



DIARIO Y FOTOS DEL EXILIO: BRAM, 1939

Elisa Maria Amorim Vieira

Universidade Federal de Minas Gerais

elisa.amorim@terra.com.br

En enero de 1939, en la inminencia de la invasión del ejército de Franco a Barcelona, ciudad que a lo largo de tres años se había distinguido por la resistencia antifascista y por el apoyo de gran parte de su población al gobierno republicano, miles de personas fueron obligadas a abandonar sus casas y partir para el exilio. Entre ellas, iba el fotógrafo catalán Agustí Centelles, autor de muchas de las más emblemáticas imágenes de la Guerra Civil Española. En el camino hacia Francia, teniendo que cruzar los Pirineos en el duro invierno de aquel año, cada uno llevaba consigo sólo lo que aguantaba cargar. Centelles llevó sus cámaras y una maleta llena de negativos. Al pasar la frontera francesa, fue detenido y llevado al campo de concentración de Argelès-sur-Mer. En marzo, pasó al campo de Bram, donde permaneció hasta septiembre de 1939. Fue solamente en 1986 que su hijo Sergi Centelles encontró dos cuadernos en el escritorio de su padre, muerto un año antes. Cuenta Teresa Ferré, organizadora del *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*, que Sergi solamente consiguió leer las dos primeras páginas y que tuvo que esperar algunos años para enfrentarse a la lectura de aquellos cuadernos que empezaban con la siguiente dedicatoria: “A mi hijo Sergi y a los que puedan venir posteriormente” (Centelles, 2010: 7). La publicación del diario, en 2008, coincidió con el centenario del nacimiento de Agustí Centelles y la celebración de los setenta años del exilio republicano. Varias de sus páginas se relacionan con diversas fotografías que Centelles consiguió realizar en el campo de Bram.

En el mismo periodo en que el fotógrafo catalán dejaba España y seguía hacia Francia, Robert Capa, considerado el más importante fotógrafo de guerra del siglo XX, también estaba en Barcelona y fotografiaba la partida de los republicanos desde una posición distinta de la de Centelles. Húngaro de nacimiento, Capa fotografió la Guerra Civil Española también desde el bando republicano, pero en aquellos momentos finales no compartía el mismo destino de los que tenían que abandonar su ciudad, aunque fuera solidario con todos los que emprendían el camino del exilio. Son suyas



diversas imágenes que condensan el drama humano vivido por los españoles en aquel instante. Algunos años más tarde, en 1946, Capa describiría, en su autobiografía intitulada *Ligeramente desenfocado*, lo que presenciara en 1939:

Años antes, en enero de 1939, cuando los fascistas tomaron Barcelona, las centenas de kilómetros de carretera desde esa ciudad hasta la frontera de Francia se quedaron tomadas de gente huyendo de las legiones importadas de Franco. Intelectuales y trabajadores, campesinos y comerciantes, madres, esposas y niños marchaban, conduciendo los pocos vehículos que restaban del desorganizado Ejército Republicano. Llevaban sus cosas y caminaban con heridas en los pies hacia la libertad de la Francia democrática.

Los periodistas contaron sus historias y yo hice sus fotos. Pero el mundo no estaba interesado y, pocos años después, había muchas otras personas en muchas otras carreteras, corriendo y cayendo delante de las mismas tropas y de las mismísimas esvásticas.¹ (2001: 190)

Esas palabras de Capa dan la dimensión de lo que significó la victoria fascista en España: preludio de una tragedia que alcanzaría no sólo Europa. Mientras realizaba las imágenes del éxodo republicano, su posición no era la de un observador distante o un simple cazador de imágenes, sino la de alguien que estuvo próximo lo suficiente para compartir el dolor de la pérdida. Centelles, sin embargo, no pudo fotografiar la derroca de Barcelona y el río humano que huía de la ciudad. Al verse tan directamente implicado en los acontecimientos, el fotógrafo no encuentra la exención de sentimientos que le permitiera realizar un trabajo profesional: “¡Menudo panorama por la carretera! Se me hace un nudo en la garganta. Mi espíritu de periodista ha desaparecido y no me siento capaz de bajar del camión o de hacer fotos desde arriba” (Centelles, 2010: 41). Para registrar sus memorias de aquellos acontecimientos, lanza mano del relato escrito en catalán, dirigido al hijo recién nacido que dejara en Barcelona con el resto de la familia. Durante los meses pasados en el

¹ “Back in January of 1939, when the fascists took Barcelona, the hundred miles of road from Barcelona to the French border was black with people fleeing Franco’s imported legions. Intellectuals and workers, peasants and shopkeepers, mothers, wives, and children, they followed and led the few remaining vehicles of the disorganized Republican Army. They carried their bundles and walked with blistered feet toward the freedom of democratic France.

The newspapermen wrote their story and I took their pictures. But the world was not very interested, and in a few short years there were many other people on many other roads, running and falling before the same troops and the very same swastikas.” (Capa, 2001:190)



campo de concentración, víctima, por lo tanto, de la extraña “libertad de la Francia democrática”, Centelles volverá a fotografiar, conjugando sus imágenes con las reflexiones y descripciones registradas en su diario. Robert Capa, a su vez, también va a fotografiar los campos franceses, pero desde el otro lado del alambrado.

A lo largo del recorrido que realizó desde Barcelona, pasando por Argelès-sur-Mer, hasta ser llevado al campo de refugiados de Bram, Agustí Centelles conservó sus cámaras y la maleta conteniendo los miles de negativos producidos durante los tres años de guerra civil. Conociendo la importancia de aquel archivo, las autoridades franquistas, tan pronto entraron en Barcelona, buscaron en vano aquel material que se tornaría parte fundamental de la memoria iconográfica de la revolución en Cataluña, de la guerra civil y de la República. Mientras tanto, en Bram, en los meses en que estuvo internado, Centelles registró con su Leica y en las páginas de su diario la cotidiana humillación a la que fueron sometidos miles de españoles en los campos franceses. Más allá de la simple transcripción de los hechos, esos relatos y fotos son fruto de una percepción perspicaz y de una mirada que consiguió mantener su empatía con el otro aun en condiciones de extremado sufrimiento. Además de eso, las palabras del diario singularizan las imágenes, las circunscriben a un espacio específico y a determinados personajes, impidiendo que se produzca el efecto que Xavier Antich atribuye a muchas fotografías de la Guerra Civil Española: el de la hipericonización. La densidad aurática de determinadas imágenes, explica Antich, las llevaría a la pretensión de resumir el conflicto, de tomar la parte por el todo, como le sucedió a la conocidísima foto del miliciano caído de Robert Capa, que pasó a representar a todos los muertos civiles que cayeron en defensa de la República. Lo mismo se puede decir de algunas fotografías del propio Centelles, como la de la barricada de caballos muertos en calle Diputació, en el centro de Barcelona, que se tornó uno de los símbolos del heroísmo republicano. Según Antich, “tales imágenes estarían a punto de sepultar en el olvido otras imágenes, de entre las miles de producidas, que introducían matices de una mayor complejidad en la realidad prismática de lo que sucedió en España entre 1936 y 1939” (2012: 193). En este sentido, el exceso de fotografías, con las que se había construido el relato *mítico* de la Guerra Civil Española, había tejido una espesa red de banalidades y estereotipos que impedía, y que en cierto modo impide todavía hoy, tener una comprensión más compleja del conflicto y, además, una valoración crítica del papel que en él jugó, por primera vez en la historia, la imagen fotográfica. La solución apuntada por el crítico catalán es la de que empecemos a abordar tales fotografías como fotografías.



En lo que se refiere a las fotos del campo de Bram, habría que verlas particularmente a la luz de las palabras que escribe el fotógrafo en su diario. Centelles llega a Bram el uno de marzo de 1939 y permanece allí hasta septiembre. En ese campo de concentración, viviendo bajo condiciones totalmente adversas, el fotógrafo catalán decide retomar su trabajo de fotoperiodista y realiza 583 imágenes que constituyen, en las palabras del historiador Miquel Berga, “un testimonio excepcional sobre la vida de los refugiados españoles en los campos improvisados por las autoridades francesas para acoger el éxodo republicano” (Berga, 2007: 104). La excepcionalidad se debe no sólo a la calidad de las imágenes, sino también al hecho de haber sido realizadas desde el interior del campo. Si la emoción no le había permitido a Centelles fotografiar la pérdida de Barcelona y el éxodo republicano, su situación de víctima no le impedirá de lanzar una mirada penetrante sobre la vida comunitaria en el campo. Al comentar esas imágenes, Georges Didi-Huberman afirma que es así que el hombre humillado mira al hombre humillado. El abandono es el mismo, observa el filósofo, pero Centelles es capaz de retomar su trabajo. Y a pesar de que “ese trabajo no cambie nada las condiciones de vida en el campo – las privaciones, los miedos, la sensación de impotencia – cambia totalmente la perspectiva ética, cuya posibilidad esas condiciones tienden a destruir” (Didi-Huberman, 2009: 51).²

Para percibir tal implicación ética es necesario ver las imágenes y leer el diario de Centelles. Desde su llegada al campo, algunos temas son referidos continuamente: los piojos, la diarrea, la comida, la lluvia, el frío y las letrinas. Al lado de esos temas, figuran frecuentemente comentarios sobre la situación política en España o en el resto de Europa, como si toda y cualquier jerarquía entre esos asuntos hubiera sido borrada. El 8 de marzo de 1939, Centelles apunta en su diario: “Esta noche ha llovido mucho. La prensa trae malas noticias para los refugiados. Hay una fuerte represión contra los comunistas. Todos los jefes huyen de España. [...] Las diarreas, que parecían ir por buen camino, han vuelto a hacer estragos en mi cuerpo” (Centelles, 2010: 67). El día 9, hace nuevos comentarios sobre las malas noticias que llegan desde España y, enseguida, escribe: “Sigo visitando el retrete, pero sin tanta insistencia como antes. Ahora hay otro sistema para hacer las necesidades. Es más espectacular que el anterior” (Ib.). A partir de ahí, hace una larga descripción del nuevo sistema sanitario del campo y cómo eso era explotado económicamente por la administración. El día 18,

² “[...] and this work, even if it changes nothing in the conditions of his life in the camp – the privations, the fears, the sense of impotence – changes entirely the ethical perspective whose very possibility those conditions tend precisely to destroy”. DIDI-HUBERMAN, “When a humiliated man looks at the humiliated”.



nuevamente la política internacional divide espacio en su diario con los aspectos más íntimos de la vida comunitaria: “Hoy la prensa está que arde. Hay inquietud en Europa por la anexión a Alemania de Checoslovaquia. Hace dos días que estoy mejor del vientre. Esta noche ha llovido mucho. Hace un frío intensísimo” (Ib.).

Una de las fotografías más emblemáticas del cotidiano en el campo de Bram es justamente la de los retretes siendo utilizados por un grupo de internos. Esa imagen da la dimensión de la absoluta humillación a la que estaban sometidos los refugiados españoles, obligados a defecar juntos. Es notorio, sin embargo, el cuidado del fotógrafo al retratar la escena. La foto es tomada desde un ángulo que impide la visualización de los rostros, preservándose, así, su identidad. La situación degradante no es capaz de anular en el fotógrafo su profundo sentido ético en el instante de la captura de la imagen. Esa foto está totalmente interrelacionada con las palabras que Centelles escribió en su diario el día que llegó a Bram:

La diarrea sigue desafortunadamente. Tengo necesidad de ir al retrete. Éste me deja aturdido. Un cercado al aire libre cerrado en sus cuatro paredes por maderas hasta una altura de un metro cincuenta aproximadamente. Dentro, una zanja de unos 15 metros de largo por unos 50 cm de hondo. Unas maderas que atraviesan la zanja sirven para colocar los pies y hacer las necesidades dentro de la misma. No hay lugar para el pudor: hay que hacer las funciones más necesarias y repugnantes a la vista de todos los concurrentes del lugar. El trato francés deja mucho que desear. ¿Qué concepto tienen de quienes hemos tenido que cruzar la frontera a la fuerza? (2010: 64)

Además de describir las escenas de humillación y las condiciones degradantes del campo y exponer el cotidiano de los refugiados en las centenas de fotos que realizó, Centelles también estuvo atento a los efectos que esas circunstancias creaban en sí mismo y en sus compañeros. A la presión constante del frío, de las ofensas, del hambre y de las enfermedades se sumaban la preocupación por los familiares y amigos que se habían quedado en España, el sentimiento de pérdida, de inadecuación, además del temor de la nueva guerra que se avecinaba. Como comenté anteriormente, las cuestiones más corrientes y personales andaban lado a lado con los grandes temas históricos. En el quinto mes de exilio, Centelles apunta en su diario reflexiones sobre los disturbios psicológicos que percibe en sus compañeros: “Cada



día que pasa en esta cárcel (no se puede denominar con el nombre que le dan de campo de refugiados) la desesperación aumenta. Se dan verdaderos casos” (Centelles, 2010: 101). Afirma que el 70% de los hombres que llegaban normales a Francia pasaban a tener problemas mentales y observa que los casos de trastorno se manifestaban de diversas formas: había los que se alejaban de los demás, quedándose solitarios, hablando solos y gesticulando; los que paseaban sin parar; los que no salían del barracón y pasaban el día durmiendo y, por último, aquellos que nunca perdían el buen humor y que cada día inventaban una nueva “estupidez”.

Estos casos de trastorno mental se manifiestan bajo las formas más diversas. Se ve al hombre que se aparta de todos, solitario siempre, enloquecido con sus quebraderos de cabeza, hablando solo, gesticulando. Si alguien se acerca o se sitúa a su lado, se traslada a otra parte donde pueda estar solo. [...] En menor proporción, pero posiblemente con más serias repercusiones en el futuro, están también los que a primera vista nunca perdieron el buen humor, no como algo esporádico, que sería normal, sino que siempre andan cavilando para poder llevar a cabo alguna estupidez nueva cada día: disfrazarse, nombrar alcaldes de barracón, de departamento, descubrir lápidas que dan nombre a las calles que forman la distribución de los barracones, celebrar fiestas... (Centelles, 2010: 102)

Estas palabras de Agustí Centelles encuentran una impresionante correspondencia con tres fotografías realizadas en Bram: la primera de ellas, el retrato de un refugiado, tomado de perfil, en el que se ve al hombre encogido, de mirada cabizbaja y ausente, vestido con un abrigo de un número más grande que el suyo, una gorra con algunos dibujos y una colilla en la boca. Frío, desamparo y melancolía en una sola imagen. Como fondo, la reja. Se nota claramente que, para realizar esta foto, Centelles tuvo que aproximarse mucho a su retratado, casi tocarlo, lo que parece no haber despertado en aquel hombre ninguna reacción.

En la segunda fotografía que les enseñó, chocante por la exposición casi obscena del cuerpo de este hombre joven, también se percibe la indiferencia del retratado ante la aproximación del fotógrafo, el abandono de sí mismo y las condiciones degradantes indicadas por la paja y la estrechez de la cama improvisada en el suelo. Llama la atención, por un lado, la posición de la mano del joven que parece esconder sus ojos y los obliga a mantenerse cerrados; por otro, la decisión del



foto de preservar el rostro del hombre en la sombra. En *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag observa que el hambre de imágenes que muestran cuerpos que sufren es casi tan intensa como el deseo de imágenes que muestran cuerpos desnudos. Recuerda que durante siglos, en el arte cristiano, imágenes del infierno proporcionaban esa doble satisfacción elemental. Sin embargo, el efecto que nos causa el horror representado en un grabado o una pintura no es el mismo que el que causa el horror registrado por una cámara. Además del choque, escribe Sontag, nos provoca vergüenza mirar una foto en primer plano de un horror real (2003: 38). La guerra, o la vida en un campo de concentración, definitivamente no es un espectáculo.

Sontag recuerda *Los desastres de la guerra*, de Goya, en que todos los adornos fueron suprimidos y el paisaje es solo una atmósfera. En la serie de grabados, que no construye una narrativa, cada imagen, subtitulada por una breve frase, desprecia la iniquidad de los invasores y la monstruosidad del sufrimiento. En cuanto a las fotos de Bram, seguidas de los relatos del diario de Centelles, así como los grabados y subtítulos de Goya, atormentan a espectadores y lectores. Y atormentan porque, además, son las palabras e imágenes de quien ha vivido las mismas circunstancias de sus retratados. Si la foto se constituye como vestigio, las palabras del fotógrafo testimonian el propio acto de fotografiar y exponen sus elecciones y circunstancias.

La tercera imagen es la de un grupo de personas delante de uno de los barracones. Todos miran hacia la cámara. Dos de ellos están disfrazados de forma grosera, siendo que uno viste una especie de falda de paja, algo como una gorra de gendarme y, en lugar de camisa, se ve el dibujo mal hecho de las costillas y del pecho; el otro viste un chaleco también de paja y, sobre la cabeza, un sombrero de copa, creando una apariencia paradójica de payaso triste. Descontextualizada, sería una fotografía incomprensible y grotesca, pero las palabras de Centelles resuenan en las dos fotos y viceversa.

El día 14 de abril de 1939, aniversario de la República Española, escribe el fotógrafo en su diario que corrió la noticia de que a la una de la tarde, cuando la trompeta anunciara el retorno al trabajo, harían un minuto de silencio. Como era de esperarse, las celebraciones de actos y manifestaciones estaban prohibidas tanto en los barracones como fuera de ellos. Centelles registra aquel acontecimiento singular: "Ha sido muy emocionante. Todo el mundo se ha mantenido en silencio durante un minuto asomado a las alambradas: 17.000 hombres han permanecido mudos. Los gendarmes, sorprendidos, se han cuadrado militarmente y han saludado con la mano



en la gorra” (Centelles, 2010: 81). No hay fotos de ese momento, por razones evidentes. El total involucramiento del fotógrafo en las circunstancias allí vividas le hace olvidar la cámara, así como la emoción le había impedido fotografiar la huida de Barcelona.

Comenta Didi-Huberman que cuando el hombre humillado mira al humillado, no sólo ve humillación. Se produce un giro dialéctico: se pone en movimiento el trabajo contra la humillación y éste busca las condiciones visuales para manifestarse. Eso requiere, afirma el pensador francés, un tipo fundamental de energía política que Centelles en su diario llamó “espíritu de rebelión permanente” (Didi-Huberman, 2009: 56). Seguramente ese es el espíritu que recorre tanto la inmensa obra iconográfica del fotógrafo catalán como su diario de Bram. Los relatos construyen un sentido activo de la historia al traer lado a lado los más íntimos aspectos de la vida cotidiana, sensaciones físicas, temores, añoranzas, reflexiones acerca de España, de la situación de los exiliados y de la guerra que está a punto de asolar toda Europa. A la luz de las palabras, las fotografías son imágenes-acto, “imágenes en trabajo”, que no pueden ser concebidas fuera de sus circunstancias y que, por otro lado, son inseparables de las miradas que les dan sentido. La obra de Agustí Centelles, testimonio iconográfico y verbal de la Guerra Civil Española y del éxodo republicano, se constituye así en un permanente aviso contra la insensibilidad, la pasividad y la amnesia.

Bibliografía

- ANTICH, Xavier (2012). “Fármacos icónicos. Memoria y retórica en la fotografía de la guerra civil española”. In: CORNELSEN, Elcio; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Dir.) *Imagem e memória*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- BERGA, Miquel (2007). “Tiempo atrapado y tiempo recuperado”. In: MONEGAL, Antonio. *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Barcelona: Paidós.
- CAPA, Robert (2001). *Slightly out of focus*. New York: The Modern Library.
- CENTELLES, Agustí (2010). *Diario de um fotógrafo. Bram, 1939*. Barcelona: Península.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM.



- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). "When a humiliated man looks at the humiliated".
In: CENTELLES, Agustí. *The concentration camp at Bram, 1939*.
Barcelona/New York: Actar.
- DUBOIS, Philippe (2001). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.
- HISPANO, Andrés (2007). "Guerra a la vista". In: MONEGAL, Antonio (Dir.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006). *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Dir.) (2003). *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp.
- SONTAG, Susan (2003). *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras.

Datos de la autora

Elisa Amorim Vieira es vice coordinadora del Programa de Posgrado en Estudios Literarios de la Faculdade de Letras de la Universidade Federal de Minas Gerais, em Brasil. Actúa en el ámbito de la Teoría de la Literatura y Literatura Española, desarrollando investigaciones sobre la memoria de la Guerra Civil Española y los estudios intersemióticos, particularmente entre literatura y fotografía.