sobre el derecho internacional⁵¹.

⁴⁴ Majada, 2004.

⁴⁵ BNE, GC, Por la carretera de Málaga, 1937, DIB/19/1/102.

⁴⁶ ICP, Gerda Taro, Refugees from Malaga in Almeria, febrero de 1937, No. 2018.3.9, 2002.1.9, 2002.1.5, 2002.1.6, 2002.1.2, 2002.1.4, 2002.1.31 y 2002.1.32.

⁴⁷ Hemeroteca BNF, *Ce Soir*.

⁴⁸ De Pablo, 1998, pp. 1-13.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ Smallwood, 2013.

⁵¹ Lindqvist, 2002, pp. 147-105.

El carácter testimonial de las imágenes y su difusión, logró invertir el discurso de los sublevados: las fotografías probaban que los autodenominados salvadores de España estaban cometiendo crímenes contra la humanidad, de tal manera que si la población republicana era presentada por los insurrectos como terroristas capaces de hacer volar los ferrocarriles, instituciones y subterráneos de las ciudades⁵², las fotografías indicaban una procedencia del terror contraria: los ferrocarriles, instituciones y subterráneos de las ciudades, además de tranvías, escuelas, viviendas y miles de civiles —entre ellos ancianos, mujeres y niños—, estaban siendo bombardeados conforme a las expectativas de Douhet, con un nivel de destrucción que desafiaba a la imaginación humana⁵³.

Una nota entregada en 1938 por un agente británico a los sublevados en Salamanca constata la conmoción pública: «La opinión pública en el Reino Unido está muy impresionada por el número de muertos y heridos que ha sufrido la población civil en España como resultado de los bombardeos aéreos»⁵⁴.

La publicación de este tipo de imágenes se producía en un contexto de interés general por conocer los daños humanos producidos por la *guerra total* que implicaba la matanza de mujeres y niños⁵⁵. En 1938, un representante del Reino Unido declaró conforme a este método que la pérdida de civiles era el «resultado inseparable de los métodos modernos de guerra», calificación que indignó a Manuel Azaña por encontrar en ella una justificación a los crímenes que se estaban cometiendo⁵⁶.

En medio de este debate, el trabajo de los fotoperiodistas logró documentar la espiral de estragos materiales y humanos que trajo consigo la renombrada *guerra moderna*: las víctimas, los heridos, las tareas de rescate, el dolor ante la pérdida de un ser querido, los depósitos de cadáveres saturados, el derrumbamiento de los hogares, las condiciones infrahumanas e insalubres en las que tenía que subsistir la gente, el hambre, miedo,

⁵² BNE, Los «Protocolos» de los «Sabios Ancianos» de Sión, Serge Nilus, 1938, Sig. 3/95391.

⁵³ Patterson, 2008, p. 86.

⁵⁴ AGA, Fondo: Ministerio de Estado (1936-1939), Archivos particulares Manuel Azaña, GC, Nota entregada por los facciosos al agente británico en Salamanca, Sig.12-03198-000004- 006 (3/2/1938).

⁵⁵ Lindqvist, 2002, p. 145.

⁵⁶ AGA, Fondo: Ministerio de Estado (1936-1939), Archivos particulares Manuel Azaña, GC, Nota a los gobiernos francés e inglés, denunciando bombardeos a la población civil, Sig.12-03198-000004- 008 (27/5/1938).

frío, la separación de las familias por las evacuaciones, así como la supervivencia en la cotidianidad⁵⁷.

Con ello, las fotografías publicadas ampliaron el campo de visión al descubrir ante el mundo las consecuencias inhumanas que implicaba dicho método, proyectando desde el ángulo de quienes lo sufrían, una *resignificación* de la guerra para las poblaciones europeas y un referente de lo que podrían padecer en un próximo conflicto bélico.

Si bien, para comprender los distintos usos que se hizo de la *imagen testimonial* y su trascendencia, es de vital importancia detenerse en dos coberturas singulares: la matanza de Badajoz y el ataque aéreo contra Gernika.

2.2. *Imágenes combativas contra el plan de desimaginación: el caso de René Brut en la matanza de Badajoz*

«Todas las historias son trágicas. Es imposible establecer categorías de dolor. Pero algunas superan la imaginación del ser más depravado»⁵⁸, la observación de Gervasio Sánchez es adecuada para referirnos al horror que provocaron los ataques aéreos contra la población civil y la extrema violencia aplicada por parte de las *columnas africanistas* como método de limpieza contra la población republicana.

Ambos métodos, ordenados e integrados dentro de un «plan organizado de exterminio y genocidio político»⁵⁹, quedaron plasmados en dos casos paradigmáticos: la matanza de Badajoz y el bombardeo contra Gernika; masacres en un principio inimaginables y cuyas historias, de no haber sido por la labor de un cuerpo de fotógrafos y camarógrafos, hubieran quedado invisibilizadas o tergiversadas.

Lejos de definir a la cámara de cine o a la fotografía como «un reproductor auténtico e infalible de la realidad»⁶⁰, y aun siendo conscientes de que la imagen registrada —producto de un proceso selectivo—; qué muestro, qué dejo de mostrar y de qué forma lo hago— está condicionada por factores que impiden encuadrarla dentro de un proceso de objetividad

⁵⁷ Principales archivos fotográficos consultados, sección Bombardeos - Guerra Civil en CDMH, CDBG, BNE, AGA, ARCM, AHPC, ICP, FPI, ABC y EFE.

⁵⁸ Sánchez, 2011, p. 62.

⁵⁹ Espinosa, 2010, p. 62.

⁶⁰ Rosset, 2008, p. 11.

sublime⁶¹; su naturaleza en sí, la dota de una capacidad testimonial para demostrar el «esto ha sido»⁶² de un suceso.

Desde esta perspectiva, las imágenes de Badajoz, filmadas por René Brut en agosto de 1936, lograron evidenciar la masacre. Sus tomas se rebelaron frente al plan de negación de la verdad en la misma línea que las imágenes de Auschwitz, registradas clandestinamente por un grupo de sonderkomando en agosto de 1945, lograron refutar el «plan de desimaginación» nazi⁶³; existiendo en ellas una cohesión basada en la necesidad de atestiguar el horror: desmontar lo increíble rebatiendo con la imagen la ocultación de pruebas.

Por tanto, podríamos afirmar que las imágenes de los cuerpos fusilados, amontonados y quemados al aire libre en el cementerio de Badajoz, en espera de ser arrojados a una fosa común⁶⁴, anticipaban las fotografías de los cuerpos gaseados, amontonados y quemados al aire libre frente a la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz⁶⁵; ya expresaba el periodista Peter Wyden que las imágenes de la masacre de Badajoz —en referencia a las filmadas por René Brut— eran «la premonición de Auschwitz»⁶⁶.

A partir de estas imágenes difundidas en el extranjero, los dirigentes sublevados —conscientes del riesgo que traía consigo la imagen como testimonio y, en consecuencia, como denuncia— emprendieron una prioritaria campaña para borrar la verdad de sus masacres, tal como desde un principio hizo la cúpula nazi, dedicada en términos de Didi-Huberman: «a no dejar “ningún rastro”, a hacer desaparecer cualquier resto»⁶⁷ de sus crímenes.

Si nos acogemos a la apreciación de Gervasio Sánchez respecto a que «una guerra sin documento es todavía mucho más violenta para los civiles»⁶⁸, las imágenes filmadas por René Brut, aunque no consiguieron

⁶¹ Rosset, 2008, p. 12.

⁶² Barthes, 1989, p. 126.

⁶³ Didi-Huberman, 2004, pp. 65-78.

⁶⁴ Imágenes filmadas por René Brut, agosto de 1936: Canal British Pathé y RTVE.

⁶⁵ Archivo Museo Auschwitz-Birkenau. Ex campamento de exterminación y concentración nazi alemana. Fotos y documentos históricos, Crematorio V de Auschwitz, 1944, n.º de negativo 277.

⁶⁶ Espinosa, 2017, p. 206.

⁶⁷ Didi-Huberman, 2004, p. 40-41.

⁶⁸ Sánchez, *Conversaciones Co*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=pctHEy1MoFg> [1/5/2021].

frenar las masacres, sí lograron combatir esta *tercera violencia* que supuso el plan de ocultación, destapando al mundo el horror: aquellos cuerpos rociados de gasolina preparados para ser arrojados al olvido.

Las crónicas publicadas por los periodistas extranjeros que presenciaron la masacre de Badajoz y las imágenes de René Brut que las corroboraban, hicieron tambalear y descontrolar la estrategia de propaganda franquista; revelando y denunciando unas prácticas que conformaban para el derecho internacional crímenes de guerra.

El temor de los sublevados a que la prensa internacional siguiera informando acerca de sus masacres se incrementó considerablemente con la presencia de fotoperiodistas, a quienes desde la cobertura de Badajoz consideraron un grave peligro para el desarrollo de sus planes: un enemigo en potencia capaz de denigrar su imagen desvelando —a efectos de la comunidad internacional— su método represivo: siendo así, por primera vez el miedo que utilizaron los golpistas como núcleo de su estrategia de terror se volvió en su contra.

En el caso de Badajoz, las imágenes del camarógrafo René Brut, constituyeron un pilar fundamental para probar el método *africanista* y aproximarnos a imaginar, más allá de Badajoz, el alcance del horror vivido en otras partes de España donde los fusilamientos, quema de cadáveres y desaparición en fosas comunes, siguieron el mismo patrón de represión, y donde —al margen de algunas fotografías sueltas⁶⁹— los únicos testimonios quedaron, tan solo, registrados en la memoria de los supervivientes.

Dichas imágenes combatieron al plan de negación y tergiversación de los sublevados, frente a su intento de hacer pasar crímenes de guerra por «simples operaciones militares»⁷⁰ propias de una contienda bélica.

Retomando el episodio de Auschwitz, y en alusión a la necesidad de recuperar aquellos fragmentos que podrían testimoniar parte de la verdad enterrada, escribió uno de los *sonderkommando*: «Tú, investigador, busca por todas partes, en cada parcela de terreno. Allí encontrarás enterrados documentos, los míos y los de otra gente, que sacan a la luz la crudeza de todo lo que aquí ha sucedido»⁷¹.

⁶⁹ BNE / GC: CAJA 25 / 5 / 5 y 25 / 5 / 6, Provincia de Badajoz, 1936, L. Czigany (París) / AGA: Alfonso, Guerra Civil, «Camino en Andalucía», Estudio «Alfonso», Histórico-Cóntax, Guerra Civil, Sig.007882.

⁷⁰ Espinosa, 2017, p. 260,

⁷¹ Didi-Huberman, 2004, pp. 77-78.

Siguiendo esta línea y teniendo en cuenta que —según los hallazgos de F. Serrulla⁷²— en España podrían existir alrededor de 14.755 fosas de la Guerra Civil, donde estarían inhumadas 130.000 víctimas estimadas de la represión franquista durante la guerra, los testimonios visuales de René Brut lograron visibilizar, a corto y largo plazo, la existencia de unas prácticas negadas y, aunque dichas imágenes no lograron frenar el plan de exterminio, su utilidad sigue latente ya que pudieron (y aún pueden) —al menos— salvar su historia.

2.3. *El peligro de la fotografía. Badajoz y Gernika: escenificación y descontextualización*

El caso más problemático para los sublevados fue la presencia en Badajoz del enviado de la productora *Pathé News*, René Brut, y su filmación de los cadáveres amontonados en el cementerio. Veinte días después de la difusión de sus imágenes, estando en Sevilla con el periodista de *L'Intransigeant*, Jean d'Esme, le detuvieron. Fue encarcelado seis días y amenazado de muerte hasta que la casa *Pathé* cedió a los sublevados las imágenes requeridas. René Brut y Jean d'Esme describieron los hechos vividos en unas declaraciones filmadas recién llegados a Francia tras su liberación: «Mientras Brut trabaja yo escribo unos artículos; y entonces comienzan nuestros problemas. Inmediatamente me llevan al hotel como sospechoso, prohibiéndome todo, después de retirarme el pasaporte y guardarlo en un despacho de la seguridad», explicó Jean d'Esme. «Hemos de decir que nos acusan de la aparición en los periódicos y en las pantallas de unas fotos, supuestamente prohibidas, tomadas por nosotros en Badajoz», añadió Brut⁷³.

Tras conocer la difusión de estas imágenes, Franco ordenó «el estricto control de los fotografías»⁷⁴ y su aparato de propaganda emprendió una durísima y rebuscada estrategia con el objetivo de blindar la verdad.

Luis Bolín, adscrito a la Oficina de Prensa y Propaganda franquista, diseñó lo que sería el *Folleto sobre crímenes marxistas en Andalucía* que tendría como objeto recopilar los testimonios de aquellos lugares en los

⁷² Serrulla, 2018, p. 240.

⁷³ Declaraciones de René Brut y Jean d'Esme, *Canal Historia*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6AGHFOH4Hws> [17 /5/ 2021].

⁷⁴ Preston, 2011, p. 436.

que el bloque republicano hubiera cometido el mayor número de crímenes con un alto grado de crueldad.

Su aceptada propuesta, sostuvo Francisco Espinosa, acabó recibiendo el nombre de *Avances del Informe Oficial sobre los asesinatos, violaciones, incendios y demás depredaciones y violencias cometidos en algunos pueblos del Mediodía de España por las hordas rojas marxistas al Servicio del llamado Gobierno de Madrid*.

Ahora bien, tal como argumentó el historiador, los crímenes cometidos por el bloque defensor de la República no eran suficientemente cuantiosos para ejemplificar el *terror rojo* y ser publicados en los Avances del Informe Oficial⁷⁵. Al fin y al cabo, el bloque de la República estaba mayoritariamente integrado por civiles que unos meses atrás se habían organizado en milicias, carecían de un proyecto represivo y no habían sido entrenados bajo el método *africanista*: cruel, frío y calculador donde «los mandos coloniales aprendieron la importancia de las limpiezas étnicas» como método para salvaguardar el orden público⁷⁶.

Por el contrario, en la zona republicana la represión fue producto de una reacción más impulsiva, ni planificada, ni metódica; habiendo el gobierno publicado órdenes con el objeto de evitar que se avalaran y expandieran los actos violentos⁷⁷.

Respecto a la represión, el que por entonces fue jefe de propaganda de Queipo de Llano confirmó: «No hay comparación posible [...] entre lo realizado por los “nacionales”, fría y metódicamente, organizado por las que se llaman autoridades, y lo que haya podido hacer el pueblo, en algunos casos desbordando al poder Público»⁷⁸. Ante la necesidad que tenía el aparato de propaganda franquista de contrarrestar las imágenes de Badajoz que estaban «conmocionando a la opinión pública europea»⁷⁹, la cúpula de los sublevados halló en la fotografía un instrumento efectista, fácilmente manipulable y capaz de recrear aquel *terror rojo* que buscaban difundir⁸⁰.

De tal manera que, a través de la cámara fotográfica, construyeron pruebas falsas: manipularon la realidad, fabricaron y escenificaron el ho-

⁷⁵ Espinosa, 2005, pp. 15-25.

⁷⁶ Heiberg, 2004, p. 100.

⁷⁷ Preston, 2011, p. 18.

⁷⁸ Bahamonde, 2017, p. 65.

⁷⁹ Espinosa, 2003, pp. 15-25.

⁸⁰ Espinosa, 2005, pp. 15-25.

rror, así como tergiversaron los contextos en los que fueron registradas dichas imágenes. Para ello contaron con fotógrafos de confianza⁸¹, a fin de crear una armadura blindada frente a miradas indiscretas que pudieran divulgar las verdades ocultas, entre ellas, su nueva estrategia.

Antonio Bahamonde, que acompañaba a la 2.^a División, confirmó que a los cadáveres de hombres y mujeres que habían sido ejecutados o muertos en combate, antes de fotografiarlos se les mutilaba el cuerpo para fabricar la prueba de la «barbarie republicana»: «Sacan fotografías de los cadáveres de los fusilados. Cientos de estos han sido mutilados y quemados bárbaramente para sacar fotografías y, con todo género de detalles, exhibirlas en España y en el extranjero, diciendo que son crímenes feroces cometidos por los “rojos”». Es preciso señalar que todas las fotografías tomadas por la 2.^a División son falsas: «no hay un solo caso que haya ocurrido tal como se presenta», confirmó A. Bahamonde⁸².

Coincidiendo con su testimonio, se comprueba que un altísimo porcentaje de fotografías manejadas y custodiadas en su tiempo por el aparato de propaganda franquista, y actualmente conservadas en la Biblioteca Nacional de España (BNE), muestran a personas brutalmente quemadas, mutiladas, con signos propios de los métodos *africanistas* (marcas de hachazos, sin ojos, decapitaciones, violaciones...) con el sello del archivo fotográfico de la 2.^a División⁸³ y escrito en el reverso leyendas como «otra criatura que cayó bajo el golpe del hacha bolchevique», «este cadáver presenta el cráneo machacado; otra muestra de la ferocidad marxista», «enorme montón de cadáveres descuartizados por los rojos», «tres niños asesinados por los rojos a golpe de hacha»...⁸⁴.

Respecto a la 2.^a División, es significativo detenernos en el caso de la Granja de Torrehermosa que ejemplifica este uso de la fotografía. El 27 de septiembre de 1936, el *ABC* anunció la entrada en la Granja de Torrehermosa de las columnas de Sevilla especificando: «se desconocen detalles de la ocupación»⁸⁵; Bahamonde sí pudo recordar con precisión

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² Bahamonde, 2017, p. 65.

⁸³ BNE, GC/CAJA 134/2A, GC/CAJA 25.

⁸⁴ BNE, GC/CAJA:134/2A/2/6, GC/CAJA:134/2A/2/8, GC/CAJA:25/46/12, GC/CAJA:25/13/12. CAJA 25/11/19, 25/9/32, 25/9/31, 25/9/34, 24/2/37, 23/4 y 25/4/2.

⁸⁵ «Sector Andalucía», *ABC* (27/09/1936), pp. 5-6.

detalles de la ocupación que demuestran la profanación de cadáveres para crear un falso *terror rojo*:

A una mujer le abrieron el vientre; a otro cadáver le saltaron los ojos; a otro le machacaron la cabeza con una piedra; a otro le separaron los brazos y las piernas del tronco. Los hermanos Burgos, que iban con la columna, sacaron numerosas fotografías desde diferentes ángulos. Estas reproducciones han recorrido el mundo, como crímenes terribles cometidos por los «rojos» en Granja de Torre-Hermosa»⁸⁶.

A su vez, el aparato de propaganda franquista descontextualizó diversas fotografías de masacres cometidas por los sublevados; ejemplo por excelencia son las fotografías del bombardeo contra Gernika, realizadas días después de la entrada de las tropas insurrectas: un conjunto de imágenes que formaron parte del plan de negación, ocultación y tergiversación de la campaña mediática franquista.

En la tarde del 27 de abril, radio Salamanca hacía eco de las órdenes de Luis Bolín: «no hay aviación alemana ni extranjera en la España Nacional»⁸⁷. En la misma línea, una locución del noticiero español⁸⁸ desacreditada a aquella prensa «judía y masónica del mundo» que intentaba manchar al caudillo «con información calumniosa».

Paralelamente, las informaciones procedentes de Alemania negaban su participación y avalaban la versión franquista: «Estas son las ruinas de Gernika después de que los asesinos incendiarios bolcheviques fueran vencidos. La prensa mentirosa judía afirmó que fueron aviones alemanes, pero es una maniobra de propaganda ya que ellos mismos la han destruido en su huida»⁸⁹.

El hecho de que los sublevados emprendieran una campaña de tergiversación haciendo pasar el ataque aéreo por un incendio provocado por los republicanos, implicaba suprimir todo aquello que demostrara que las víctimas fueron bombardeadas y ametralladas desde los aviones. A través de la fotografía —aprovechando el valor testimonial de la imagen— intentaron reafirmar su versión. Ejemplo de ello lo aporta una locución emi-

⁸⁶ Bahamonde, 2017.

⁸⁷ Southworth, 1977.

⁸⁸ «Bombardeo de Gernika», *Canal GERNIKA LUMO*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=k-28ry7ajmY> [12/4/2021].

⁸⁹ *Ibidem*.

tida en un noticiero español: «La cámara fotográfica que no sabe mentir dice bien claro que tanta destrucción no fue sino obra de incendiarios y dinamiteros»⁹⁰.

La estrategia de propaganda franquista, por tanto, utilizó la fotografía no solo para crear, manipulando escenarios, un falso «esto ha sido», sino para tergiversar a través de la descontextualización tal como hizo con las imágenes de la destrucción de Gernika⁹¹: fotografías en cuyo reverso puede leerse anotaciones como «Edificios destrozados por la barbarie roja», «destrucción de la barbarie roja», «Iglesia destruida por los rojos», «Casi en su totalidad destruida por las hordas marxistas»...

Bajo esta situación, expresaba el historiador Javier Ortiz-Echagüe: «La fe en la veracidad de la fotografía se convirtió en un arma de doble filo, capaz de facilitar la manipulación y el engaño»⁹², razón por la cual la mayoría del conjunto de imágenes de Gernika son fotografías de contenido similar contextualizadas de forma contraria; dependiendo de si fueron tomadas antes de la entrada de las tropas sublevadas o después.

En síntesis, si atendemos al archivo fotográfico que custodia la BNE sobre las masacres y los bombardeos durante la Guerra Civil, hallaremos un cuantioso número de fotografías, selladas por el aparato de propaganda franquista, en cuyo reverso se señala a los rojos como responsables de los actos criminales más depravados.

Pongamos como ejemplo la única fotografía encontrada que muestra a víctimas mortales en la villa tras el bombardeo a Gernika, la cual forma parte del archivo fotográfico de la BNE. La imagen, supuestamente captada por José Demaría Vázquez «Campúa»- fotógrafo que acompañó a los sublevados en el frente- tiene el sello de la Sección de Propaganda franquista y en su reverso consta escrito: «Víctimas producidas como consecuencia de haber prendido fuego a sus casas con vecinos en el interior»⁹³. Una de las pocas pruebas visuales sobre las víctimas mortales de Gernika que hasta el día de hoy se conoce y permanece archivada bajo el pie de foto creado por el aparato de propaganda franquista. Bajo estas circunstancias, diría Jacques Derrida, no podemos confiar en que el archivo resucite «viva, inocente o neutra, la originalidad de un acontecimiento»⁹⁴.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ BNE /GC: Guernica, CARP/84, CAJA/113A/20 y 113A/21.

⁹² Ortiz, 2010, pp. 349-368.

⁹³ BNE /GC: Guernica, CAJA/113A/20/50.

⁹⁴ Derrida, 1997.

En relación con la destrucción, manipulación, clasificación y considerando que, tal como explicó Ángel Viñas, los documentos y telegramas que intercambiaron órdenes e información sobre el bombardeo contra Gernika muy probablemente fueron destruidos tras la muerte de Franco⁹⁵, Derrida alertó: «Los desastres que marcan este fin de milenio son también archivos del mal: disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, «reprimidos»⁹⁶.

Concluyendo, al tiempo que las imágenes fotográficas lograron, del lado de los republicanos, visibilizar las masacres y refutar el plan de ocultación del aparato de propaganda franquista, este a su vez aprovechó el valor testimonial otorgado a la fotografía para tergiversar y generar una *falsa historia*.

3. La fotografía, más allá del documento. Lagunas visuales del bombardeo contra Gernika

3.1. *Rebuscando y evocando a los ausentes*

El ataque aéreo contra Gernika supuso una demostración mundial del poder de destrucción de un nuevo método de guerra dirigido, intencionalmente, contra la población civil. Si bien, y aunque el trabajo del conjunto de periodistas y fotógrafos —testigos de los estragos materiales y humanos del bombardeo—, logró probar el alcance en los destrozos de los edificios y hogares de la villa tres días antes de la entrada de las tropas franquistas, la escasez de registros visuales sobre los daños humanos —físicos y emocionales— constituye una laguna sustancial a la hora de documentar el grado del drama humano que trajo consigo la práctica de la *guerra total*: «una de las ideas más pavorosas del siglo XX»⁹⁷.

Teniendo en cuenta que el ataque aéreo fue negado, su historia tergiversada, las pruebas destruidas y las víctimas silenciadas por la dictadura, resulta pertinente cuestionarse el valor y grado de utilidad de este conjunto de fotografías que perduran en calidad de testimonio del ominoso bombardeo que tuvo lugar el 26 de abril de 1937.

⁹⁵ Viñas, *Museo de la Paz de Gernika*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ee9mBe1w9U> [05/11/2020].

⁹⁶ Derrida, 1997.

⁹⁷ Patterson, 2008, p. 12.

«Gernika ya no existía», «no quedaba nada, ni siquiera una pieza que pudiera guardar como recuerdo de lo que había sido nuestro hogar»; son algunos de los testimonios⁹⁸ que coinciden visualmente con las fotografías registradas: un conglomerado de piedras, de hogares desquebrajados y deshabitados que irradian la melancolía de lo que ha dejado de ser; teniendo en cuenta que la poética y teoría de la ruina «incorpora una lectura en clave de ausencia o pérdida»⁹⁹.



Lámina 1

Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España (BNE)

Fuente: anónimo, Fondo fotográfico Guernica, GC- CAJA 113A/20/13 (dominio público).

Son imágenes que aluden al vacío, a la nada e inexistencia; un cementerio de escombros con calles y plazas desoladas, tan desiertas de vida que pareciera que la humanidad hubiera sido arrancada de la tierra permaneciendo, tan solo, su silencio¹⁰⁰ (lám. 1). Desde una perspectiva genérica,

⁹⁸ Irujo, 2017.

⁹⁹ Del Río, 2008, p. 70.

¹⁰⁰ BNE /GC: Sección Bombardeos Guernica / CDBG: fondo fotográfico del bombardeo contra Gernika.

este paisaje sepultado de humanidad logra evidenciar la finalidad de este nuevo experimento de guerra: la «obliteración total»¹⁰¹ (lám. 2).



Lámina 2

«Imagen procedente de los fondos de la BNE»

Fuente: anónimo, Fondo fotográfico Guernica, GC- CAJA 113A/20/15 (dominio público).

Si bien, a la prácticamente ausencia total de víctimas dentro de este conjunto de fotografías —extremadamente similares y uniformes entre sí—, hay que sumarles un denominador común: la falta de detalles que atrapen nuestra atención.

Si nos remitimos a Barthes, podríamos referirnos a ellas como fotografías «unarias» por carecer de elementos capaces de rasgar, desdoblar y vacilar la unidad con la que es presentada una realidad¹⁰².

¹⁰¹ Irujo, *Museo de la Paz de Gernika*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=wwwLZjZiG3c> [05/11/2020].

¹⁰² Barthes, 1989, pp. 76-77.

No obstante, dentro de estas imágenes hay algunas excepciones en las que ciertos elementos logran zarandearnos y sacarnos de aquella homogeneidad en la que se presenta a un Gernika inerte, carente de un ápice de movimiento o vitalidad¹⁰³.



Lámina 3

Imagen procedente de los fondos de la BNE

Fuente: anónimo, Fondo fotográfico Guernica, GC- CARP / 84/1/10 (dominio público).

¹⁰³ BNE /GC: Sección Bombardeos Guernica: CARP/84/1/10, 84/1/ 39, 84/1/41/2, 84/1/26, CAJA /113A/21/32 y 113A/20/17. CDBG: fondo fotográfico del bombardeo contra Gernika.

Por ejemplo, todo destello de vida que aparece en ellas, como son las llamas todavía ardiendo, un perro desubicado entre las ruinas, el humo que sobresale de los edificios derrumbados o cualquier indicio que contraste con la quietud de la muerte nos inquieta, y lo hace precisamente por aproximarnos a los minutos anteriores a ella: a su inmediatez (lám. 3). Estos detalles que atraen o lastiman, constituyen el *punctum*, aquel elemento que logra cambiar nuestra lectura de la imagen y despertarnos la emoción¹⁰⁴ (lám. 4).



Lámina 4

Imagen procedente de los fondos de la BNE

Fuente: anónimo, Fondo fotográfico Guernica, GC- CAJA 113A/21/32 (dominio público).

Sería el caso también de un banco de hierro —solitario, dispuesto y resistente ante las ruinas—, la percepción borrosa de una persona aleján-

¹⁰⁴ Barthes, 1989, 76-77.

dose entre los edificios devastados mientras otra —casi imperceptible— permanece sentada sobre las ruinas: todos ellos son elementos que emergen de los destrozos haciendo alusión a sus habitantes perdidos.

El *punctum* en las siguientes fotografías nos lastima al evocar la inexistente presencia de los habitantes, nos activa su recuerdo desde un punto de vista casi fantasmagórico, al tiempo que nos atrae por la incertidumbre que desata, en forma de interrogante, su ausencia: ¿qué habrá sido de ellos?

Explicaba Barthes que en algunas fotografías el *punctum* consigue arrastrarnos fuera de su marco siendo «una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra»¹⁰⁵. Esto mismo ocurre con los detalles vistos anteriormente. El perro vagabundo, las llamas vivas, el humo de los escombros, el banco de hierro y aquellas personas indistinguibles, nos conducen fuera del encuadre fotográfico hasta preguntarnos por aquella parte de la realidad que irremediamente no vemos, aquello que los fotógrafos no pudieron o decidieron no mostrarnos: los ausentes.

En la siguiente imagen, el gesto del fotógrafo —considerando que la fotografía es un acto, una acción¹⁰⁶— dirige y centra nuestra mirada en una montaña de ruinas, posiblemente advirtiéndonos de su limitación de seguir registrando más allá de lo que el volumen de los escombros le permite captar¹⁰⁷ (lám. 5).

Podríamos plantear que en esta imagen el *punctum* no es un elemento autónomo que percibimos en la fotografía una vez objetualizada, como podrían ser las hojas frondosas de las ramas de un árbol entre las ruinas o un portarretratos perdido en el paisaje de los escombros deshabitados. Bajo estas circunstancias, el detalle que rasga nuestra atención es la acción en sí del fotógrafo, cuyo resultado nos señala el obstáculo que le impide continuar mirando, y a nosotros, seguir observando.

Su mirada, centrada en el pronunciado volumen de los escombros, remueve nuestra inquietud al no saber qué sucede calle adentro o bajo ellos y desatarnos la pregunta: ¿nos está sugiriendo que hay víctimas sepultadas bajo las ruinas? Explicaba Xabier Irujo que una gran cantidad de personas que en un primer momento sobrevivieron a las bombas en los refu-

¹⁰⁵ Barthes, 1989, p. 99.

¹⁰⁶ Didi-Huberman, 2004, p. 65.

¹⁰⁷ BNE /GC: Sección Bombardeos Guernica: CAJA/ 113A/20/17.

gios subterráneos, posteriormente, fueron enterradas vivas por toneladas de escombros debido al derrumbamiento de los edificios¹⁰⁸.



Lámina 5

Imagen procedente de los fondos de la BNE

Fuente: anónimo, Fondo fotográfico Guernica, GC-CAJA/ 113A/20/17 (dominio público).

Mathieu Corman, declaró que Guernica había sido reducida a «una fosa común» en la que se hallaban, bajo las ruinas humeantes, miles de cadáveres sepultados, e incluso heridos que seguían muriendo horas después¹⁰⁹.

De acuerdo con ello, dentro de las fotografías de una villa desaparecida por las bombas y la ceniza, estos detalles, que rayan el fondo de su arquitectura destruida, no solo evocan la inmediatez del bombardeo y (re)huma-

¹⁰⁸ Irujo, *Museo de la Paz de Guernika*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=x8xUHGy3Fio> [23/12/2020].

¹⁰⁹ BnF, CORMAN, Mathieu, «Dans Guernica en flammes. Le récit d'un témoin oculaire», *Ce Soir* (1/05/1937), pp. 1- 3.

nizan el recuerdo de sus habitantes, sino que nos interrogan directamente sobre ellos, nos demandan conocer su reciente historia: ¿dónde están?, ¿cómo vivieron dicho bombardeo?

Este tipo de elementos (o *puctum*), podrían resultar aparentemente irrelevantes al estar insertados en el marco de un paisaje con un grado de aniquilación tan visiblemente efectista. Más aún en una época en la que el bombardeo a Gernika supuso la demostración de lo que sería la devastación de cascos urbanos en las próximas guerras, por lo que el conjunto de estas fotografías, en su mayoría unarias —homogéneas y lineales—, ya de por sí generaban un fuerte impacto.

Si bien, y aunque las fotografías unarias tienen la capacidad de gritar o impactar, tan solo aquellas que tienen *puctum* logran «herir»¹¹⁰, siendo esto último lo que buscaban aquellos fotoperiodistas posicionados a favor de la población bombardeada. Ejemplo de ello lo aporta la fotografía de un niño fallecido a causa de uno de los bombardeos contra Bilbao¹¹¹, imagen publicada en *Ce Soir*, el 24 de abril de 1937, dos días antes del bombardeo a Gernika¹¹² (lám. 6).

El semicírculo de hombres que rodea a la pequeña víctima nos conduce con su posición y actitud al *puctum* que, en este caso, no se trata del cuerpo sin vida de una persona, sino de su corta edad, de su inocencia, fragilidad y extrema indefensión: un cuerpo casi diminuto aplastado por los escombros, una mano a la que no le ha dado tiempo a crecer y una imperceptible boca desde la cual sobresale por su comisura un hilo de sangre antes si quiera de haber aprendido a hablar. El coro de hombres que rodea a la pequeña criatura lo hace en una actitud en la que coexiste la protección y la acusación.

Prácticamente todos clavan su mirada al espectador, en consonancia con la indignación y el dolor que padecía la población republicana, bombardeada y abandonada por la política de No Intervención.

¹¹⁰ Barthes, 1989, p. 77.

¹¹¹ CDBG, Fondo fotográfico del bombardeo de Gernika, Anónimo, E- 381 (02 Bilbao, El Cementerio de Derio- 13). Imagen aportada por la directora del CDBG, Ana Teresa Núñez.

¹¹² BnF, *Ce Soir* (24 /04/ 1937), n.º 34, p. 1.



Lámina 6

Centro de Documentación sobre el Bombardeo de Gernika (CDBG).
Fundación Museo de la Paz de Gernika

Fuente: Fondo fotográfico del bombardeo de Gernika, Anónimo,
E- 381 (02 Bilbao, El Cementerio de Derio- 13).
Imagen aportada por la directora del CDBG, Ana Teresa Núñez.

Anotaba Ángel Viñas que la comunidad internacional, durante la guerra, fue «conscientemente hostil a la República»¹¹³, a pesar de las reiteradas peticiones de auxilio del gobierno republicano que denunció ante la comunidad su pasividad y «fría indiferencia» frente a un método de guerra que ella misma había calificado de «bárbaro e inhumano»¹¹⁴.

En este contexto podríamos decir que la actitud incisiva del coro de hombres, junto a la corta edad del niño, logran hablarnos y hacernos re-

¹¹³ Morente, 2011, p. 30.

¹¹⁴ AGA, Fondo: Ministerio de Estado (1936-1939), Archivos particulares Manuel Azaña, GC, Denuncia del Gobierno de la República al Foreign Office sobre los bombardeos a la población civil. Sig.12-03198-000004- 004, Barcelona (8/31/1938).

flexionar en afinidad con aquello que decía Barthes, respecto a que toda fotografía «pensativa» en el fondo es «subversiva»¹¹⁵.

Por este motivo, y teniendo en cuenta que los fotoperiodistas ya intuían la necesidad de emocionar con sus imágenes, de explorar distintos modos de transmitir la realidad, más allá del impacto, a fin de conmover a la opinión pública, el vacío de detalles que hieren y la ausencia significativa de víctimas mortales o supervivientes en Gernika, exigen de estas fotografías una relectura para calibrar su valor y nivel de utilidad social.

3.2. *Redescubriendo los vestigios de una realidad oculta a nuestra mirada*

La escasez de este tipo de *imágenes subversivas* en Gernika, y la significativa ausencia fotográfica de víctimas, nos remite a la idea desarrollada por Didi-Huberman respecto al error que existe en la tendencia de «hipertrofiar» las imágenes: querer verlo todo en ellas o en «vaciar la imagen»; ignorar todo aquello que aparentemente no aporte información sobre el horror. Ambas formas constituyen una manera de «desatención» al obviar la «fenomenología» que hace de las fotografías un acontecimiento, un proceso, un trabajo «cuerpo a cuerpo» entre la realidad y el fotógrafo¹¹⁶.

Considerando que la fuente de información en una fotografía no solo está en lo que decide mostrarnos el fotógrafo, sino en la manera en cómo lo hace, e incluso en sus silencios —siendo a veces en el *fuera de campo* donde palpitan las verdades ocultas—, las imágenes de Gernika nos revelan más que en su apariencia, constituyendo la invisibilidad de las víctimas una pista sustancial para profundizar sobre las ausencias. Por ello, desatender este tipo de imágenes ante la supuesta carencia de información del horror, sería desaprovechar aquel testimonio que fenomenológicamente nos deja el fotógrafo y que no solo es parte de la historia, sino que le da forma al proporcionarnos indicadores que ayudan a esclarecer aquella porción de la realidad que late invisible a nuestra mirada, permaneciendo a veces, demasiado oculta y silenciosa.

El conjunto de fotografías registradas bajo las llamas horas después del bombardeo, ejemplifican la importancia en la *fenomenología*; la velo-

¹¹⁵ Barthes, 1989, p. 73.

¹¹⁶ Didi-Huberman, 2004, pp. 60-61.

cidad, inmediatez y dificultad del fotógrafo en captar con nitidez los elementos del encuadre, la mayoría de ellos borrosos, sombreados e imperceptibles¹¹⁷ (lám. 7).



Lámina 7

Imagen procedente de los fondos de la BNE

Fuente: anónimo, Fondo fotográfico Guernica, GC-CAJA/113A/21/40 (dominio público).

¹¹⁷ CDBG: fondo fotográfico del bombardeo contra Gernika. BNE /GC: Sección Bombardeos Guernica: CAJA/113A/21/40, CARP/113/21/45, 84/1/5, 84/1/1 y 84/1/3.

La imprecisión de estas imágenes nos remite a la teoría desarrollada por Clément Rosset, en la que cuestiona a la fotografía como única garantía de la existencia de lo real; un largo debate —indica Joan Fontcuberta— que hace de la historia de la fotografía un diálogo entre la voluntad de aproximarnos a lo real y las dificultades para hacerlo. Fontcuberta, lejos de estar de acuerdo con identificar a la fotografía con una tecnología al servicio de la verdad, hace hincapié en que todo mensaje fotográfico tiene «una triple lectura» que proviene de tres «referencias»: del objeto fotografiado, del sujeto que lo fotografía, y del propio medio fotográfico¹¹⁸.

En la misma línea, Rosset, pone especial atención en reafirmar que la máquina fotográfica siempre registra bajo unas «condiciones restrictivas»¹¹⁹; por parte del operador, de los elementos a fotografiar, de las limitaciones de la propia máquina y de los factores externos que rodean la acción, tales como la censura de las autoridades o las condiciones atmosféricas. Siendo así, tanto las «referencias» de Fontcuberta como las «condiciones restrictivas» de Rosset, engloban aquello que Didi-Huberman denomina *fenomenología* y que no puede desvincularse del acto fotográfico.

Pero ¿qué sucedería si no atendemos a los factores técnicos, humanos y circunstanciales que influyen en el acto fotográfico? Si nos obsesionamos con querer perfilar o darle forma a elementos que el fotógrafo no pudo hacer visibles, estaríamos forzando la imagen más allá de sus posibilidades a riesgo de dejarnos conducir por lo «ilusorio», algo —según Rosset— caracterizado por «la imprecisión» e «incapacidad permanente para definir de manera exacta un objeto cualquiera», por lo que se contrapone a «lo real»¹²⁰.

Por otro lado, si recortamos la fotografía quitando aquellas zonas que, en apariencia, menos información nos aportan, en una búsqueda por intentar reducir la imagen a un «documento del horror»¹²¹, estaríamos suprimiendo datos trascendentales. Ejemplo de ello sería si hiciéramos caso omiso al pronunciado protagonismo que le prestaron los fotógrafos al cielo en sus imágenes, en un intento por demostrar —a través del humo y tono saturado de la atmósfera— el papel decisivo que tuvieron las bombas

¹¹⁸ Fontcuberta, 1997, pp. 12-21.

¹¹⁹ Rosset, 2008, pp. 89-114.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Didi-Huberman, 2004, pp. 60-61.

incendiarias en la *guerra total*; provocando y expandiendo la destrucción a través del fuego.

«Hoy a las 2 de la madrugada, cuando visité la ciudad, todo era una vista horrible, ardiendo de un extremo a otro. El reflejo de las llamas se podía ver en las nubes de humo sobre las montañas desde 10 millas de distancia»¹²², escribió horas después del bombardeo el periodista George Sterr.

Por tanto, de acuerdo con Didi-Huberman, más que intentar descifrar los elementos indescifrables o desatender aquello que no constituye en sí un documento del horror, para aproximarnos a la realidad debemos reflexionar de la mano de la *fenomenología*, más allá del elemento o lugar a donde nos conduce la mirada del fotógrafo, teniendo en cuenta que en ocasiones —ya sea por problemas técnicos, atmosféricos, lumínicos, nerviosismo, impedimentos al transitar o censura— es en la incapacidad de contar, en la «impotencia de decir», donde hallamos la «potencia» de la imagen¹²³.

Dentro de la discrepancia que existe en considerar o no a la fotografía un fiel reproductor y autenticador de la realidad, poniendo Rosset y Fontcuberta de entredicho el «esto ha sido» de Barthes, Didi-Huberman sostiene que, a pesar de que toda la verdad no puede entrar en un encuadre y su reproductividad está sujeta a las limitaciones y lagunas que conlleva el gesto fotográfico, este tipo de imágenes —imprecisas e inadecuadas— son útiles al formar parte de la verdad: constituyen ese diminuto fragmento que visualmente nos queda de la realidad¹²⁴.

Una de las premisas en las que Rosset apoya su argumento sobre la diferencia sustancial que existe entre realidad y fotografía, es que la primera es de naturaleza moviente y la segunda, a la cual se refiere como una guillotina, es un «despiadado fijador» del momento: «El mundo de la fotografía es el mundo de lo inmóvil y también del silencio», y siendo la fotografía «incapaz de captar una imagen en su realidad moviente» faltaría algo «de verdadero, de inmediato, en resumen, de real»¹²⁵.

¹²² CDBG: documento aportado por su directora, Ana Teresa Núñez: *The Tragedy of Guernica*, George Steer, *The Times* (28/4/1937), p. 17.

¹²³ Didi-Huberman, 2004, p. 66.

¹²⁴ Didi-Huberman, 2004, pp. 65-74.

¹²⁵ Rosset, 2008, pp. 32-55.

Ciertamente, el conjunto de fotografías que estuvieron en la villa horas después del bombardeo, no pudieron registrar el ruido estrepitante de los edificios al caer, el sonido de la madera al quemarse ni tantos otros elementos sensoriales que protagonizaron las escenas padecidas aquella noche, tal como los supervivientes le confirmaron a William Smallwood (Egurtxiki): «Además de los gritos de la gente había un estruendo inquietante ocasionado por el rugir del fuego, el desplome de los muros, y las ocasionales explosiones de las bombas ocasionadas por el fuego»¹²⁶.

La cámara fotográfica tampoco pudo captar las altas temperaturas que recuerdan los testigos, elevadas hasta 2.500.°C lo que, tal como sostuvo Xabier Irujo, generó fuertes remolinos de fuego provocando una grave falta de oxígeno que repercutió negativamente en las tareas de rescate: «Cuando terminó el bombardeo, el cielo estaba oscurecido por el humo y rojo a causa de los incendios que devoraban toda la villa. [...] Todo estaba ardiendo y el calor era insoportable, un infierno», describió el gudari Joxe Iturria. Coincidió Joseba Elozegi, otro gudari, en recordar la dificultad que tuvieron para distinguir las calles y caminar entre los escombros: «Había fuego por todas partes y las paredes comenzaban a desplomarse»¹²⁷.

Ahora bien, siguiendo la línea de Didi-Huberman, lejos de buscar en la fotografía una calcomanía de la realidad, y siendo conscientes de su limitación, y de la labor de «arqueología» que requiere su lectura, este conjunto de imágenes logra convertir un método de guerra *inimaginable* en imaginable. En el caso de las fotografías captadas la noche del bombardeo, es precisamente su imperfección, la falta de definición e imprecisión, lo que nos aproxima a lo real, a la inmediatez, al nerviosismo, a la urgencia, al desconcierto, a los impedimentos y desbordamiento de una situación inabarcable. Por tanto, aunque la fotografía tan solo puede mostrar una minúscula parte de la realidad, en este conjunto de imágenes —útiles y necesarias— la *fenomenología* constituye un factor indispensable, al aportarnos esas señales capaces de desvelarnos el contexto que rodea al fotógrafo y que influye directamente en él, y en lo que vemos. Desde esta perspectiva, Didi-Huberman sitúa la imagen fotográfica en el «el ojo de la historia»; no por contar toda la verdad, sino por su «tenaz vocación de hacer visible»¹²⁸.

¹²⁶ Smallwood, 2013.

¹²⁷ Irujo, 2017, pp. 141-193.

¹²⁸ Didi-Huberman, 2004.

4. Conclusiones principales

En relación a los tres tipos de violencias ejercidas contra los republicanos, el trabajo de los fotoperiodistas generó una *contranarrativa* al desmontar el argumento que pretendía justificar su exterminio.

A su vez, los fotoperiodistas documentaron la espiral de estragos que traía consigo la *guerra moderna*, presentando una *radiografía* del lado de quienes sufrían los efectos del impacto de los proyectiles y revelando con ello las consecuencias intrínsecas al vertiginoso poder de la aviación: un progreso edificado sobre cadáveres y ruinas —mencionaba Iñaki Rivera en referencia a la tesis de Walter Benjamin¹²⁹—.

En este contexto, las imágenes publicadas respondieron al interés de Europa por conocer los daños que ocasionaban los ataques aéreos contra civiles. Si bien, considerando que las potencias occidentales históricamente habían autorizado los bombardeos contra nativos en sus colonias, el motivo que desató la alarma y el despliegue mediático no fue tanto que las víctimas fueran civiles, como que fueran europeas¹³⁰. Siendo así, el trabajo documental de los fotoperiodistas proyectó en la población europea una *resignificación* de la guerra, un antecedente y referente de los efectos que pacería durante la II Guerra Mundial.

Paralelamente, el cuantioso banco de pruebas —a modo de inventario— que aportó el fotoperiodismo verificó las reiteradas acusaciones emitidas por las autoridades republicanas, supliendo de forma indirecta la ausencia de la *Comisión internacional de encuesta para bombardeos aéreos* que hasta bien entrado 1938 no se conformó.

A corto plazo, la República no consiguió el auxilio internacional que necesitaba, la razón habría que buscarla en la persistencia de Inglaterra y Francia por mantener su política de No Intervención, lo que acabó por convertirse, en palabras de Patterson, «en una intervención a favor de los insurgentes»¹³¹.

Sin embargo, a largo plazo, más allá de lo que fue publicado en la época, las imágenes *supervivientes* —aquellas que no fueron destruidas y lograron salvarse de los *archivos del mal*— constituyen una valiosa fuente documental para generar la memoria de los *sin nombre*, de las víctimas y

¹²⁹ Bergalli y Rivera, 2010, pp. 27-28.

¹³⁰ Lindqvist, 2002, pp. 26-145.

¹³¹ Patterson, 2008, p. 71.

oprimidos, así como para reescribir una historia que durante el franquismo fue contada unidireccionalmente del lado de los *vencedores*.

Si nos acogemos a la interpretación de Giorgio Agamben sobre la identidad de los *testigos integrales*, aquellos que no sobrevivieron para contarlos; los fotoperiodistas, en calidad *traductores e intermediarios*, asumieron un alto grado de responsabilidad frente a los ausentes y a la sociedad, al reconstruir aquellos testimonios que faltaban, para aproximarnos —en la medida de lo posible— a su veracidad; una ardua tarea que tan solo puede realizarse, diría Agamben, desde la condición de «testigo / autor»¹³².

De acuerdo con ello, el *fotoperiodismo* no solo manifestó durante la guerra un compromiso fundamentalmente social, sino que emergió como un *fenómeno colectivo*, de tal manera que si juntamos las fotografías de escenas sueltas o secuencias registradas en las distintas zonas republicanas por reporteros gráficos, camarógrafos o fotógrafos aficionados, podremos obtener, en su conjunto, el relato la *guerra total*.

Esta labor de testimoniar y emocionar —más allá del impacto— a través de la imagen, convirtió a los fotógrafos y camarógrafos en testigos incómodos: enemigos potenciales de los sublevados capaces de desacreditar sus métodos, conmovir a la opinión pública y presionar a la comunidad internacional. Ante ello, el aparato de propaganda franquista emprendió una despiadada campaña de ocultación de sus masacres utilizando la censura y métodos coercitivos para invisibilizar, encubrir y silenciar la verdad.

Conforme a esta estrategia y aprovechando el valor testimonial de la fotografía, los sublevados utilizaron la imagen para imputar crímenes a los republicanos que no habían cometido o habían perpetrado los propios insurrectos: una práctica que implicó una *tercera violencia*; condenando a las víctimas al olvido, generando una falsa historia y consiguiente revictimación.

La masacre de Badajoz y el ataque aéreo contra Gernika, ambas coberturas periodísticas singulares y de enorme repercusión política y social, ejemplificaron este doble potencial que manifestó la *imagen testimonial*: por un lado, su capacidad para demostrar el *esto ha sido* de un suceso y contrariamente su facilidad en hacer pasar como real un falso *esto ha sido*: estrategia utilizada por los militares sublevados para crear —desde escenas prefabricadas— el *terror rojo*.

¹³² Agamben, 2000.

Por tanto, mientras las imágenes de la masacre de Badajoz hicieron imaginable *lo inimaginable*, las fotografías registradas por los sublevados, también hicieron imaginable aquello que nunca había sucedido: circunstancia que pone en crisis la noción de la fotografía como soporte de la evidencia. Esta táctica, utilizada por el aparato de propaganda franquista, todavía hoy dificulta la labor *arqueológica* del investigador y manifiesta el peligro que tiene el uso de la fotografía.

Expresaba el fotoperiodista Jesús Abad Colorado su preocupación respecto a que la fotografía pueda convertirse en un «instrumento para perpetuar una guerra» al servicio de los intereses de los actores políticos¹³³. En el caso de la guerra en España, la descontextualización en el reverso de la imagen y la teatralización de la realidad, creando falsos escenarios para su posterior registro fotográfico, convirtieron a la fotografía en un instrumento para perpetuar el odio contra los republicanos.

Por el lado del bombardeo de mayor repercusión de los años 30, el conjunto de imágenes que los fotoperiodistas registraron sobre los estragos más inmediatos del ataque aéreo contra Gernika, exige una relectura que trascienda al documento, considerando que el acto fotográfico es producto de una cristalización de agentes externos que componen, le dan sentido y forma a la historia; hallando en las ausencias, imprecisiones, dificultades e incluso en la imposibilidad de contar, una fuente de información consustancial al suceso.

Por tanto, las fotografías de los estragos materiales del bombardeo a Gernika, aunque insuficientes para demostrar un método cuyo principal objetivo fue aterrorizar, deshumanizar y aniquilar a la población civil, son útiles e imprescindibles por constituir los vestigios que nos quedan de una realidad negada e invisible a nuestra mirada; teniendo presente que «la verdad es mucho más trágica, mucho más atroz»¹³⁴ de lo que pueda abarcar la fotografía, pero también siendo conscientes de la trascendencia y necesidad de refutar dentro de un conflicto armado todo *plan de desimaginación* capaz de convertir lo visible en invisible, y por ende, la historia en olvido.

¹³³ Colorado, *Universidad Nacional de Colombia*. Consultado en línea: <https://www.facebook.com/UNALOficial/videos/3326880574074640> [17/09/2020].

¹³⁴ Didi-Huberman, 2004.

Fuentes

Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH).
Archivo Museo Auschwitz-Birkenau: fotografías y documentos históricos.
Centro de Documentación sobre el Bombardeo de Gernika (CDBG), Fundación Museo de la Paz de Gernika.
Archivo fotográfico y hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España (BNE).
Archivo General de la Administración (AGA).
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM).
Archivo Histórico del Partido Comunista (AHPC).
International Center of Photography (ICP).
Archivo British Pathé.
Fundación Pablo Iglesias.
Archivo fotográfico y hemeroteca ABC y EFE.
Biblioteca Nacional de Francia (BnF).
Archivo-Filmoteca Española.

Bibliografía

ALTED, Alted, *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*, Aguilar, Madrid, 2005, p. 16.
AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Pre-textos, Valencia, 2000.
BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.
BAHAMONDE, Antonio, *Un año con Queipo de Llano*, Espuela de Plata, España, 2005.
BALCELLS, Laila, «La muerte está en el aire: los bombardeos en Cataluña», 1936-1939», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 136, octubre-diciembre, 2011, pp. 25-48.
BERGALLI, Roberto y RIVERA Iñaki, *Memoria colectiva como deber social*, Anthropos, Barcelona, 2010.
COHN, Norman, *El mito de la conspiración judía mundial. Los Protocolos de los Sabios de Sión*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 200-207.
CHAVES, Óscar, «Madrid, 1936: violencia y cultura visual», en GÓMEZ, Gutmaro, *Asedio. Historia de Madrid en la guerra civil (1936-1939)*, Ediciones Complutense, Madrid, 2018, p. 404.
DEL RÍO, Víctor, *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, p. 70.
DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Trotta, Madrid, 1997.

- DIDI-HUBERMAN, George, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.
- DOUHET, Giulio, *El dominio del aire*, IHCA, Madrid, 1987.
- DOMINGUEZ ARRIBAS, Javier, *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936-1945)*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2009, pp. 74-76.
- ESPINOSA, Francisco, «Agosto de 1936: terror y propaganda. Los orígenes de la Causa General», *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 4, 2005, pp. 15-25.
- ESPINOSA, Francisco, *Violencia azul y roja. España, 1936-1950*, Crítica, Barcelona, 2010, p. 62.
- ESPINOSA, Francisco, *La columna de la muerte*, Planeta, Barcelona, 2017.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, «El poder del miedo. El temor y la intimidación como instrumentos de acción política» en BERTHIER, Nancy, SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española*, Casa de Velazquez, Madrid.
- HEIBERG, Morten, *Emperadores del Mediterráneo. Franco, Mussolini y la guerra civil española*, Diagonal, Barcelona, 2004.
- IRUJO, Xabier, *Gernika: 26 de abril de 1937*, Crítica, Barcelona, 2017.
- LINDQVIST, Sven, *Historia de los Bombardeos*, Turner Publicaciones, Madrid, 2002.
- LLUCH-PRAT, Javier, «Donde habita la memoria: Testimonios históricos de la diáspora republicana entorno a los campos de concentración franceses» en ALTED, Alicia y FERNÁNDEZ Dolores, *Tiempos de exilio y solidaridad: La Maternidad Suiza de Elna, 1939-1944*, UNED, Madrid, 2014, p. 143.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Historia de la Fotografía en España*, Lunberg, Barcelona, 1997, p. 162.
- MAJADA, Jesús y BETHUNE, Norman, *El crimen de la carretera Málaga-Almería (Febrero de 1937)*, Caligrama, Benalmádena, 2004.
- ORTIZ-ECHAGÜE, Javier, «“Esto no es Guernica...”». Fotografías en prensa de la destrucción de Guernica durante la guerra civil española», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n.º 16, 2010, pp. 349-368, ISSN:1134-1629.
- PATTERSON, Ian, *Guernica y la Guerra Total*, Turner armas y letras, Madrid, 2008.
- PRESTON, Paul, *La Guerra Civil Española*, Plaza & Janes Editores, Barcelona, 1987.
- PRESTON, Paul, *La Guerra Civil Española*, Barcelona. Debate, 2006.
- PRESTON, Paul, *Idealistas bajo las balas*, Debate, Barcelona, 2007.
- PRESTON, Paul, *El holocausto español*, Debate, Barcelona, 2011.
- ROSSET, Clément, *Fantasmagorías, seguido de lo real, lo inimaginario y lo ilusorio*, Abada Editores, Madrid, 2008.

- RICHARDS, Michael, *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España franquista, 1936-1945*, Editorial Crítica, Barcelona, 1999, p. 36-193.
- SERRULLA, Fernando, *Antropología forense de la Guerra Civil española*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2018, p. 240.
- SMALLWOOD, William, *El día en que Gernika fue bombardeada*, Colección: Bombardeo de Gernika n.º 3. Fundación Museo de la Paz de Gernika, Centro de Documentación sobre el Bombardeo de Gernika y el Ayuntamiento de Gernika-Lumo, Gernika, 2013.
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Suma de letras, Madrid, 2004.
- SOUTHWORTH, Herbert, *La destrucción de Guernica*, Ibérica de ediciones y Publicaciones, Barcelona, 1977.
- SANCHEZ, Gervasio, *Desaparecidos*, Barcelona, Blume, 2011, p. 62.
- TRULLÉN FLORÍA, Ramiro, *España trastornada: La identidad y el discurso contrarrevolucionario durante la Segunda República y la Guerra Civil*, Ediciones Akal, Madrid, 2016.
- VIÑAS, Ángel, «La guerra de España, prólogo de la Guerra Mundial» en MORENTE, Francisco, *España en la crisis Europea de entreguerras*, Catarata, Madrid, 2011, p. 30.

Recursos electrónicos

Revistas electrónicas

- IGLESIAS AMORÍN, Alfonso, «La cultura africanista en el Ejército español (1909-1975)», *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* [en línea], n.º 15, 2016, pp. 99-122, ISSN: 1579-3311. Consultado en línea: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=521555004005> [12/4/2021].
- DE PABLO CONTRERAS, Santiago, «El bombardeo de Gernika: información y propaganda en el cine de la Guerra Civil», *Film-Historia* [en línea], vol. VIII, No.2-3 (1998), pp. 1-13, ISSN-e 2014-668X. Consultado en línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12362/15130> [3/2/2021].
- PINEDA CACHERO, Antonio, «Orígenes histórico-conceptuales de la teoría de la propaganda nazi», *Revista Historia y Comunicación Social*, 2007, vol.12, pp. 151-176., ISSN:1137-0734. Consultado en línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0707110151A> [2/3/2021].

Videgrabaciones

- «Bombardeo de Gernika», *Canal GERNIKA LUMO*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=k-28ry7ajmY> [12/4/2021].
- BRUT, René, «Badajoz 1936», *Casa Pathé, Archivo RTVE*. Consultado en línea: <https://www.rtve.es/buscador/?q=la+masacre+de+badajoz&desde=&hasta=&site=RTVE> [20/3/2021].
- BRUT, René y D'ESME, Jean, «La Guerre Espagnole par notre envoyé spécial René Brut», *Canal Historia*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6AGHFOH4Hws> [17/5/2021].
- COLORADO, Jesús Abad, «La imagen como vehículo de construcción de memoria histórica», *Universidad Nacional de Colombia*. Consultado en línea: <https://www.facebook.com/UNALOficial/videos/3326880574074640> [17/09/2020].
- IRUJO, Xabier, «Seminario Bombardeos en Euskadi: Xabier Irujo», *Museo de la Paz de Gernika*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=wwxLZjZlg3c> [05/11/2020].
- IRUJO, Xabier, «Seminario Bombardeos en Euskadi: Xabier Irujo (2/2)», *Museo de la Paz de Gernika*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=x8xUHGy3Fio> [07/11/2020].
- SÁNCHEZ, Gervasio, «Conversaciones con Gervasio Sánchez», *Universidad de Navarra*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=pctHEy1MoFg> [1/5/2021].
- VIÑAS, Ángel, «Seminario Bombardeos en Euskadi: Ángel Viñas», *Museo de la Paz de Gernika*. Consultado en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ee9mBe11w9U> [05/11/2020].

Datos de la autora

Natalie Volkmar Ossa Tras licenciarme en Periodismo por la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, y graduarme en Historia del Arte por la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, obtuve una especialización de postgrado en Patrimonio Cultural.

Realicé, posteriormente, el Máster Universitario Oficial en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación, en la línea de Historia Contemporánea, centrando mi investigación final en el marco de la guerra en España (1936-1939). La tesina defendida: «Fotoperiodismo como fenómeno colectivo y compromiso social...» me llevó a realizar el doctorado en el cual investigo el valor social de la imagen con carácter testimonial y los usos del fotoperiodismo durante la Guerra Civil española.

Paralelamente, mi carrera profesional ha transcurrido dentro del ámbito de la cultura, siguiendo una trayectoria estrechamente vinculada a los medios de comunicación que ha activado mi interés por analizar el papel del fotoperiodismo en los conflictos armados.