

FOTOGRAFÍA Y GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: USOS DE LA IMAGEN NO BÉLICA Y POSMEMORIA

PHOTOGRAPHY AND THE SPANISH CIVIL WAR: USES OF THE NON-WAR-ZONE IMAGE AND POSTMEMORY

Elena Montejo Palacios*

*Universidad de Granada, España. E-mail: elenampalacios@gmail.com

Recibido: 16 febrero 2021 / Revisado: 15 marzo 2021 / Aceptado: 7 abril 2021 / Publicado: 15 octubre 2021

Resumen: El presente artículo pretende analizar las imágenes fotográficas utilizadas como prueba en los procesos judiciales llevados a cabo por ambos bandos durante la Guerra Civil española y, más tarde, por la dictadura franquista. En este análisis establecemos su género, usos e iconografía, argumentando que estas imágenes fueron creadas bajo los códigos del periodo prebélico y bélico adquiriendo nuevos significados y lecturas a lo largo de las décadas, pasando a formar parte de la narrativa tanto de la generación que les dio vida como de las posteriores.

Palabras clave: Guerra civil española, fotografía, Archivo Militar Territorial Segundo Sevilla, Jaén, posmemoria

Abstract: This article aims to analyze the photographic images used as evidence in the judicial processes carried out by both sides during the Spanish Civil War and, later, by the Francoist dictatorship. By establishing their genre, uses and iconography we argue that these images were created under the codes of the pre-war and war period, acquiring new meanings and readings over the decades, becoming part of the narrative of both the generation that brought them to life and subsequent generations.

Keywords: Spanish Civil War, photography, Archivo Militar Territorial Segundo Sevilla, Jaén, postmemory

INTRODUCCIÓN

Guerra y fotografía han formado un binomio inseparable desde las primeras imágenes que plasmaron tanto la Guerra México-Americana (1846-48) como la Guerra de Crimea (1855); la fotografía bélica se convirtió en un género con un código propio, que ha ido cambiando a lo largo del tiempo, particularmente, en cuanto al reflejo de la crudeza del conflicto se refiere. Dicho código, que tendría uno de sus más dolorosos y tempranos exponentes de la mano de Ernst Friedrich y sus retratos de los veteranos de la Primera Guerra Mundial, llegaría a su punto de inflexión en los años 30 y 40, con la irrupción de los grandes conflictos europeos y globales.

La Guerra Civil se convertiría, en palabras de Susan Sontag¹, en el primer conflicto cubierto, fotográficamente, en el sentido moderno; profesionales como Robert Capa, Gerda Taro, Walter Reuter, Agustí Centelles o Kati Horna, plasmaron lo sucedido tanto en las trincheras² como lejos de ellas. Su labor, creada con el objetivo de lograr el impacto necesario para ser publicada y, con ello, conseguir el prestigio profesional, fue vista de inmediato en periódicos y revistas nacionales e internacionales³, favoreciendo la sensibilización de la población mundial. Algunas de

¹ Sontag, Susan, *Regarding the pain of others*, New York, Picador, 2003, pp. 20-21.

² Figueres Artigues, Josep María, "Fotografía de guerra y propaganda política en el fondo fotográfico inédito del diplomático J. Lapuent", *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, 14 (2003), pp. 1-8, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 30.

las fotografías bélicas destinadas a la prensa han alcanzado, con el tiempo, el estatus de iconos y objetos de arte, traspasando su inicial intencionalidad.

Así, la fotografía de prensa de ambos bandos tendría un relevante papel en cómo se difundió a nivel internacional el conflicto; las redacciones editaban, seleccionaban y modificaban aquellas imágenes que mejor se adaptaban a su discurso, demandando al fotógrafo ciertos temas y encuadres. En ocasiones, muchas de estas fotografías serían reutilizadas, de forma que, al cambiar los pies de foto, las víctimas, daños y victorias de un bando se convertían en las del otro⁴, lo que supone una alteración de su intención original, dando un paso más en la evolución del significado y uso de las imágenes. Asimismo, este material ejercía tanto la función de prueba visual de los crímenes del enemigo, como de propaganda para que la población se viera reflejada en él, despertando sentimientos de ira o patriotismo. Dicha vinculación, simulación o rechazo, como veremos en nuestro caso de estudio, sería tomado como modelo de referencia en la fotografía privada, imitando los géneros y roles establecidos por la propaganda de ambos bandos.

Igualmente, se ha de considerar, como comentábamos, que muchas de estas imágenes fueron realizadas por fotoperiodistas extranjeros, cuya involucración en el conflicto nunca fue completamente personal, lo cual afecta a la forma de retratar, que, si bien no es fría, jamás es íntima. Ciertamente el talento de autores como Gerda Taro atrapó gestos, momentos y acciones de forma brillante y emotiva, y pese a que sus imágenes invitan al espectador a implicarse, lo cierto es que la forma de fotografiar de Centelles o Santos Yubero, así como de otros fotoperiodistas españoles, es notablemente diferente en su forma de narrar, del mismo modo que lo es para aquellos fotógrafos cubren un territorio al que pertenecen, como fue el caso de Eugenii Khaldei⁵, quien, con 27 años, descubrió a toda su familia fusilada y arrojada a un pozo de minas cuando fotografió la liberación de Donetsk (Ucrania) en 1943.

Lo visual, se convertiría, entrado el siglo XX, en un arma de guerra más, ya fuera como propaganda o como testigo de las atrocidades que han

⁴ Idem.

⁵ Shneer, David, "Picturing Grief: Soviet Holocaust Photography at the Intersection of History and Memory", *The American Historical Review*, 115/1 (February 2010), pp. 28-52, p. 31.

dejado un rastro en la memoria colectiva, tales como el Holocausto, las dos alemanias de los 60 y la caída del Muro, las guerras de Vietnam y el Golfo Pérsico o el conflicto de Irlanda del Norte. La fotografía de guerra tendría tal impacto visual que, parafraseando a Sontag, define, no sólo registra, las realidades más abominables, triunfando sobre las narrativas textuales más complejas⁶.

El presente artículo tiene como objetivo ir más allá de las especificidades del caso de estudio, las imágenes contenidas en los expedientes del Archivo Militar Territorial Segundo de Sevilla relativas a la provincia de Jaén, analizando los modos de representación de los encausados y el uso que se hizo de esas imágenes en el período de guerra y posguerra. Los casos analizados no pretenden tener un carácter totalizador, no es nuestra intención abarcar la historia de la fotografía en la Guerra Civil, pero sí establecer, a través de una muestra representativa, qué parámetros y códigos fotográficos se emplearon en la fotografía privada y como ésta refleja los códigos establecidos por las imágenes de circulación pública de fines propagandísticos. Al tiempo, cuestionaremos su uso y exploraremos cómo nuevos niveles de significado se fueron añadiendo desde su creación y cuáles fueron las causas y las ramificaciones de estos.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Numerosas publicaciones han explorado la relación entre la fotografía y guerra, así como los vínculos éticos y ontológicos relativos a la memoria y la colectividad. Quizás, por encima de cualquier otro conflicto o hecho, el Holocausto y la Segunda Guerra Mundial hayan sido los acontecimientos más estudiados, particularmente, el modo en que estas imágenes no solamente plasmaron la realidad, sino que ayudaron a crear parte del discurso histórico⁷, tanto durante el conflicto como en las décadas posteriores. La ya citada Sontag, Carolina Brothers⁸, Mary Warner⁹

⁶ Sontag, Susan, *Regarding the pain...* op. cit., pp. 21-22.

⁷ Didi-Hubberman, Georges, *Imágenes pese a todo, memoria visual del Holocausto*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

⁸ Brothers, Carolina, *War and Photography: A cultural history*, London, Routledge, 1997.

⁹ Arner Mariem, Mary, *Photography and its Critics a Cultural History, 1839-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

o, en fechas más recientes, Alex Danchev¹⁰, han rechazado los análisis basados únicamente en el contenido de las imágenes, argumentando que su significado está predeterminado en gran medida por su contexto institucional y cultural. Actuando como testigos a pesar de sí mismas, tal y como plantean Boris Kossoy¹¹, las imágenes bélicas o de conflicto transmiten una gran cantidad de información, no sobre una supuesta realidad objetiva, sino sobre las actitudes y creencias colectivas propias de la cultura en la que operan.

De manera similar, han sido estudiados el fin de la República y la Guerra Civil española, apodada como “la guerra más fotogénica que nadie haya visto jamás”¹²; autores como Maria Nilsson¹³, Rafael Tranche y Beatriz de las Heras¹⁴ o Sánchez Virgil y Olivera Zaldua¹⁵ han argumentado que la clave para esta extraordinaria repercusión en la psique colectiva viene dada de su propio contexto (el fin de un sistema democrático, su desarrollo en el continente, la intervención de fuerzas extranjeras, los efectos que sufriría la población civil y la rápida difusión de las imágenes en el resto del mundo) explorando cómo se conformó el registro visual de la guerra y cuales han sido las consecuencias de la creación de esta narrativa.

No cabe duda de que ochenta y cuatro años después de su inicio, las imágenes de esta guerra no han perdido un ápice de su poder de atracción; siendo posible argumentar que, al igual que ocurre con la Segunda Guerra Mundial, dicho poder se ve reforzado por el paso del tiempo, por el aura melancólica que trae consigo el visionado

de tiempos pasados, donde, desde la perspectiva de las décadas, los límites de las acciones y las decisiones humanas pueden verse más claros. No son pocos los autores¹⁶ que, además, han abordado los procesos de la memoria y la fotografía en España en su intersección con la muerte, leyendo las fotografías como memorias visuales y analizando su capacidad para conectar al espectador contemporáneo con vidas y eventos pasados, al tiempo que reconocen la barrera que existe entre el espectador y las víctimas, incidiendo en la posibilidad que brindan las fotografías para reconstruir un vínculo entre el ahora y el entonces desde un punto de vista histórico y humano.

Son numerosos los estudios que se han acercado a los medios gráficos (cartelería y publicidad¹⁷) y visuales (cine¹⁸) del periodo de guerra, analizando su dimensión comunicativa y los procesos que ayudaron a modelar la sociedad y los cambios que en ella se produjeron. Frente a esta abundancia de monografías y publicaciones, no hemos hallado estudios específicos relativos al papel de la fotografía como elemento probatorio en los juicios del periodo bélico o posbélico español, encontrando abundantes estudios análogos en el caso de la Segunda Guerra Mundial y los procesos judiciales posteriores, particularmente los juicios de Núremberg¹⁹, así como conflictos bélicos o conflictos armados internos ocurri-

¹⁰ Danchev, Alex, *On war and war and terror*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

¹¹ Kossoy, Boris y Castro, Fernando, *Image and memory: photography from Latin America, 1866-1994*, Austin, University of Texas, 1998; Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Lamarca, 2017.

¹² Cf. Strandling, Robert, *Young children Will be next: Bombing and propaganda in Spanish Civil War (1936-1939)*, Cardiff, Wales University Press, 2008, p. 148.

¹³ Nilsson, Maria, “Introduction: On Photography, History, and Memory in Spain”, *Photography, History, and Memory in Spain, Hispanic Issues Online*, 3 (Spring 2011), pp. 1-9; “On photography and power in the Spanish Civil War: Reading photographs in a loyalist wartime newspaper”, (conferencia) *Helsinki Photomedia*, 3 marzo 2014.

¹⁴ Tranche, Rafael y Heras, Beatriz de las, “Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 13 (2016), pp. 3-14.

¹⁵ Sánchez Virgil, Juan Miguel y Olivera Zaldua, María, *Fotoperiodismo y República*, Madrid, Cátedra, 2014.

¹⁶ Aguado, Txetxu, *Tiempos de ausencias y vacíos: escrituras de memoria e identidad*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2010.

¹⁷ Tomás, Facundo, “Guerra Civil española y carteles de propaganda: El arte y las masas”, *Olivar*, 7/8 (2006), pp. 63-85; Rodríguez Centeno, Juan Carlos, *Anuncios para una guerra: política y vida cotidiana en Sevilla durante la Guerra Civil*, Sevilla, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 2003; Gómez Escarda, María, “La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española”, *Barataria Revista Castellano-Manchega de Ciencias sociales*, 9 (2008), pp. 83-101.

¹⁸ Sánchez-Biosca, Vicente, “Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)”, *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 12 (2007), pp. 75-94; Gubern, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986; Aldgate, Anthony, *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, Londres, Scholar Press, 1979.

¹⁹ Crane, Susan, “Choosing not to look: Representation, Repatriation and Holocaust atrocity photography”, *History and Theory*, 47/3 (October 2008), pp. 309-330; Delange, Christian, *Caught on Camera: Film in the Courtroom from the Nuremberg Trials to*

dos durante la segunda mitad del siglo XX, tales como las guerras de Corea o los Balcanes²⁰ o los desaparecidos durante la dictadura argentina²¹.

Por lo que respecta a la pervivencia de este tipo de imágenes, en el caso de la Guerra Civil, y aunque algunos investigadores²² apuntan, de forma justificada, que, muchos archivos fotográficos se dispersaron o desaparecieron durante la posguerra y la dictadura, es cierto que en las últimas dos décadas²³ se han venido desarrollando diversas iniciativas por parte de entes públicos y privados para recuperar este valioso patrimonio documental. Las nuevas tecnologías han sido decisivas para la conservación digital, el acceso y difusión a la ciudadanía.

2. METODOLOGÍA

Aproximarse a la imagen fotográfica, independientemente de su género, es adentrarse a un mundo de signos y símbolos contenidos en un lenguaje propio, un conjunto de elementos que la imagen lleva consigo desde el momento de su creación. Así pues, ante la cantidad de lecturas que puede tener una imagen y la dificultad que conlleva tratar de realizarlas de manera científica, es necesario acercarse a la fotografía a través de una metodología multidisciplinar que incluya la historia, la historia del arte, la sociología, las ciencias de la comunicación... sopesando tanto su contexto de creación (histórico, social, econó-

mico...) como consideraciones acerca de su estética. Asimismo, ha de sopesarse que la supuesta objetividad de la fotografía enmascara toda una serie de condicionantes que incluyen desde los recursos técnicos (luz, ángulos, técnicas de revelado, encuadre, alteración del negativo...) a la manipulación de la imagen a través de su asociación con un texto que cambie su significado o la reinterpretación posterior.

Para trabajar sobre nuestro caso de estudio hemos articulado, en primer lugar, la adaptación de las teorías burkianas que Monroy²⁴ realiza en torno a la fotografía, así como la confrontación entre las teorías de Bazin y Peirce en torno al signo y símbolo, y, en segundo lugar, las premisas de Hirsch y Sontag sobre la memoria y la posmemoria.

Frente a la concepción peirceana²⁵, Bazin entiende la fotografía no como un signo, pues no existe en lugar de otra cosa, sino como una manifestación, es decir, una representación de una realidad. En este sentido, Bazin, al analizar la ontología de la imagen fotográfica en sí misma, y no como un objeto físico, no entiende que esta sea la plasmación de una realidad pasada, sino una huella del presente, leyéndola como una inmortalización de un momento. Bazin defendió las principales propiedades de la fotografía, encuadrándolas en tres categorías principales: su esencial objetividad, su identidad ontológica entre modelo y fotografía y su calidad de huella del pasado.

La definición de esta última concepción nos lleva a Peter Burke²⁶, quien entendía la fotografía como una huella del pasado que había que leer

the Trials of the Khmer Rouge, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2014.

²⁰ Campbell, David, "Atrocity, memory, photography: Imaging the concentration camps of Bosnia: the case of ITN versus Living Marxism, Part 1", *Journal of Human Rights*, 1/1 (2002), pp. 1-33; Stallabrass, Julian, "War/Photography: Images of Armed Conflict and its Aftermath", *Photography and Culture*, 7/2 (2014), pp. 223-228; Lee, Jung Joon, "No End to the Image War: Photography and the Contentious Memories of the Korean War", *Journal of Korean Studies*, 18/2 (2013), pp. 337-370.

²¹ Fortuny, Natalia, "Memoria fotográfica: Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial", *Amerika, Frontières, La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine*, 1 (2010), pp. 2-11.

²² López Mondéjar, Publio, *Fuentes de la memoria III: Fotografía y sociedad en la España de Franco*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1996, pp. 95-98.

²³ El Archivo General de la Guerra Civil Española (Salamanca), de titularidad estatal, fue creado en 1999, en la actualidad se encuentra integrado en el Centro Documental de la Memoria Histórica, dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

²⁴ Monroy, Rebeca, "A corazón abierto: una aproximación metodológica a la investigación fotohistórica", en Roca Lourdes y Aguayo, Fernando (coords.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005.

²⁵ Algunos autores, como Marta Torregrosa, han realizado lecturas sobre Peirce en las que hace coincidir las nociones bazinianas y peircianas en torno al signo "la función de los signos no se reduce a estar por los objetos, sean estos reales o imaginarios, sino a ser instrumentos de acceso y comprensión de lo real". Torregrosa, Marta, "La imagen sintética ante el debate representación/simulación", en Torregrosa, Marta (ed.), *Imaginar la realidad: Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*, Zamora, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2010, pp. 23-36, p. 26.

²⁶ Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica de las letras de humanidad, 2002.

considerando su contexto de producción en el sentido más amplio. El presente estudio analiza el contenido de los juicios sumarísimos de la Guerra Civil empleando un enfoque burkiano, abordando la lectura iconográfica de la imagen como reflejo de los factores sociales, estéticos e iconográficos de una sociedad. Como parte de este análisis, se han considerado las preferencias temáticas, las relaciones de la sociedad giennense con su entorno, así como los códigos estéticos y de género del periodo prebélico, bélico y postbélico. Dado que las imágenes forman parte de un expediente judicial, se han tenido en consideración aquellos documentos que la acompañan (cartas, comunicaciones personales, declaraciones...), que brindan referencias que consideramos vitales para establecer su contexto.

Citando a Bordieu, ya en un segundo estadio, pasada su creación,

“[...] la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo [...] supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados; en suma, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo y su poder de destrucción”²⁷.

Es precisamente este último aspecto, el de la memoria y “posmemoria”²⁸, el que dota de más y mayores capas de significado a una imagen décadas después de su producción. Estas generaciones posteriores, basándose en las imágenes (públicas o familiares) construyen un nuevo discurso identitario, el cual puede derivar en un relato mítico, no importa cuán reciente sean²⁹. De igual manera, es posible que las siguientes generaciones deconstruyan narrativas previas³⁰,

²⁷ Bordieu, Pierre, *Un arte intermedio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 52.

²⁸ Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard, Harvard University Press, 1997; Alloa, Emmanuel et al., “Figurations of Postmemory: An Introduction”, *Journal of Literature and Trauma Studies*, 4/1 (2016), pp. 1-12.

²⁹ Labanyi, Jo, “Engaging with ghosts or, theorizing culture in modern Spain”, Labanyi, Jo (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2020, pp. 1-14.

³⁰ Moreno Andrés, Jorge, “La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 16 (2014), pp. 83-103.

un proceso que, generalmente, viene de la mano de un nuevo poder establecido.

Las fotografías forman parte de la memoria personal y colectiva, siendo esta última una práctica de construcción social a través de los recuerdos compartidos más relevantes. En el caso de los conflictos bélicos, la imagen fotográfica ha sido empleada tanto para explorar la naturaleza de la guerra como para explorar la naturaleza de la propia fotografía. Así, siguiendo el trabajo de Susan Sontag “Ante el dolor de los demás” reflexionaremos sobre la función que la fotografía de guerra puede tener sobre la memoria colectiva y la política. Vertebraremos esta reflexión a través la noción de posmemoria establecida por Marianne Hirsch³¹, entendiendo esta como la relación que las siguientes generaciones tienen con las experiencias, a menudo traumáticas, que precedieron a su nacimiento pero que les fueron transmitidas de forma decisiva hasta el punto de convertirse en recuerdos propios. Hirsch argumenta que la generación de la posmemoria depende de la fotografía como medio principal de transmisión intergeneracional. Sobre esta idea hemos argumentado la creación de nuevos significados para las fotografías analizadas, entendiéndolas como una plasmación al tiempo que una interpretación de la realidad que vivió una generación, y como está conformó los procesos de recuerdo y la memoria colectiva de las subsiguientes. Así, la fotografía puede “convertir el recuerdo en una forma de conocimiento”³² y elevar a la categoría de histórico un instante que fue concebido como anecdótico o privado.

3. MEMORIA HISTÓRICA EN LA PROVINCIA DE JAÉN: ANÁLISIS ESTADÍSTICO DE UN CASO DE ESTUDIO

Durante algo más de cuatro años, nuestra labor como técnico de documentación se ejerció en la conservación y difusión del patrimonio documental giennense llevada a cabo por el Instituto de Estudios Giennenses (organismo dependiente de la Diputación de Jaén). En este periodo, se trabajó en la recuperación de la Memoria Histórica de la provincia, teniendo como fuente el Archivo Histórico del Tribunal Militar Territorial

³¹ Hirsch, Marianne, “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 29/1 (1 March 2008), pp. 103-128.

³² Díaz Barrado, Mario, “Imagen y Tiempo Presente. Información versus memoria”, en Díaz Barrado, Mario (coord.), *Historia del Tiempo Presente. Teoría y Metodología*, Badajoz, I.C.E.-UEX, 1998, p. 88.

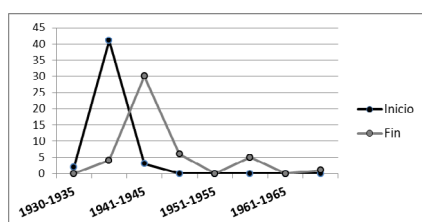
Segundo (Sevilla), gestionado por el Ministerio de Defensa (Ejército de Tierra), el cual custodia, entre otra documentación, los fondos creados en el periodo prebélico, bélico o postbélico. El archivo acumula 15.000 sumarios, de los que, a fecha de hoy, el Instituto de Estudios Giennenses ha digitalizado y puesto en red en torno a 11.000 expedientes de encausados giennenses de ambos bandos, con causa abierta tanto en la provincia como fuera de ella o cuya acción transcurriera en este territorio.

El objetivo de esta selección, pequeña pero representativa, es analizar estas imágenes como un recurso para entender la dualidad del significado fotográfico, ya que, en su mayoría, fueron creadas con un propósito diferente al que tendrían más tarde. Por tanto, las consideraremos como “posibilidades visuales”³³ con un recorrido que se inicia, a menudo, fruto de la burocracia o de la vida personal. Carecen de la calidad fotográfica de Capa, Rosenthal o Centelles, sin mostrar originalidad o brillantes soluciones técnicas, sin embargo, resultan medulares para conocer tanto la cotidianidad de retaguardia y trincheras, como para entender el proceso de cambio de significado que estas tuvieron y aún tienen.

El estado de conservación de los expedientes es bueno, aunque, si bien la gran mayoría es legible, existen una proporción (en torno al 20%) de documentos deteriorados por el tiempo y la humedad, incompletos por extravío, destrucción de páginas u otras causas.

La mayor parte de los procesos sumarísimos se realizaron con posterioridad a la contienda, conservándose en torno a 800 expedientes no sumarísimos llevados a cabo por el bando republicano tanto a civiles como a miembros de su propio ejército.

Gráfica 1. Año de inicio y finalización de las causas



Fuente: Elaboración propia.

³³ Haraway, Donna, “Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective”, *Feminist Studies*, 14/3 (1988), pp. 575-599, p. 583.

Una proporción reducida (171 de un total de 10.142³⁴, apenas un 1,7%) de estos sumarios contienen material gráfico como parte de las evidencias judiciales (publicaciones, croquis sobre posiciones, retratos a lápiz de encausados, esquemas explicativos acerca de hechos...). De ellos, 46 contienen fotografías, las cuales tienen un balance de género de un 88% hombres y un 2% mujeres.

Un 80% de los expedientes que componen nuestra muestra de 46 sumarios, contiene una causa contra una sola persona, mientras que el 20% restante hace referencia a dos o más encausados de ambos géneros en el mismo proceso³⁵. Por lo que respecta a su cronología (Gráfica 1), el inicio se sitúa entre 1936-1940 y su finalización entre 1941-1945, existiendo dos expedientes anteriores al conflicto cuyas fechas de inicio son 1933 y 1935 y un grupo de 12 expedientes que tienen fechas de cierre tan tardías como 1971.

Gráfica 2. Año de nacimiento de los encausados



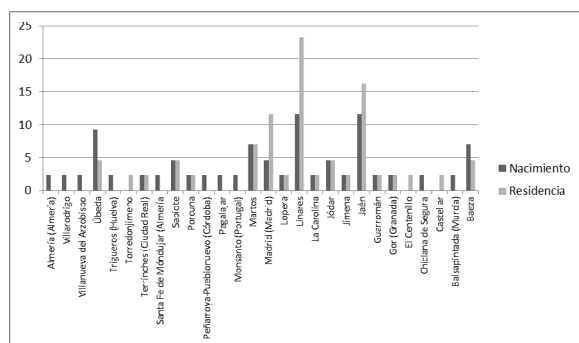
Fuente: Elaboración propia.

La mayoría de los encausados tenían edades comprendidas (Gráfica 2) entre los 36 y 16 años al inicio de la contienda, si bien existen acusados de mayor edad. Como comentamos, los expedientes recogidos por el Instituto de Estudios Giennenses no afectan exclusivamente a naturales o residentes en Jaén (Gráfica 3), encontrando nueve encausados de otras provincias y países, tanto en su naturaleza como en su lugar de residencia. De igual manera, los encausados de la muestra poseen oficios muy heterogéneos, destacando el sector primario.

³⁴ El número total de expedientes disponibles supera los 11.000, pero tan solo 10.141 se adscriben a nuestro periodo de estudio.

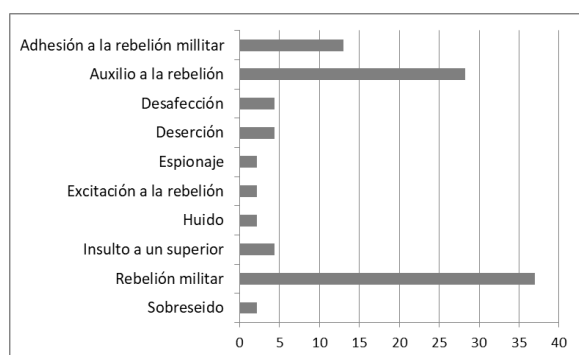
³⁵ Estas proporciones de número de encausado por sumario se corresponden con la tónica general de los 10.142 expedientes analizados.

Gráfica 3. Porcentaje de encausados según su lugar de nacimiento y lugar de residencia



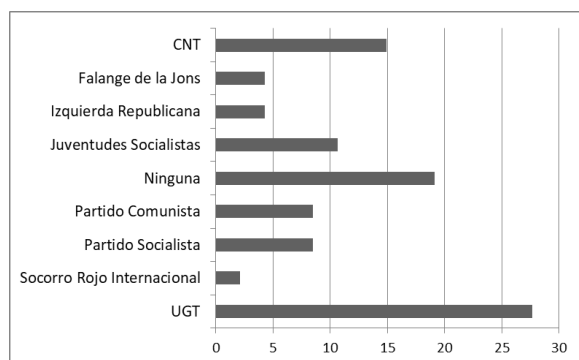
Fuente: Elaboración propia.

Gráfica 4. Porcentaje de causas



Fuente: Elaboración propia.

Gráfica 5. Porcentaje de filiaciones



Fuente: Elaboración propia.

Por lo que respecta a las causas de estos procesos (Gráfica 4), con casi un 37%, la Rebelión militar se sitúa como primer cargo, seguido de Auxilio a la rebelión con un 28% y Adhesión a la rebelión militar con un 13%. Tan sólo uno de los expedientes carece de él, al resultar una indagatoria sobre un encuentro fatal entre Guardia Civil y huidos. La filiación de los encausados (Gráfica 5) de nuestra muestra presenta resultados similares al contenido total del archivo; en esta sección debe considerarse que una misma persona

podía haber pertenecido a más de un partido o sindicato antes o a lo largo de la contienda, lo que explica que el número de afiliaciones que muestra la gráfica supere el número de encausados analizados. Con un 27% del total el sindicato UGT se sitúa como la filiación más común, seguida de los encausados sin afiliación con un 19 % y la CNT con casi un 15%. Otras fuerzas como Juventudes Socialistas, Partido Socialista y Partido Comunista presentan una incidencia del 10% para la primera y un 8% para las dos últimas, mientras que Izquierda Republicana y Falange de la JONS suponen el 4% de los afiliados cada una y el Socorro Rojo Internacional el 2% del total.

4. IMÁGENES DE/EN CONFLICTO: USO PROBATORIO DE LA FOTOGRAFÍA

A diferencia de lo propuesto por Roland Barthes, la fotografía como un mensaje sin código³⁶, entendemos que ésta posee la capacidad de transmitir un mensaje empleando múltiples códigos (perspectiva, iluminación, movimientos...) absorbiéndolos de disciplinas tan heterogéneas como la publicidad, las artes plásticas, el cine o la cultura popular. El interés de las imágenes que componen nuestro caso de estudio reside, no tanto estrictamente en su contenido como en lo que representaban para la sociedad que las creó, sus aspiraciones, ideas y temores, y cómo estas ideas primigenias se cubrieron, con el devenir del tiempo, de nuevos significados, en ocasiones contradictorios, convirtiéndose no solamente en imágenes de un conflicto sino en imágenes en conflicto.

Con vistas a facilitar su análisis, hemos realizado una agrupación temática de las fotografías, si bien esto no define ni limita su naturaleza. Así, es posible establecer grandes grupos que pueden superponerse entre sí, en función del número de personas retratadas, de grupo o individuales, dentro de los cuales se puede establecer un subgrupo según las características del retratado, retratos civiles frente a militares/milicianos. Asimismo, se pueden distinguir tipologías en función de la intencionalidad con las que fueron adjuntadas a los procesos: probatoria de inocencia, de culpabilidad o con función identificativa.

Ya en sus inicios, la fotografía estuvo vinculada a las fuerzas del orden y la justicia, desde los retratos de delincuentes decimonónicos, a las imágenes del Holocausto, que fueron empleadas para

³⁶ Barthes, Roland, *Image Music Text*, London, Fontana Press, 1977, p. 17.

la demostración pública de los hechos semanas después de la liberación de los campos³⁷, o las muy recientes imágenes del centro de detención de Guantánamo³⁸. Las fotografías aportan pruebas, dado que “en una versión de su utilidad, el registro de la cámara incrimina”³⁹. En nuestro caso de estudio, como en tantos otros archivos, imágenes de niños, mujeres y hombres se apilan como evidencias judiciales de incriminación, inocencia o muerte; imágenes que han pasado de documentar un instante, público o privado, a ser usadas como pruebas judiciales, para más tarde, fomentar la reflexión y el análisis de pasados acontecimientos.

De forma similar a su vinculación con otros medios plásticos, como los *Desastres de la Guerra* de Goya o *Les Misères et les malheurs de la guerre* de Jacques Collot⁴⁰, la idea de la fotografía como evidencia está particularmente vinculada a la muerte. Al igual que el pintor español se aproxima a la guerra no como un hecho glorioso sino a través de los horrores que derivan del conflicto, la fotografía bélica de mediados del siglo XX narra la representación de la muerte, o los instantes previos a ella, mostrando su naturaleza descarnada y violenta; un hecho que han llevado a diversos autores⁴¹ a reflexionar en torno a la ética de estos modos de representación y de la creación del discurso narrativo de muerte y memoria.

Sin embargo, y pese a lo descarnado de la temática, la plasmación de la muerte en la fotografía no siempre ha sido inocente, tal y como reflexiona Sontag “muchas de las imágenes canónicas de los primeros años de la fotografía de guerra resultan haber sido escenificadas, o haber sido manipuladas”⁴². Particularmente, el régimen nazi empleó, de forma eficaz y a gran escala, lo

visual como medio de propaganda y forma de documentación. Testigo del horror de los campos de concentración, el fotógrafo catalán Francisco Boix declaró durante los juicios de Núremberg como la posición de los cuerpos de las víctimas fueron alterados, a modo de posado, para que el impacto de la imagen fuera mayor⁴³. De este modo, el Tercer Reich empleó la imagen de la muerte no para narrar un acontecimiento, sino para, a través de la cosificación de los cuerpos, imprimir naturaleza de objeto a un ser humano, convirtiéndolo en arma e instrumento de propaganda y evidencia de sus inhumanos discursos.

La representación de la muerte en nuestro caso de estudio sigue idénticas pautas de mecanización y reduccionismo del ser humano, si bien el fin último, es doble. El legajo L-0526_18098⁴⁴ contiene un proceso indagatorio sobre el enfrentamiento de un grupo de guardias civiles con varios huidos, cuyo resultado es la muerte de un hombre joven de identidad desconocida para la Guardia Civil. La fotografía (Imagen 1) muestra al joven en posición yacente, con el rostro y pecho cubiertos de sangre; se trata de una imagen en apariencia destinada a su identificación, sin embargo, la finalidad de ésta va más allá, pues el cuerpo ha sido cuidadosamente posicionado, y se expone, no solamente su rostro (única parte decisiva para realizar una identificación) sino su cuerpo inerte, fruto de la violencia.

Tomada en los últimos meses de 1942, es una imagen cargada de intencionalidad, pues va más allá de establecer la identidad del fallecido. Tal y como se relata en los documentos que componen el expediente, fue mostrada a diversos habitantes de Villacarrillo (Jaén); una acción que puede leerse como, o bien prueba de fuerza y advertencia de las consecuencias a quien mostrara oposición, o como propaganda para aquellos que habían luchado por el bando nacional, un modo de asegurar que la justicia alcanzaría a los opositores al nuevo régimen incluso después de la contienda. Así pues, la fotografía no fue creada con neutralidad identificadora, no sólo es un cuerpo que yace inmóvil, como tampoco

³⁷ Sánchez-Biosca, Vicente, “De la fotogenia del dolor a la imagen-shock: O el ambiguo legado visual de la Guerra Civil española”, *Pasajes*, 51 (2016), pp. 22-35, p. 27.

³⁸ Van Veeren, Elspeth, “Captured by the Camera’s Eye: Guantánamo and the Shifting Frame of the Global War on Terror”, *Review of International Studies*, 37/4 (2011), pp. 1.721-1.749.

³⁹ Sontag, Susan, *Regarding the pain...* op. cit., p. 5.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 44-45.

⁴¹ Además de la ya citada obra de Sontag nos gustaría destacar la investigación de Textxu Aguado. Aguado, Txetxu, “Memory and Reconciliation in Spanish Society”, *Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 4/8 (November, 2012).

⁴² Sontag, Susan, *Regarding the pain...* op. cit., p. 53.

⁴³ Tobin Stanley, Maureen, “Stills of Mauthausen: The Photographic Memoirs of Nazi Camp Survivor Francisc Boix”, *Hispanic Issues onLine Debates*, 3 (Spring 2011), pp. 39-55.

⁴⁴ Todos los legajos del Archivo Militar Territorial Segundo citados en este artículo se encuentran, bajo la misma signatura, en la web Memoria Histórica en la Provincia de Jaén <https://www.dipujaen.es/MemoriaHistorica/>

es un “muerto honorable” víctima del conflicto, cuyo decoro como héroe ha de ser preservado. Esta es la imagen de un enemigo abatido, al que no se ha concedido ese recato, pues “se trata de una dignidad que no se cree necesario conceder a los demás”⁴⁵. Quien tomó esta fotografía plasmó la “otredad” sobre el fallecido, alejándolo de la individualidad y revistiéndolo de una carga simbólica para los vencedores del conflicto. Para ese bando, la imagen de su muerte puede entenderse como un símbolo donde se proyectaba sus miedos y males, que desaparecían junto al fallecido, tranquilizando a parte de la sociedad, aliviando sus temores y aparentemente restableciendo el (nuevo) orden.

Imagen 1. Imagen contenida en el legajo L-0526_18098



Fuente: Archivo Militar Territorial Segundo Sevilla / Web Memoria Histórica de la Provincia de Jaén. Diputación de Jaén.

El tiempo ha añadido a esta imagen nuevos significados, cristalizando el momento de la muerte, que en otras circunstancias rechazaríamos, convirtiéndola en algo que conmueve. La fotografía del legajo L-0526_18098, al contrario que los retratos postmortem decimonónicos, no es una imagen pacífica y casi idealizada del óbito, aunque, paradójicamente, a los ojos contemporáneos, se reviste de cierta ternura derivada de su materialidad⁴⁶. Sus tonos blancos y negros y su antigüedad establecen un efecto estético que ayuda a mitigar lo dramático de la imagen; en palabras de Sontag “las fotografías convierten el pasado en un objeto de tierna consideración, desbaratando las distinciones morales y desar-

mando los juicios historiales por el patetismo generalizado de la mirada al tiempo pasado”⁴⁷.

Aunque su anónimo autor no trataba de realizar un manifiesto estético o simbólico, para aquellos que se acercan a la imagen desde las generaciones de la posmemoria, parece casi imposible no sentir algún tipo de admiración por esta visión de una muerte descarnada, triste y rigurosa. Se trata de un sentimiento contradictorio y complejo, donde el espectador, al contrario que el fotógrafo, se encuentra ante el dilema moral de la injusticia por esas muertes, al tiempo que, al familiarizarse con ella a través de la narrativa de la posmemoria, produce un impacto mayor que las propias experiencias contemporáneas⁴⁸. Continuando con esta argumentación hirschiana, existe un concepto que conecta la imagen del legajo L-0526_18098 con el grupo de retratos. Como espectadores contemporáneos, sabemos qué es lo que va a ocurrir; gracias a los expedientes que acompañan a estas imágenes, conocemos el destino de cada una de las personas que las protagonizan, de modo que, en muchas ocasiones, cuando los acusados son ajusticiados, los retratos que veremos a continuación se convierten, de alguna manera, en imágenes de muerte, aun cuando la muerte no se produce ante el objetivo.

Aunque existen fotografías de grupo, la mayor parte de los retratos son individuales, tanto domésticos como de estudio, siendo casi todos masculinos con excepción de tres mujeres. Dada su tipología, es muy posible que se trate de copias de imágenes privadas y que, muchas de ellas, se encontraran en manos de familiares. Estas fotografías son parte de las narraciones familiares, se integran dentro del mito colectivo⁴⁹ de la memoria de las víctimas de ambos bandos. Pese a su domesticidad, son imágenes de guerra, imágenes en conflicto consigo mismas, debido a la adquisición de nuevos y contradictorios significados, lo privado en conflicto con lo público. Si bien el contexto dista de los retratos analizados por Barthes⁵⁰ o Griggs⁵¹, comparte con ellos el

⁴⁷ Sontag, Susan, *On photography*, London, Penguin, 1979, p. 71.

⁴⁸ Hirsch, Marianne, *Family Frames...* op. cit., p. 8.

⁴⁹ Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 136.

⁵⁰ Barthes, Roland, *Camera Lucida*, London, Vintage, 2000.

⁵¹ Griggs, Brandon, “Photographer describes ‘scream’ of migrant boy’s ‘silent body’”, CNN News, 4 de septiembre de 2015.

⁴⁵ Sontag, Susan, *Regarding the pain...* op. cit., p. 70.

⁴⁶ Edwards, Elizabeth, “Photographs as Objects of Memory”, en Kwint, Marius, Breward, Christopher y Aynsley, Jeremy (eds.), *Material Memories: Design and Evocation*, Oxford, Berg, 1999, p. 199.

efecto de la retrospectiva histórica, que los dota, como decíamos, de un aura de destino inevitable.

Desprovistas de anotaciones que nos permitan saber cuál fue el contexto de su creación, sólo podemos asumir que estas fueron tomadas como parte de la colección personal de los encausados o, en el caso de los retratos de carné, por motivos burocráticos, dado que se adjuntaban a documentación de filiación profesional. Pese a esta descontextualización inicial, estas imágenes, *a priori*, carecen de significado político, diferenciándose de las halladas en los legajos L-69_2765 (Imagen 3), L-278_11315 (Imagen 5), L-319_12927 o L-0371_14351, cuyos protagonistas se hacen retratar con uniformes o insignias que declaran su pertenencia a una ideología, y, por tanto, a un bando.

Imagen 2. Imagen contenida en el legajo L-248 10330



Fuente: Archivo Militar Territorial Segundo Sevilla / Web Memoria Histórica de la Provincia de Jaén. Diputación de Jaén.

Imagen 3. Imagen contenida en el legajo L-69_2765



Fuente: Archivo Militar Territorial Segundo Sevilla / Web Memoria Histórica de la Provincia de Jaén. Diputación de Jaén.

La apropiación de los códigos privados por lo público con fines ideológicos y probatorios es particularmente importante en el contexto español, dado el uso que de la imagen hicieron ambos bandos durante la guerra y, con posterioridad, el régimen franquista. El análisis de las fotografías de legajos como el L-248_0330 (Imagen 2), cuya realización es anterior al conflicto, nos permite establecer cómo las imágenes prebélicas continúan con los cánones estéticos e iconográficos propios de los años 20 (fondos, enfoque, vestimenta y poses) y cómo estos principios estéticos van transformándose y acomodándose al escenario bélico, legajos L-0562_18793, L-278_11315 (Imágenes 4 y 5), influenciados por el impacto visual de la cartelera y la propaganda, la cual, a su vez, tendría una inspiración directa en la foto-

grafía privada⁵². Se produce así un efecto de *retorno*, cuando el imaginario colectivo tiene gran impacto en la creación privada, cuyas fotografías volverían a la esfera pública como elemento probatorio. Este fenómeno de “apropiación”, circulación y evolución de las imágenes ha propiciado que este legado se lea, a posteriori, en clave artística, vinculándolo a nuevos códigos.

Imagen 4. Imagen contenida en el legajo L-0562_18793



Fuente: Archivo Militar Territorial Segundo Sevilla / Web Memoria Histórica de la Provincia de Jaén. Diputación de Jaén.

Imagen 5. Imagen contenida en el legajo L-278 11315



Fuente: Archivo Militar Territorial Segundo Sevilla / Web Memoria Histórica de la Provincia de Jaén. Diputación de Jaén.

⁵² Bloomfield, Imogen, “Photographs of Child Victims in Propaganda Posters of the Spanish Civil War”, *Modern Languages Open*, 1 (2018), p. 16.

Algunas imágenes son íntimas, domésticas y espontáneas (Imagen 6), en otras sus protagonistas desean dar una imagen de sí mismos, a través del retrato de estudio⁵³ con ropa civil e insignias político-sindicales (Imagen 3) o con uniforme militar o de miliciano. Muchos de ellos (L-216 9074 o L-248_10330) fueron realizados como recuerdo, dedicados en el envés a familiares cercanos, funcionando como un instrumento de reconocimiento y pertenencia; paradójicamente su significado dentro del sistema judicial fue igualmente de pertenencia, esta vez probatoria, con resultados menos positivos. Además, tal y como establece el investigador Moreno Andrés, “[...] las fotografías familiares eran una forma de dignidad y resistencia”⁵⁴ para aquellos que los rodeaban, y con el tiempo, para las generaciones de la posmemoria; pues como los antropólogos afirman “un cadáver está realmente muerto cuando está muerto dos veces: una vez el cuerpo (cuerpo destinado a desaparecer en la tierra como materia) otra vez como psique (cuerpo destinado a reaparecer de nuevo en las imágenes como fantasma)”⁵⁵

Imagen 6. Imagen contenida en el legajo L-200_8446



Fuente: Archivo Militar Territorial Segundo Sevilla / Web Memoria Histórica de la Provincia de Jaén. Diputación de Jaén.

⁵³ Algunas de las fotografías contenidas en los expedientes fueron realizadas por fotógrafos ambulantes, y no en un estudio propiamente dicho, pero dado su condición de fotografía profesional se ha empleado el término “de estudio” para diferenciarlas de las imágenes de creación doméstica.

⁵⁴ Moreno Andrés, Jorge, “El duelo revelado. La vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo”, *Boletín de Arte*, 40 (2019), pp. 364-365.

⁵⁵ Didi-Huberman, Georges, “El gesto fantasma”, *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 4 (2008), pp. 280-291, p. 291.

Estos retratos, observados desde la contemporaneidad, componen lo que Hirsch denomina “aspecto familiar”. De acuerdo con sus tesis, la “mirada familiar” es parte del contexto cultural de las fotografías, un aspecto que tiene su continuidad en la “ideología familiar hegemónica”⁵⁶, esto es, aquello que estos retratos crearon en torno a sí, una mitología doméstica al tiempo que colectiva, donde los protagonistas no sólo se representaron así mismos sino al momento histórico que vivieron. Hirsch establece que el mirar una imagen pasada genera melancolía, un sentimiento que, a nuestro juicio, dada su etimología, quizás sería más adecuado describir como nostalgia (del griego *nóstos* “regreso” y *algía* “dolor”), emoción que se magnifica cuando las imágenes pertenecen a un conflicto. Este efecto posee continuidad en nuestro caso de estudio, ya que, aunque son mayoritariamente retratos, el subtexto bélico está presente. Estas “miradas familiares”, a través de su visionado durante décadas, establecen la creación y construcción de la historia familiar y nacional, sostienen narraciones y vivencias, reivindican identidades personales y colectivas.

La naturaleza de la fotografía como “prueba”, sin embargo, es tal que no solamente ayuda a recordar e identificar sino también permiten la reinención parcial del pasado, generando memoria, pero también olvido. La ausencia de fotografía en expedientes (L-246_10249 o L-0562_18784) que contienen documentos susceptibles de contenerlas, tales como carnés o cédulas, crean un vacío. Ya sea esta ausencia intencionada, arrancadas para dificultar la identificación, o víctimas del tiempo y la mala conservación, el vacío también crea una clase de memoria, más espectral, el duelo por aquellos cuyo recuerdo es más difícil de rastrear.

Existe, además, un tipo de aportación fotográfica a las causas cuya finalidad no es el reconocimiento de un individuo sino la naturaleza probatoria de su inocencia o culpabilidad. El legajo L-280_11393 muestra el retrato, muy deteriorado, del encausado participando en un acto religioso. Esta imagen, junto a su filiación política, fue empleada por su defensa como prueba de su adhesión a un bando y a una ideología. Hay imágenes que, en tanto no son exactamente probatorias de inocencia, están destinadas a despertar la piedad de los jueces o ser usadas como modo de establecer el carácter responsable del

encausado y su deber de cuidar de una familia. Son comunes las fotografías de niños junto a los alegatos de la defensa o en los escritos en años posteriores al dictado de la misma para favorecer una reducción o indulto de la pena. Asimismo, es común encontrarlas en los expedientes como parte de las pruebas (L-0424_15668), ya que, junto a la correspondencia familiar, que solía usarse como forma de evidenciar filiaciones e ideas, se adjuntaban retratos de hijos y otros familiares, quedando estas imágenes incluidas como parte de la causa, aunque no tuvieran fin probatorio alguno.

Imagen 7. Imagen contenida en el legajo L-78_3122



Fuente: Archivo Militar Territorial Segundo Sevilla / Web Memoria Histórica de la Provincia de Jaén. Diputación de Jaén.

El caso contrario, el uso probatorio de culpabilidad, se presenta en el legajo L-78_3122 (Imagen 7), donde la fotografía muestra una superficie tapizada en terciopelo sobre la que se presentan alhajas, monedas de oro y otros objetos hechos de materiales preciosos, detrás, en un ángulo más bajo y en plano medio, tres hombres miran hacia el objetivo con una media sonrisa. El foco, centrado en los objetos, hace que sus rostros se vean ligeramente desenfocados, lo que concede a la imagen una involuntaria esencia surrealista y espectral. La instantánea, tomada por los tres encausados, fue aportada como prueba de su culpabilidad en robos y saqueos.

Frente a las imágenes de guerra “impersonales” como paisajes asolados, bombardeos o imágenes aéreas, el retrato de los milicianos y soldados ponían rostro a la contienda, causando mayor impacto en quien los veía, dado que, poseían la potencialidad de la representación. Dentro del grupo de retratos a los que hemos denominado militar/miliciano, existen algunos domésticos,

⁵⁶ Hirsch, Marianne, *Family Frames...* op. cit., p. 8.

aunque la mayoría son de estudio. En ellos, el retratado aparece de plano entero, americano o medio, dando preeminencia a las líneas verticales para otorgar de mayor dignidad y fuerza al sujeto. Frente al medio perfil de los retratos civiles de estudio, que conceden suavidad a los gestos, las tomas son de frente (Imagen 4 y 5), lo que les otorga fuerza compositiva pero resta naturalidad; en las gestualidades, manos sobre las caderas, barbillas levantadas, hombros atrás y espalda recta, pueden sentirse los ecos de la propaganda y la cartelería bélica de ambos bandos⁵⁷.

Nos gustaría detenernos en los legajos L-280_11421 y L-0537_18292 (Imágenes 8 y 9), los cuales contienen retratos de dos mujeres milicianas. La prensa nacional e internacional, favorable al bando republicano, había ayudado a crear una narrativa bélica de alto impacto destinada a despertar las simpatías y el apoyo más allá de las fronteras españolas. Pese a la importancia de la prensa, la cartelería era el medio que dominaba en un entorno rural como Jaén, donde con una población ampliamente analfabeta⁵⁸, los carteles se distribuían en espacios públicos como la calle, la Casa del Pueblo o el bar. En ellos, gracias a los recursos técnicos y compositivos, se perfiló la figura del combatiente republicano, y, particularmente, de la miliciana.

La construcción del modelo de mujer combatiente tiene sus antecedentes en la Revolución Mexicana (1910-1920), cuando imágenes como “Adelita y sus amigas” representaron a la mujer lejos de su rol tradición durante la guerra, siguiendo un modelo de joven armada y leal a la causa⁵⁹. Asimismo, y tal y como apunta Martín Moruno, el modelo mexicano bebe de las corrientes del romanticismo europeo, donde la libertad y la lucha por los derechos es representada por figuras femeninas como la Marianne francesa. Bajo el mismo sistema referencial e icónico, se desarrolló la imagen de la miliciana, construcción de una figura heroica y valiente que proyectaba, a través de una iconografía muy concreta, los valores de libertad y lucha. En el legajo L-280_11421 (Ima-

gen 8) encontramos el retrato de una joven en un estudio, frente a un telón de estrellas como fondo. La mujer mira a cámara vestida con el uniforme de la milicia, pantalón, camisa y gorri-lla con la estrella del Partido Socialista, sus manos descansando sobre un fusil en el suelo y su torso recorrido por una trinchera. Se trata de una composición estudiada y detallada que sigue el modelo establecido por la prensa y la cartelería⁶⁰; pese a que vemos sus rasgos, la imagen no tiene que ver tanto que ver con la identidad de la joven como con la continuación de la idea de la mujer como ente activo en la guerra⁶¹.

Imagen 8. Fotografía contenida en el legajo L-280_11421



Fuente: Archivo Militar Territorial Segundo Sevilla / Web Memoria Histórica de la Provincia de Jaén. Diputación de Jaén.

⁵⁷ Obras como las de Jesús Olasagasti o Joaquín Valverde Lasarte en el bando nacional y Arturo Ballester o Xavier Badia Vilató en el bando republicano.

⁵⁸ Grimau, Carmen, *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 26.

⁵⁹ Martín Moruno, Dolorès, “Becoming visible and real: Images of Republican Women during the Spanish Civil War”, *Visual Culture & Gender*, 5 (2010), pp. 5-15.

⁶⁰ García Castillo, Noelia y Bueno Doral, Tamara, “La imagen de la mujer en la fotografía publicitaria durante la guerra civil española”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 13 (2016), pp. 57-86, p. 58.

⁶¹ De las Heras Herrero, Beatriz, “Lo visual como fuente de la Historia de Nuestro Tiempo: carteles, fotografía y cine documental en el estudio de la Guerra Civil Española”, *Novísima: II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, 2010, pp. 175-188, p. 177.

Imagen 9. Fotografía contenida en el legajo L-0537_18292



Fuente: Archivo Militar Territorial Segundo Sevilla / Web Memoria Histórica de la Provincia de Jaén. Diputación de Jaén.

La noción de la mujer miliciana que abandona el rol de madre y esposa y defiende, desde la primera línea, el bando republicano fue una constante, sin embargo, tal y como apunta Mary Nash⁶², ni el sistema de organización republicano tuvo una opción oficial para la labor de las mujeres, ni la presencia de estas fue constante durante todo el conflicto. Desde finales del 36 y, de modo efectivo, a partir del 37, las mujeres pasaron obligatoriamente a la retaguardia, y aquellas pocas que no lo hicieron y continuaron en el frente se encargaron de labores de intendencia (cocina, enfermería, limpieza) reproduciendo los patrones tradicionales de género.

Pese a ello, la pervivencia de este nuevo mito de guerra fue largo, tanto la imagen del legajo L-280_11421 (Imagen 8) como la que aparece en el legajo L-0537_18292 (Imagen 9), fueron tomadas con posterioridad a la desaparición de la mujer en el frente de forma activa. En esta última, de pequeño formato, una joven posa en la calle (posiblemente La Carolina) vestida con falda y blusa oscuras y una gorrilla, quizás de la CNT (la calidad pobre de la foto hace difícil distinguirlo) mientras sostiene un fusil con la mano derecha y alza el puño izquierdo. Pese a ser tomada con posterioridad al año 37, la iconografía de la miliciana persiste entre la población como la idea de la mujer activa en la contienda y, por tanto, participante en la construcción de un futuro. Esta iconografía, idealizado mito colectivo

⁶² Nash, Mary, "La miliciana: otra opción de combatividad femenina antifascista", *III Jornadas de estudios monográficos*, Salamanca, Ministerio de Asuntos Sociales. Instituto de la Mujeres. Ministerio de Cultura. Dirección de los Archivos Estatales, 1991, p. 98.

pasado y contemporáneo, choca frontalmente con la realidad de la miliciana, desacreditada en el frente como causante de enfermedades venéreas⁶³ y en la retaguardia estigmatizada incluso por las propias mujeres más conservadoras de su misma ideología⁶⁴.

Frente a la cartelería creada por las autoridades republicanas, quienes explotaron de forma indiscutible este icono, las imágenes de los legajos analizados revelan no sólo como las mujeres fueron representadas, sino como éstas eligieron mostrarse a sí mismas, siendo partícipes activas de esta representación cultural y metáfora bélica. Parece inevitable, por tanto, establecer una conexión entre estas imágenes y la idea de propaganda, sin embargo, ha de considerarse el delicado y recíproco mecanismo que aparece cuando lo privado asume las gestualidades, propuestas estéticas e iconografías de lo público, recordado que éstas últimas barajaban unos códigos cuya intención final, guiada por fotoperiodistas, editores y fuerzas políticas, era impactar al espectador y "hacer historia". No cabe duda de que el objetivo de impactar en el imaginario colectivo se consiguió de forma eficaz, particularmente si consideramos lo rápido que estos códigos fueron asumidos por los ciudadanos, sin embargo, la población no los usó con la idea de "hacer historia", ni tan siquiera tenían la intención de impactar, tan sólo la necesidad de participación y representación.

CONCLUSIÓN

La Guerra Civil española poseyó, y aún posee, una lectura desde la imagen muy concreta, sin embargo, más allá de las obras icónicas creadas por Cartier-Bresson o Albero y Segovia, nacidas de las miradas exteriores e interiores de un conflicto, las imágenes de este caso de estudio nos han aproximado a un cuerpo fotográfico doméstico y burocrático, que se tornaría judicial, que, si bien no posee reconocibles y brillantes aspectos estéticos, nos revelan las claves de cómo la población giennense, de forma intencionada o inconsciente, adquirió y continuó miradas establecidas desde la esfera de lo público, mostrándose así la fluidez característica del lenguaje fotográfico y su capacidad de ser reinterpretado y readaptado.

⁶³ Martín Moruno, Dolorès, *Becoming visible and real...* op. cit., p. 7.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 8.

La maquinaria de propaganda de ambos bandos empleó los recursos iconográficos privados⁶⁵ como herramienta ideológica para crear imágenes de circulación pública que ayudaron reforzar sus discursos. A través de cartelería y propaganda, medios que serían decisivos en áreas con altas tasas de analfabetismo como Jaén, nacería un tipo de comunicación social y de hechos; los retratos fotográficos giennenses abandonaron los códigos estéticos de los años 20 para adoptar aquellos modos de representación establecidos por ambos bandos, una iconografía que, paradójicamente había sido tomada del ámbito privado. Como hemos visto en los retratos civiles y militares que lo giennenses emplearon para representarse a sí mismos, el *retorno*, circulación y empleo de estos códigos en la provincia andaluza favoreció la construcción y deconstrucción de narrativas e identidades, primero en ambos bandos, más tarde durante el régimen franquista y el exilio.

Algunas de estas narrativas se mostraron particularmente resilientes al paso del tiempo, tal es el caso de la icónica miliciana republicana, cuya plasmación continuó en el ámbito nacional e internacional pese a la brevedad de su presencia en la contienda. Las mujeres del bando republicano en el área giennense emplearon esta iconografía pública para hacer visibles a sí mismas aun cuando su participación bélica era meramente asistencial tras el frente o el hogar. Quizás, a diferencia de cualquier otro género, el poder de estas imágenes reside en el impacto sensitivo que supone para el espectador contemporáneo observar el deseo de comunicarse, de expresar una parte de sí, de aquellos que quisieron ser retratados.

Además, estos registros visuales nos han permitido explorar no solamente la representación de la muerte, y el uso de fotografía como prueba, herramienta de represión y propaganda, sino también el tiempo antes de la muerte; gracias a los expedientes que acompañan a estos retratos conocemos la inexorabilidad de sus destinos, lo que hace que, en algunas ocasiones, las imágenes de estos giennenses se conviertan en imagen de óbito.

Asimismo, el uso de la fotografía como elemento probatorio aportó a la imagen nuevos significa-

dos, a menudo contradictorios, como aquellos retratos familiares y espontáneos que se tornaron pruebas judiciales de pertenencia a un bando; imágenes de hombres y mujeres giennenses cuyas lecturas desde la posmemoria crearon, y aún crean, memorias de guerra, “imágenes familiares” que se redefinen con cada generación que las observa. Por tanto, no debemos solamente cuestionar la evolución de las propias imágenes, o las motivaciones que las llevaron a existir, se han de examinar también estos fondos digitales analizando el proceso de reconstrucción y adquisición de antiguos y nuevos significados, superando los valores estéticos que pudiera aportar el paso del tiempo y la certeza, desde la contemporaneidad, del desenlace de eventos pasados.

La fotografía es un recurso rico para futuras investigaciones en nuestro país en una amplia diversidad de áreas, y la continua aparición de imágenes inéditas, recuperación, digitalización y puesta en valor de archivos supone la recuperación de un patrimonio tan decisivo como aquel dejado por los grandes fotógrafos, pues estas imágenes imposibilitan la desmemoria, cuentan no solamente la historia de hombres y mujeres concretos, sino que representan las situaciones de tantos otros.

⁶⁵ Alonso Riveiro, Mónica, “La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la guerra civil española”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 13 (2016), pp. 31-55.

