



Universitat Autònoma de Barcelona

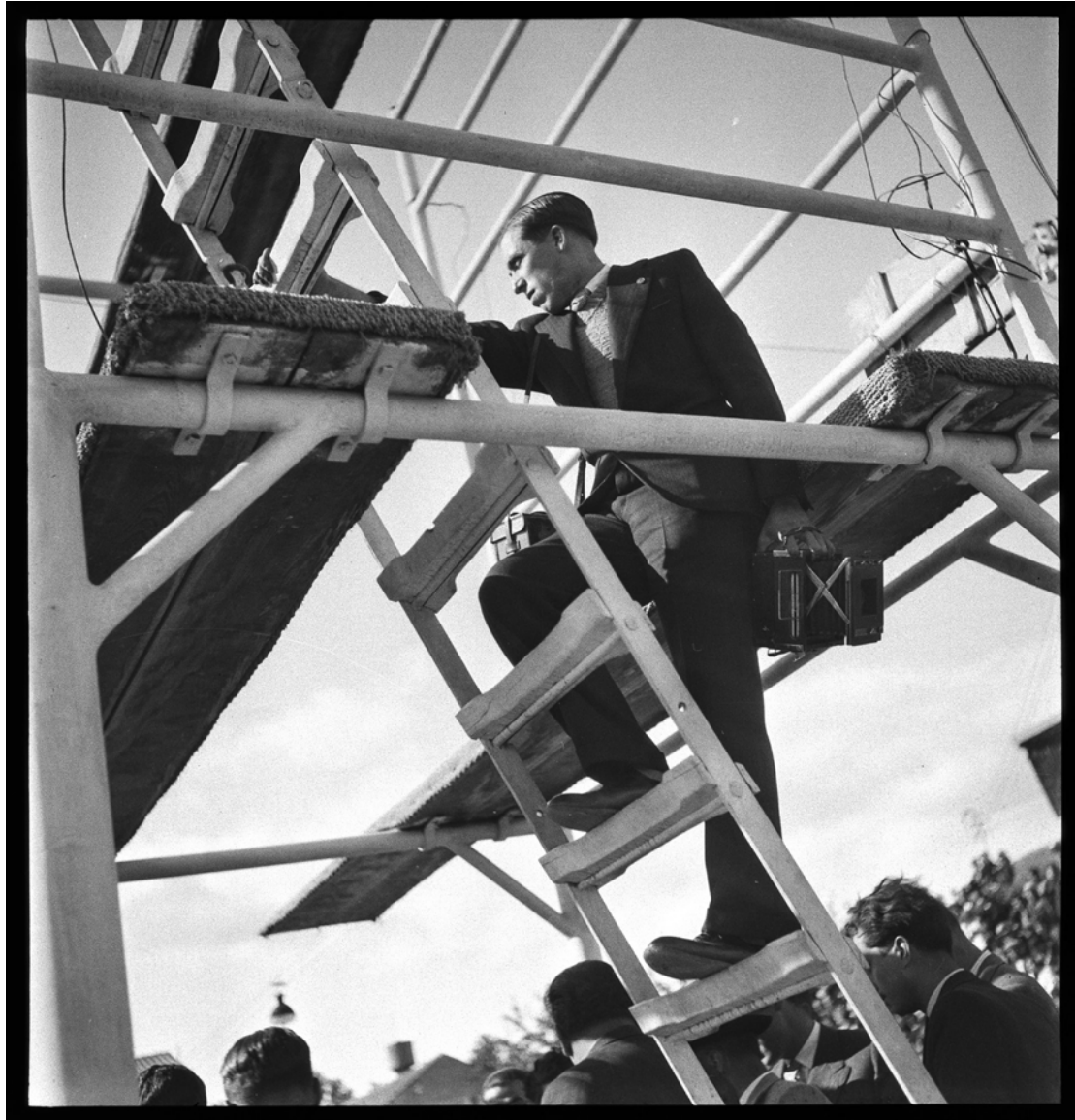
**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESI DOCTORAL

**Agustí Centelles i Ossó (1909–1985),  
de la jove promesa del fotoperiodisme als anys trenta  
fins al mite unívoc del fotògraf de la Guerra Civil  
construït durant la Transició**



**Autora: M. Teresa Ferré Panisello  
Director: Enric Marín Otto**

Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura  
Programa de doctorat en Mitjans, Comunicació i Cultura

**UAB**

Universitat Autònoma  
de Barcelona

Juliol de 2020

**Disseny de la coberta:**

Roger Adam

**Fotografia:**

Agustí Centelles retratat per Antoni Campaña.  
Cortesía de la familia Campaña.

**Agustí Centelles i Ossó (1909–1985),**  
de la jove promesa del fotoperiodisme als anys trenta  
fins al mite unívoc del fotògraf de la Guerra Civil  
construït durant la Transició

M. Teresa Ferré Panisello

Tesi doctoral dirigida pel Dr. Enric Marín Otto

Doctorat en Mitjans, Comunicació i Cultura  
Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura



*Em vaig haver de fer de suro per poder tirar endavant, perquè si en comptes de ser de suro amb el cor de neu, hagués estat, com abans, de carn que quan et pessigues et fa mal, no hauria pogut passar per un pont tan alt i tan estret i tan llarg.*

Mercè Rodoreda. *La plaça del Diamant*.

Per a Lluís Badia (1963-2006), amb amor i pensament crític.



## SUMARI

<b>0 Introducció</b>	<b>11</b>
<b>0.1 Definició de l'objecte d'estudi, justificació i limitacions de la recerca</b>	<b>15</b>
<b>0.2 Marc teòric i conceptual</b>	<b>26</b>
<b>0.3 Fotografia per a un context: la revolució d'entreguerres</b>	<b>32</b>
0.3.1 La mirada d'una nova societat: Nova Visió i Nova Objectivitat	35
0.3.2 El salt cap al fotoperiodisme modern	45
0.3.3 La resposta visual de classe: el moviment de la fotografia obrera	61
0.3.4 La consolidació d'un model visual en l'era de la propaganda	70
0.3.5 La perfecció de la propaganda nazi	73
0.3.6 Expulsió de professionals i expansió del model fotogràfic alemany	82
0.3.7 Quan la càmera se'n va anar a la Guerra	91
0.3.8 La Guerra Civil espanyola: el naixement d'una nova forma de comunicació audiovisual	98
<b>0.4 Metodologia i fonts</b>	<b>109</b>
<b>0.5 Estructura de la tesi doctoral</b>	<b>134</b>
<b>Capítol 1</b>	<b>139</b>
<i>Introducció: Una societat en trànsit accelerat a la modernitat</i>	
<b>1 Una infantesa marcada per la pobresa i la malaltia</b>	<b>144</b>
1.1 El petit observador del districte Vè	147
1.2 Escolarització curta i precària	152
1.3 Jocs d'infant i esbarjo familiar	156
1.4 Paisatge urbà i humà	158
1.5 El nen que volia treballar	162



## **Capítol 2** **169**

*Introducció: La dictadura de Primo de Rivera i la societat de cultura i comunicació de masses*

### **2 La incipient fascinació per la imatge** **177**

2.1 De l'autoaprenentatge a alumne del galerista Francesc de Baños.....	180
2.2 Obrer als tallers de <i>El Día Gráfico</i> , el rotatiu gràfic per excel·lència.....	185
2.3 El descobriment de l'ofici de repòrter gràfic amb el mestre Josep Badosa.....	191
2.4 La introducció en el fotoperiodisme: un àmbit en plena modernització.....	198
2.5 El primer associacionisme: la maçoneria.....	217

## **Capítol 3** **223**

*Introducció: Aires de modernitat periodística (1931-1939)*

### **3 Fotoperiodista professional, enamorament i formació d'una família en temps de república i guerra** **255**

3.1 Canvi de feina: <i>dependent</i> a la firma Sagarra-Torrents.....	260
3.2 La independència professional de la firma <i>Centelles</i> , 1934-1936.....	270
3.3 Redactor gràfic d' <i>Última Hora</i> , l'exponent de la modernitat .....	293
3.4 La vinculació a l'associacionisme professional entre 1934 i 1939.....	306
3.5 Els Fets de Juliol de 1936: la consagració fotoperiodística.....	321
3.6 De <i>freelance</i> a soldat fent de fotògraf .....	335
3.7 Fotògraf al servei del govern: el cap del Gabinet Fotogràfic del Servicio de Información Militar (SIM).....	389

## **Capítol 4** **407**

*Introducció: L'Exili republicà a França*

### **4 Fugir de Barcelona cap a un destí incert**

	<b>417</b>
4.1 La desesperació del perillós pas per la frontera .....	421
4.2 Febrer de 1939 a la platja d'Argelers: fred, sorra i disenteria.....	425
4.3 La vida quotidiana a Bram, el camp model, entre març i setembre de 1939 .....	433
4.4 Un llegat fotogràfic excepcional en la visualització de l'Exili republicà .....	446
4.5 L'arxiu fotogràfic salvat: el passaport frustrat cap a la llibertat ....	457
4.6 La vida de refugiat a Carcassona: entre la discreció professional i les gestions per tornar a Catalunya o emigrar a Mèxic.....	469
4.7 Amistats, relacions clandestines i contribució a la Resistència...	494

## **Capítol 5** **503**

*Introducció: La Barcelona del franquisme, un sistema polític i comunicatiu segrestat*

### **5 Retorn a casa i supervivència professional**

	<b>521</b>
5.1 Els primers passos en la fotografia publicitària.....	527
5.2 Un suau procés de depuració per pertinença a la maçoneria.....	537
5.3 Fotografía Industrial y Publicitaria Centelles: concepció del negoci, estructura empresarial, clients i feines desenvolupades.....	547
5.3.1 Mestre de fotògrafs.....	555
5.3.2 Agències i clients: l'evolució al compàs del sector .....	564
5.3.3 Diversificació fotogràfica: de l'anunci publicitari i els estands per a fires als llibres, aparadors i calendaris d'empresa .....	574
5.3.4 El cas de Laboratoris Uriach.....	581
5.4 Relacions professionals, relacions clandestines, pèrdua irreparable.....	589

<b>Capítol 6</b>	<b>595</b>
<i>Introducció: Fi de règim: el pacte de la “Transició”</i>	
<b>6 Centelles en transició: recuperació de l’arxiu, procés de difusió, reconeixement, museïtzació i mitificació</b>	<b>607</b>
6.1 El reconeixement del públic: cinema i primera exposició a la seu de Convergència Democràtica de Catalunya (CDC).....	615
6.2. El reconeixement des de l’àmbit fotogràfic: inauguració i vinculació al Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CIFB).....	623
6.3 El procés de museïtzació d’una obra fotoperiodística .....	630
6.4. La construcció del mite: un ràpid procés per analogia.....	639
6.5 La recta final d’una vida dedicada a la fotografia.....	653
<b>Conclusions</b>	<b>663</b>
<b>Fonts d’aquesta recerca</b>	<b>679</b>
Egodocuments i monografies sobre Agustí Centelles.....	679
Bibliografia.....	680
Articles acadèmics i comunicacions.....	693
Tesis doctorals.....	697
Articles periodístics.....	698
Recursos web.....	703
Legislació.....	705
Arxius consultats.....	705

## Introducció

Vaig veure les primeres fotografies d'Agustí Centelles Ossó quan era estudiant de periodisme a la facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona. Tot i que el fotògraf se'ns presentà com una figura cabdal del fotoperiodisme del segle xx per les seves imatges de la Guerra Civil Espanyola, no existia cap biografia ni estudi al respecte. Aquest fet, sorprenent en un professional de la seva importància, és només una evidència de la manca d'estudis sobre fotografia. No només des de la historiografia en general, sinó des d'una perspectiva de la comunicació i des de la mateixa disciplina fotogràfica.

Aquesta tesi doctoral és fruit d'anys de recerca amb l'objectiu de traçar la trajectòria professional d'Agustí Centelles. A més de la seva documentació personal, s'han buscat referències en arxius, hemeroteques i a través d'entrevistes personals. Aproximar-me a la seva experiència vital m'ha fet topar amb un home que va viure com a professional de la fotografia la II República, la Guerra Civil, l'Exili republicà, la Dictadura franquista i la Transició. La potència biogràfica i professional del personatge i la complexitat de la seva trajectòria laboral m'han abocat a estudiar no només l'individu, sinó el context comunicatiu, polític i social de Catalunya i Espanya al llarg del segle passat. A més, l'estudi de l'Agustí Centelles fotògraf que es va formar i consolidar durant els anys d'entreguerres, m'ha introduït en el coneixement de la fotografia i la propaganda des de la perspectiva d'una Europa on la imatge reproduïda tècnicament va viure una revolució apassionant.

Durant aquest llarg procés de recerca també he après què significa la paradoxa de la història en la memòria d'un individu. Quan l'estiu del 2003 vaig visitar l'*Archivo General de la Guerra Civil* per consultar l'expedient de depuració del Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo contra Agustí Centelles, mai no em podia imaginar que en aquell mateix edifici, sis anys després, s'hi dipositaria el seu llegat fotogràfic per obra i gràcia dels seus hereus i al preu de 700.000 euros.

Vaig començar a estudiar Agustí Centelles gràcies a l'impuls de Lluís Badia. L'any 2006, en la nostra darrera conversa, el Lluís em demanà tres coses. Una era que acabés la tesi. En aquell moment creia que seria la primera en complir, però ha estat la darrera. Mentre començava la recerca sobre l'exili de Centelles i transcrivia el seu diari, el Lluís Badia escoltava els fragments que jo li llegia emocionada. El Lluís company de vida es trasbalsava amb mi per la impressió que ens provocava l'experiència del fotògraf a Bram, i el Badia *habermasià* m'advertia que, si mitificava a Centelles, no podria fer un treball acadèmic, i que havia de protegir el meu objecte d'estudi.

Aquesta darrera expressió no la vaig entendre fins l'any 2009, quan la venda de l'arxiu del fotògraf ocupà l'esfera pública i el soroll envaí el debat polític i mediàtic. Fou en aquell moment quan vaig decidir "protegir l'objecte d'estudi" amb el silenci i guardar-me per a l'esfera íntima informació i opinió. Mesos després, vaig abandonar per primer cop el doctorat; després vindrien les intermitències fins fa tres anys.

A Enric Marin, li dec haver aconseguit el que em semblava impossible quan assumí la direcció d'aquesta tesi el 2017: tornar-me la il·lusió per l'objecte d'estudi. Ho ha aconseguit amb escriure i m'ha aportat l'atenció al detall i la perspectiva i saviesa d'anys d'acadèmia. A més de l'Enric, aquesta direcció de recerca també és del Francesc Espinet, qui em va injectar l'interès per la Història, la Memòria i els egodocuments. Ell fou el director del meu treball de DEA, i de les anades i vingudes d'aquesta tesi.

L'ordre i el mètode d'aquest treball venen dels consells del Josep Àngel Guimerà acadèmic, l'amic JAG del clan massita inseparable de Susanna Fruto, amb qui compartim taula i vida des dels temps d'estudiants de facultat. L'*aspavil* que encara retrona des del més enllà és de l'enyorada Mavi Dolz.

Acadèmicament, aquest treball té un deute amb l'Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ). Sense la recerca braç a braç amb Andrés Antebi i Pablo González no hauria pogut entendre el context del fotoperiodisme català del primer

terç del segle passat. Quan ja havia abandonat el doctorat i la investigació sobre Centelles, trobar-me amb Pablo i Andrés va provocar que, poc a poc, em plantegés novament reprendre els estudis. Formar part d'OVQ m'ha enriquit intel·lectualment treballant com a col·lectiu, però sobretot personalment tenint a prop a Andrés, Pablo i Roger Adam, el grafista rebel de qui aprenc constantment. Em sento realment afortunada de formar part d'aquest "equipo de campanillas" (Ramon Claret) que discuteix amb "batín de colores" (Carlos Pérez de Rozas) i s'acomiada amb els "saludos anárquicos" de Joan Reverter Nolla, *Lo Canareu*. En aquest treball també hi ha l'eco de les converses de dones dels anys 30 amb Ester Boquera i dels trajectes automobilístics amb Lluís Amiguet camí de les nostres classes a Tarragona durant més d'una dècada.

Aquesta tesi és per als meus pares, que de totes les maneres possibles m'han ajudat a arribar fins aquí. Especialment la meva mare i el seu mantra repetit al llarg d'aquest curs quan jo li explicava que encara em faltava molt: "no cal que ho faces tan llarg, que et conec." També és per al Pere, germà i referent en tantes coses, l'únic que ha aconseguit desactivar-me els col·lapses en menys de dos minuts i que em va prohibir tornar a Amposta si no havia acabat. No hauria acabat ni entregat aquest treball sense el meu company de vida, Jordi Valldepérez. Espero tornar-li el nostre temps personal escatimat, sobretot els darrers mesos, a ell i a la seva filla Noa, que mentre balla la vida em permet mirar el seu món i escoltar la seva adolescència.

Aquesta tesi serà arrossairament celebrada amb les amistats que sempre hi són i tot es pot dir i sentir: Àngels Caparrós i Pepe Casajust, Joan Carles Villacreces, Oriol Salom, Lluïsa Grau i Míriam Arasa, Maria Zaragoza, Mireia Sevillano, Gemma Moncho i Òscar Balcells, David Espinós, Mercè Estela, Silvia González, Juan Carlos Olivares, Dolors Miquel, Nihil Olivera i Begonya Alcázar. En totes vatros, amunt i crits, sempre! També serà celebrada com cal amb Carme Bel i Juan Lozano, els meus "pares" a Barcelona.

El gener d'enguany, el Roger Adam, amb els seus còmplices Jerónimo, Eva i Mireia, em va portar un regal mexicà extraordinari: un exvot que pregava “Virgencita dale luz a Teresa para finiquitar su tesis doctoral que se ha dilatado un poquito.” La Guadalupe ha complert, de ben segur conjurada amb el confinament per la pandèmia del COVID-19.

Vull agrair als entrevistats que han participat en aquesta recerca tot el que he après, no només sobre l'objecte d'estudi, escoltant-los: *Víctor Alba*, Carme Capilla, Sergi Centelles, Jordi Farrús, José Gavilán, Josep Gol, Carlos Herrero, Miguel Nuñez, Carmen Torres, Eduard Pons i Prades i Ricard Viñas. Gràcies també a Maria Zaragoza, Mercè Estela i Sílvia González per les revisions i comentaris, i a totes les persones que m'heu aclarit dubtes, aportat coneixement i donat suport al llarg d'aquest camí.

Finalment, aquest treball és per a recuperar la memòria, no només d'Agustí Centelles, sinó la de tota una generació de dones i homes que van lluitar contra el feixisme. Per les que hem conegut i estimat, per les que hem llegit i estudiat i pels milers de persones encara, avui, injustament desaparegudes.

## **0.1 Definició de l'objecte d'estudi, justificació i limitacions de la recerca**

La recerca *Agustí Centelles i Ossó (1909-1985), de la jove promesa del fotoperiodisme als anys trenta fins al mite unívoc del fotògraf de la Guerra Civil construït durant la Transició* representa la continuació i aprofundiment de l'estudi sobre el fotògraf Agustí Centelles, iniciat amb el treball de suficiència investigadora *Agustí Centelles i Ossó. Un fotoperiodista a l'exili (1939-1944). Imatges del camp de concentració de Bram* (2005).

Aquella primera aproximació teòrica a la seva figura tenia una periodicitat tancada i delimitada als anys corresponents al seu exili a França, entre 1939 i 1944, i al corpus fotogràfic que va produir mentre estava detingut al camp de concentració de Bram entre els mesos de març i setembre de 1939. Evidentment, també es va abordar de manera general la seva biografia perquè, en tractar-se del primer treball acadèmic sobre ell, calia donar a conèixer el personatge en qüestió.

Aquesta tesi doctoral es planteja com una monografia del fotògraf des del seu naixement el 1909 fins la mort el 1985 d'acord amb la definició d'Eco (1997, p.31), és a dir, "el tratamiento de un solo tema y como tal se opone a una 'historia de', a un manual, a una enciclopedia" i inserint-lo en un un context comunicatiu i històric perquè només així se'l pot comprendre i explicar-lo.

El fotògraf Agustí Centelles i Ossó va néixer a València el 1909 en el si d'una família de classe treballadora que l'any següent es traslladà a viure a Barcelona. El 1923 es fundà l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC) en la qual ingressà com a soci sense que es tingui constància de la data exacta. El seu primer contacte amb la fotografia fou d'una banda autodidacta i, de l'altra, com alumne en un curs impartit per Francesc de Baños a l'AFC. Durant l'aprenentatge, el jove demanà a Baños si podia fer-li d'aprenent al seu estudi de retrats. El mestre hi accedí i aquest fou l'inici de la carrera laboral de Centelles com a fotògraf.



A partir de 1925 combinà aquesta feina amb la d'aprenent a la secció de rotogravat del diari *El Día Gráfico* (1913-1939), justament quan el rotatiu acabava d'inaugurar tallers amb un conjunt de moderna maquinària alemanya que li permeté innovar a nivell d'imatge. Mentre hi treballava, el jove va conèixer al repòrter gràfic Josep Badosa Montmany (1893-1937) qui el va introduir en l'ofici de fotoperiodista també com aprenent i a qui considerà sempre el seu mestre.

Centelles va escriure en el seu diari que el dia 1 de febrer de 1927 deixà l'estudi de Baños i *El Día Gráfico* per anar a treballar amb Badosa. En canvi, en el certificat de treball de Publicaciones Gráficas S.A., l'empresa editora del diari, la finalització de contracte està signada el 30 d'octubre de 1928 i el motiu indicat és la reducció de plantilla.

Sembla doncs que, o bé hi va entrar més tard, o durant uns mesos va alternar els tallers del diari amb el rol d'aprenent a l'empresa Foto-Art Badosa, que Josep Badosa fundà amb el també fotògraf Santiago Carreras (1894-1960). El soci abandonà en poc temps l'estudi, i Badosa i Centelles es van ocupar tant dels encàrrecs de la galeria fotogràfica com dels fotoperiodístics.

Fou d'aquesta manera com el jove va aprendre l'ofici de repòrter gràfic, s'introduí en un ofici format per professionals de diferents generacions –alguns d'ells ja consolidats des de la primera dècada del segle xx– i començà a publicar a diferents mitjans tot i que, evidentment, sota la firma *Badosa*.

Els inicis del període republicà van coincidir amb el servei militar d'Agustí Centelles, que començà el dia 1 de maig de 1931 i durà 59 dies. En tornar, Badosa li va demanar unes setmanes de pausa perquè li havia disminuït el ritme de feina. Però la situació es va allargar mesos fins que, el febrer de 1932, entrà a treballar en qualitat de dependent per a la firma *Sagarra-Torrents*, societat formada per dos dels repòrteres gràfics més rellevants del fotoperiodisme català del primer terç del segle xx, Josep M<sup>a</sup> Sagarra (1894-1959) i Pablo Luis Torrents (1893-1966). En l'edifici on hi havia l'estudi fotogràfic Centelles va conèixer Eugènia Martí, amb qui es va casar civilment el 20 de desembre de 1935.

En aquells anys Sagarra-Torrents era firma tant a la premsa barcelonina com a la d'arreu de l'Estat, a més de col·laborar en alguns mitjans internacionals. Sagarra també desenvolupava la seva vessant de fotògraf institucional ja que, des que s'havia proclamat la República, acompanyà en infinitat de visites arreu del país el president Francesc Macià. Posteriorment es convertí en el fotògraf del president Lluís Companys.

El maig de 1934 els socis es van separar i Centelles es quedà sense feina. Feia un mes que s'havia comprat una càmera Leica que havia de pagar a terminis, així que, vulguis que no, era l'hora d'establir-se per compte propi i començar a signar les seves imatges com a professional. En pocs mesos la firma *Centelles* es convertí en habitual en diferents diaris de Barcelona, com per exemple *La Humanitat* (1931-1939) i *La Vanguardia* (1881), va encetar col·laboracions amb el setmanari gràfic madrileny *Mundo Gráfico* (1911-1938) i algunes de les fotografies que va fer durant els Fets d'Octubre es van difondre internacionalment, com ara al setmanari gràfic francès *Voilà*, fundat el 1931.

Durant el 1934 també inicià el seu associacionisme professional. L'any següent la seva activitat fotoperiodística es va mantenir i, en fundar-se el diari *Última Hora* (1935-1938), vespertí que introduí el model americà i el diari més modern des d'un punt de vista gràfic en el periodisme català dels anys 30, la firma Centelles fou constant juntament amb la d'Andreu Puig Farran. I, a partir de l'1 de gener de 1936, n'esdevingué redactor gràfic acreditat pel mitjà.

El cop d'estat de juliol de 1936 significà la consolidació absoluta de la seva carrera fotoperiodística gràcies al reportatge que realitzà pels carrers de Barcelona. Algunes de les fotografies dels Fets de Juliol, sobretot *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*, van ser difoses arreu del món en diaris i setmanaris. La imatge es convertí immediatament en símbol del triomf republicà enfront dels militars sollevats i, amb el temps, ha esdevingut una de les icones més famoses de la Guerra Civil.

La seva experiència professional durant el conflicte no atén als criteris del fotoperiodisme i el converteix en un subjecte d'estudi excepcional. Aquesta trajectòria es divideix en tres períodes. El primer, correspon al juliol de 1936 fins al setembre de 1937 quan, com els altres repòrters gràfics en actiu, es transformà en fotògraf de la seva pròpia guerra i col·laborà a diferents mitjans de comunicació retratant el Front d'Aragó i la rereguarda barcelonina. El segon, començà el setembre del 1937 quan fou cridada la seva lleua. El nou soldat, però, no fou enviat a lluitar al front sinó que fou reclamat per continuar amb la seva professió, ara vinculat al Comissariat de l'Exèrcit de l'Est i destinat a la caserna general a Lleida. Finalment, el tercer període començà el mes de desembre, quan la seva vida professional donà un tomb radical. Centelles fou reclamat pel Ministerio de Governación per formar part del Departamento Especial De Información Del Estado (DEDIDE). Així, des d'inicis del 1938 fins al gener de 1939 es convertí en un funcionari fotògraf al servei de l'Estat, primer al DEDIDE i, a partir d'abril de 1938, com a cap del Gabinet Fotogràfic del Servicio de Información Militar (SIM) del Ministerio de Defensa Nacional.

Per tant, la seva etapa com a fotògraf de guerra publicant a mitjans barcelonins, d'arreu de l'Estat i també a nivell internacional a través d'agència va tenir lloc entre 1936 i 1938. Durant aquest període, com la resta de fotoperiodistes, també va vendre les seves imatges a diferents organismes propagandístics, com per exemple la Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. En conjunt, doncs, la seva etapa dedicada al fotoperiodisme amb firma pròpia i que és per la qual ha estat reconegut públicament va durar quatre anys, del 1934 al 1938.

El 25 de gener de 1939, com centenars de milers de republicans, el fotògraf emprengué el camí de l'Exili havent deixat la dona i el seu fill Sergi, que tenia un any i mig, a la capital catalana. Abans, però, va fer una tria entre el seu material fotogràfic i se l'emportà en una maleta amb les càmeres.

Juntament amb altres companys del Servicio de Información Militar fou evacuat en camió amb destí a Figueres per tal de muntar-hi el Gabinet Fotogràfic. Un cop

instal·lats van continuar amb la feina, però l'avenç de les tropes franquistes era imparable. El 4 de febrer, el grup fou traslladat a Portbou i l'endemà de matinada van rebre l'ordre de destruir tot el material i l'arxiu del SIM i passar a peu a França pel túnel del tren, tot simulant que eren brigadistes internacionals.

Un cop a França, Agustí Centelles i els companys amb qui havia passat la frontera van ser detinguts al camp d'Argelers entre els dies 8 i 28 de febrer fins que se'ls traslladà al camp de Bram, on va romandre entre l'1 de març i el 13 de setembre. La seva activitat fotogràfica des que va sortir de Barcelona fins que arribà a Bram fou pràcticament nul·la. En el moment de la retirada per la carretera ell mateix deixà testimoni de la seva incapacitat de fer cap fotografia davant la situació demolidora que estava vivint. D'Argelers es conserven tres imatges del grup amb qui compartien la barraca que van improvisar i el seu testimoni sobre el fet que no volia fer cap fotografia per por a represàlies.

Ara bé, a Bram, el fotoperiodista es transformà en documentalista forjant un llegat de 583 imatges que, avui dia, constitueix un fons excepcional en la visualització del sistema concentracionari francès –concretament de l'anomenat camp model per les autoritats– realitzat des del punt de vista d'un refugiat fotògraf de professió. Al testimoni fotogràfic s'hi suma un diari personal escrit al camp.

A meitat de setembre de 1939, en plena voràgine bèl·lica per l'esclat de la II Guerra Mundial, Centelles s'establí a Carcassona per treballar en un estudi fotogràfic, l'amo del qual havia estat mobilitzat al front. A la capital de l'Aude va viure fins el 1944, uns anys en què el fotògraf es debatia entre emigrar a Mèxic juntament amb la dona i el fill –fent totes les gestions perquè poguessin arribar a França– o bé tornar a Barcelona. Tot i aconseguir el permís del govern mexicà per poder emprendre ell la travessia, els permisos sol·licitats per a la família en diverses ocasions no foren aprovats.

Pel que fa a la feina, se'n va sortir treballant en diferents establiments fotogràfics de la ciutat bàsicament dedicats al retrat d'estudi, és a dir, en certa manera va fer un retorn als seus inicis. Com qualsevol altre refugiat havia de formar part del

corresponent Grup de Treballadors Estrangers (GTE), en el seu cas el 422. Els GTE eren cau de resistència i el fotògraf s'hi implicà muntant un laboratori fotogràfic clandestí per fer tot tipus de documentació. El 1944, després d'una ràtzia de la Gestapo a Carcassona on foren detinguts i deportats els principals líders del GTE, la situació de perill provocà que, finalment, Centelles tornés clandestinament a Barcelona.

La tornada a Catalunya requeria tornar a començar professionalment. Els primers temps la família es va establir a Reus, a casa d'uns familiars que tenien un forn de pa. El seu passat fotogràfic feia impossible el retorn al fotoperiodisme, i la seva activitat es va reduir a la participació en alguns concursos amb la firma Agustín Ossó i a sortides familiars per a fer fotografies.

El 1947 davant l'arribada del segon fill, Octavi, la família decidí tornar a Barcelona. A partir de llavors començà la vida de l'Agustí Centelles dedicat a la fotografia industrial i publicitària. Una trajectòria de dècades tan prolífica com desconeguda i, fins i tot, ignorada.

Quan el fotògraf es reincorporà a la nova vida professional, el sector publicitari començava a recuperar-se després del greu retrocés que havia patit en la immediata postguerra. La trajectòria de Centelles en aquest àmbit és immensa i va en paral·lel al context i importància que la publicitat va adquirir entre els anys 50 i, sobretot, els 60. Bona prova d'això és la seva pròpia empresa *Fotografía Industrial y Publicitaria Centelles*, petit negoci en solitari engegat en un local minúscul al carrer Bonavista.

El 1949 es traslladà a l'avinguda de la Llum de la cèntrica plaça de Catalunya, on s'hi inicià com aprenent el seu fill Sergi. L'empresa familiar prosperà i, el 1958, s'instal·là en un espai llogat a l'avinguda Diagonal. Durant la dècada dels 60 també hi començà a treballar el segon fill i, davant el volum de negoci, es contractaren alguns professionals externs. Des del 1962, a més de la seu de la Diagonal també es comprà un local al carrer Ciutat de Balaguer per desenvolupar sobretot els treballs de color. El 1968 la família va patir la devastació de la mort

prematura d'Eugènia Martí. El fotògraf continuà treballant a l'estudi de Diagonal amb els encàrrecs de blanc i negre, cada cop menys nombrosos, mentre que a Ciutat de Balaguer els hereus i la resta de plantilla es dedicaven a la fotografia en color.

Centelles s'encaminava cap a la jubilació sense sospitar que els darrers anys de la seva vida significarien el reconeixement públic de la seva trajectòria fotoperiodística, sobretot la del període de la Guerra Civil. El 1976, el fotògraf viatjà a Carcassona on havia deixat els negatius que s'havia emportat en sortir de Barcelona el gener de 1939. A la tornada, ordenà i classificà l'arxiu. Començava una etapa d'activitat frenètica amb exposicions, aparicions als mitjans de comunicació on explicava els seus records, reconeixement públic de la seva figura —que culminà amb el Premio Nacional de Artes Plásticas del 1984—, publicacions de llibres amb les seves fotografies i relació amb les noves generacions de fotoperiodistes, que el van descobrir i admirar com a mestre. Un final de vida esplendorós que també el convertí en mite.

Agustí Centelles va morir a Barcelona el dia 1 de desembre de 1985.

### **Justificació de la recerca**

Aquest treball es justifica en primer lloc perquè no hi ha cap tesi doctoral sobre la figura d'Agustí Centelles Ossó, tot i la seva indiscutible importància en la fotografia catalana del segle xx i l'ampli reconeixement que ha tingut com a fotoperiodista de la Guerra Civil. Paradoxalment, el fotògraf català del primer terç del segle passat de qui s'ha difós més la seva obra arreu, que ha gaudit del reconeixement en vida, i també posteriorment a la seva mort amb exposicions diverses i publicacions sobre la seva obra no és objecte d'estudi acadèmic. És doncs una tesi que comporta novetat i aportació de coneixement, amb tots els avantatges, desavantatges i limitacions que suposa haver escollit un tema de recerca, del qual les referències acadèmiques bàsiques són les pròpies.

En el cas del nostre objecte d'estudi s'hi ha de sumar un altre factor important. A l'hora de recuperar la seva figura es va fer parcialment, difonent només les

imatges de la guerra. La seva llarga trajectòria professional quedava així reduïda a uns pocs anys, i no es tenia en compte l'etapa de fotògraf industrial i publicitari a la qual es dedicà majoritàriament durant la seva vida.

Això, evidentment, té relació amb la fascinació i importància que té la Guerra Civil des d'un punt de vista històric, social i cultural. Però també amb la manca de tradició d'estudis en la Història de la Fotografia a l'Estat espanyol que es fixin en la fotografia industrial i publicitària, marcada a més pel caràcter anònim de l'autoria en aquest sector. Més concretament, respecte l'objecte d'estudi, la primera exposició retrospectiva *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985)*, realitzada el 2006, n'és un exemple clar. En la publicació resultant, la part dedicada als anys de fotògraf industrial i publicitari no s'aborda l'ofici, ni la pluralitat de la seva producció, ni tampoc l'evolució que va fer ell com a professional en un sector que va tenir un pes important, sobretot a partir de la dècada dels anys 60 del segle passat. Una altra part de la seva obra, que va romandre amagada després de la recuperació de la fotografia bèl·lica, fou la que correspon a les imatges documentals del camp de Bram tot i la seva excepcionalitat. Aquest llegat no es va estudiar acadèmicament ni difondre públicament en la seva totalitat fins al 2005.

Aquesta recerca pretén estudiar la trajectòria completa i donar una visió global del fotògraf. Això implica que la investigació pugui ser útil per a futures recerques sobre Centelles, perquè bona part de la documentació d'aquest treball és inèdita, la qual cosa pot generar un futur debat i nou coneixement sobre la seva figura, revisada o abordada des d'un altre enfocament teòric. Així, com afirma Eco (1997) altres investigacions podrien “decir sobre este objeto cosas que todavía no han sido dichas o bien revisar con óptica diferente las cosas que ya han sido dichas” (p.49). Alhora, podria ser un punt de partida per encetar recerques sobre altres repòrters gràfics, especialment aquells de les diferents generacions que estaven en actiu en l'ofici contemporàniament amb ell, ja que no n'existeix cap treball acadèmic.

Des d'un punt de vista general de la Història de la Comunicació, aquesta tesi també es justifica en tant que a Catalunya i a la resta de l'Estat espanyol, no es compta amb una tradició acadèmica que hagi desenvolupat i consolidat com a objecte d'estudi la fotografia, en general, i el fotoperiodisme en particular. No és doncs que Agustí Centelles no sigui un tema de recerca, sinó que la majoria dels grans fotoperiodistes –tant a nivell individual com col·lectiu– d'arreu de l'Estat tampoc. Per tant, aquesta tesi pot contribuir a donar a conèixer el context fotoperiodístic i publicitari en què va desenvolupar la seva carrera, aspectes sobre els quals pràcticament tampoc no hi ha estudis.

En el camp de les Ciències Socials la Guerra Civil és una de les temàtiques que ha generat més estudis des de diferents disciplines. Però, pel que fa a la Història de la Comunicació, és encara un camp de recerca força inexplorat. Si ens hi fixem en el fotoperiodisme, tot i que els anys del conflicte bèl·lic vivia la seva edat d'or en la premsa occidental, gairebé no existeixen treballs de recerca. S'han produït algunes tesis doctorals que han tingut com a protagonistes corresponsals estrangers. Per exemple, una sobre Gerda Taro,<sup>1</sup> o bé una altra on es dedica bona part de la recerca a Robert Capa.<sup>2</sup> Però no s'ha trobat cap treball monogràfic al voltant de cap dels centenars de fotoperiodistes de l'Estat espanyol, ni sobre el fotoperiodisme en general durant el conflicte. Per tant, aquest treball també serviria com a punt de partida d'un aspecte de la guerra del qual manquen estudis.

Finalment, des d'un punt de vista de la Història de la Fotografia també pretén omplir un buit en una disciplina on no hi ha una tradició d'estudi força desenvolupada al nostre país. La llarga trajectòria d'Agustí Centelles i la seva versatilitat com a fotògraf aportarien coneixement a la matèria.

---

<sup>1</sup> Arroyo, L. (2010). *Documentalismo técnico en la guerra civil española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*. Departament de Ciències de la Comunicació. Universitat Jaume I. Recuperat de <http://www.tdx.cat/handle/10803/37917>

<sup>2</sup> Doménech, H. (2005). *La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*. Departament de Filosofia, Sociologia i Comunicació Audiovisual i Publicitat. Universitat Jaume I. Recuperat de <http://www.tdx.cat/handle/10803/10461>



## **Limitacions de la recerca**

La principal limitació d'aquesta recerca és no haver pogut conèixer personalment Agustí Centelles, ni tampoc altres fotoperiodistes i professionals de la premsa que van treballar durant els anys trenta, o algunes de les seves amistats més properes.

Un altre dels problemes d'aquesta recerca està relacionat amb el capítol sobre la seva trajectòria com a fotògraf industrial i publicitari. En l'estudi de l'etapa a la qual va dedicar més anys de la seva vida, no s'ha pogut comptar amb el testimoni del seu segon fill. Es va contactar amb Octavi Centelles perquè narrarés la seva experiència professional des dels inicis com a fotògraf amb el seu pare i el desenvolupament de l'empresa familiar, però la resposta va ser negativa. En el missatge rebut també es prohibia fer ús del contingut del mateix, ni de cap imatge del fons industrial i publicitari. Al correu electrònic en qüestió, enviat en còpia a un advocat, s'especificava que en cas contrari s'emprendrien mesures legals.

També en aquest capítol ha estat especialment complicat cercar documentació específica sobre l'ofici de fotògraf publicitari durant el franquisme i la conclusió a la qual he arribat és que no existeix. Algunes obres monogràfiques emprades d'Història de la Publicitat a Espanya en fan alguna referència molt minsas, en comparació amb altres oficis del sector, i no es considera una peça rellevant en l'engranatge de la indústria publicitària. De fet, en l'ofici de fotògraf és dels més anònims perquè el treball habitualment no va signat. Per això he deduït que no hi ha cap obra, ni tan sols una publicació divulgativa dedicada a l'estudi Batlles-Compte, que era el més important a Barcelona durant el període.

Pel que fa a altres apartats d'aquesta tesi, tot i que Agustí Centelles va conservar molta documentació professional i també va escriure el seu diari i altres egodocuments als quals s'ha tingut accés, hi ha alguns aspectes de la seva vida que no s'han pogut detallar. El més important correspon a quines funcions concretes va desenvolupar com a fotògraf durant la Guerra Civil quan va pertànyer al DEDIDE i després com a Cap de Gabinet del SIM. Tots dos organismes no estan gaire estudiats i tampoc existeix un arxiu unitari de la seva

documentació, bona part de la qual fou destruïda per les mateixes autoritats republicanes en retirada el 1939.

En el cas del SIM només s'ha pogut documentar la seva presència i tasques com a responsable del Gabinet fotogràfic en un moment determinat, gràcies a un informe trobat enmig de molts altres documents al Archivo General Militar de Ávila perquè hi vaig reconèixer la seva signatura manuscrita.

Finalment, tampoc s'ha pogut documentar la seva militància al PSUC durant la guerra perquè, ni ell conservà cap carnet que ho acredités, ni tampoc ho reflecteix la documentació del partit a la qual s'ha tingut accés. Pel que fa als anys de la dictadura, Centelles no va deixar cap testimoniatge del grau d'implicació o pertinença a una cèl·lula del partit, ni s'ha pogut entrevistar alguns dels militants amb qui es relacionà perquè ja són morts i, evidentment, l'activitat política clandestina antifranquista no deixava rastres documentals. Només a partir dels anys 70 ell mateix declarà públicament la seva pertinença al PSUC.

## 0.2 Marc teòric i conceptual

La naturalesa de l'objecte d'estudi, el fotògraf Agustí Centelles, implica adoptar un marc teòric interdisciplinar entre la Història de la Comunicació i la Història de la Fotografia, dues disciplines sovint considerades menors o simples suports (com a font o com a il·lustració) per part de la tradició historiogràfica.

La Història de la Comunicació és un camp de recerca jove, l'interès pel qual com a tema d'estudi augmentà a mesura que la comunicació esdevingué un aspecte central de la societat, sobretot a partir del segle xx.

Esta 'juventud' implica casi necesariamente que todavía queda mucho terreno por delante, lo cual tiene su aspecto negativo (lagunas históricas, carencia, escasez o falta de disponibilidad de fuentes, discrepancias en cuestiones metodológicas o en formas de enfrentarse a la labor investigadora, etc.) pero también el aspecto positivo, en cuanto alentador y desafiante, de que hay muchos estudios por hacer. (Barrera a Gómez Mompert (dir.), 1995, p.15)

En aquest sentit, el nostre objecte d'estudi se situa en un àmbit inexplorat per la pròpia evolució i complexitat de la trajectòria professional del fotògraf.

Els seus inicis fotogràfics formant-se tècnicament a l'Agrupació fotogràfica de Catalunya (AFC) i la primera feina com aprenent en una galeria de retrats signifiquen un punt de partida en la fotografia més tradicional i burgesa. Posteriorment la seva carrera fotoperiodística, obra per la qual és reconegut històricament, es desenvolupa en un procés de modernització internacional de la fotografia en plena cultura de masses i en un període històric, el d'entreguerres, marcat per la propaganda.

Finalitzada la seva vinculació als mitjans de comunicació, esdevé fotògraf documental en un moment excepcional de la seva vida, durant la detenció en el camp de concentració de Bram entre els mesos de març i setembre de 1939. Quan va sortir en la llibertat i s'establí altre cop com a fotògraf, sobrevisqué treballant fins al 1944 en diversos estudis, per tant tornant als orígens professionals, la fotografia d'estudi.

Després de l'Exili, a partir de 1947 s'inicià en el camp de la fotografia industrial i publicitària, ofici al qual es dedicà durant dècades. Finalment, els darrers anys de vida la seva obra fotoperiodística es recuperà públicament i es transformà en obra d'art. La llarga i complexa trajectòria acabada d'exposar desemboca en la necessitat de plantejar la recerca com una monografia<sup>3</sup> basada en el mètode biogràfic.

L'objecte d'estudi fonamental de la Història de la Comunicació no és la història, sinó la comunicació des d'una perspectiva històrica. Ara bé, d'acord amb diversos autors (Almunia, Borderia, Marín o Timoteo) l'objecte d'estudi està inserit en una realitat històrica comunicacional que és part d'un context històric general, el qual evidentment no es pot obviar. Com explica Almunia (1995):

Cometeríamos un craso error si no tuviésemos en cuenta el complejo marco social en que se inserta la comunicación. En otro caso, caeríamos, a buen seguro, en la parcialidad de historiar simplemente el instrumento (medio de comunicación) y/o elaborar teorías, que pueden resultar sugestivas, pero que nada o muy poco tiene que ver con la realidad histórica. (Gómez Mompert (dir.), 1995, p.9)

Per tant, és oportuna l'aportació de Barrera (1995) quan afirma:

Por supuesto, el conocimiento de los distintos contextos jurídico-legal, empresarial, comunicacional, ideológico, etc., puede contribuir y de hecho contribuye a una mejor y más completa historia de la comunicación; se amplía así el objeto de análisis, que podría quedar reducido, de otro modo, a estudios singulares y aislados, excesivamente descontextualizados y, por tanto, con fallos de comprensibilidad. (Gómez Mompert, (dir.), 1995, p.19)

Els estudis de la Història de la Comunicació, i concretament els que corresponen a la Història de la Premsa<sup>4</sup> s'han convertit en referència i punt de partida per estudiar altres mitjans com la ràdio o la televisió per la qual cosa, com adverteix Pizarroso (1995):

Cuando abordamos el estudio de la Historia de la Prensa lo "fácil" es el estudio del mensaje y el medio, como producto acabado; más difícil es el estudio del emisor y

---

<sup>3</sup> Las *monografías* son investigaciones científicas específicas, generalmente metódicas y realizadas con detalle, que abordan cuestiones hasta entonces escasamente estudiadas u otras cuestiones no enteramente nuevas pero enfocadas desde otras perspectivas. Suelen utilizarse para su realización fuentes originales o inéditas. Aparte de la contribución que suponen al conjunto de nuestra materia, sirven sobremanera para ir confirmando, desechando o creando aquellas hipótesis o tesis habitualmente mantenidas por la comunidad científica o por algunos de sus miembros. (Barrera a Gómez Mompert (dir.), 1995, p.16)

<sup>4</sup> Com afirmen Montero i Rueda (2001, p.18): "Durante mucho tiempo, el único medio de comunicación social, allí donde existió, en Occidente, fue la prensa de masas. No extraña por eso que, inicialmente, la historia de la comunicación fuera la historia de la prensa."

prácticamente imposible, salvo hasta épocas muy recientes, el estudio de los receptores, es decir, las audiencias. (Gómez Mompert, (dir.), 1995, p.94)

Així doncs, el domini del mitjà ha condicionat la recerca comunicativa i ha deixat de banda objectes d'estudi com el d'aquesta recerca. Prova d'això és la divisió en quatre àmbits que posa de manifest Almunia: emissors (context, empresa i redacció); mitjans de transmissió (tecnologies, mitjans de distribució); anàlisis de continguts (missatges) i receptors i comportaments (opinió pública). (Gómez Mompert, (dir.), 1995, p.9)

Tot i que el nostre objecte d'estudi no s'acaba d'ajustar a cap de les divisions anteriors, es podria entendre Agustí Centelles Ossó com emissor en tant que s'expressà a través del mitjà fotogràfic en diferents suports. Aquests suports varien en funció del moment professional i per la seva importància poden correspondre a l'etapa de fotoperiodista (diaris, revistes, foto-llibres, entre altres), o a la de fotògraf industrial i publicitari (catàlegs, fulletons publicitaris).

A més, s'ha de tenir en compte que el predomini de l'estudi de la premsa i el seu avenç ha impactat de manera negativa en la recerca sobre altres mitjans. Com afirma Galasso (2001):

Para los otros sectores de la comunicación indudablemente la situación es menos favorable. Lo es desde luego de manera particular en lo que atañe a un medio de comunicación hasta ahora mucho menos considerado que aquellos a los que habitualmente nos referimos, pero no menos importante y específico, es decir, la fotografía. (p.291)

En el cas d'Espanya s'accentua perquè l'aproximació a la Història de la Fotografia és recent, escassa i inicialment ja ha incorporat problemàtiques de la mateixa disciplina que s'havien detectat en altres països amb tradició d'estudis més avançada. Horacio Alsina, a la pionera *Historia de la Fotografía* (1954) remarcà:

La bibliografía española sobre la fotografía se ciñe casi en exclusividad a la parte técnica, lo cual origina un doble inconveniente, pues si de un lado abandona todo lo relativo a la estética y la historia, impidiendo la divulgación de esas como cimientos importantes del tema, de otra parte deforma el concepto general de lo que la fotografía sea, ya que su mera explicación como conjunto de métodos encaminados a lograr 'buenos clisés' no es el mejor camino para difundir y educar la noción de la fotografía como arte. (Checa Godoy, 2008, p.87)

Així, no deixar de ser significatiu que fou el 1997 amb *Historia de la Fotografía en España* de Publio López Mondéjar, assenyalada al pròleg com la “primera historia de la fotografía española”, quan es publicà la primera obra de referència. Malgrat el pas del temps, estem d’acord amb Checa Godoy (2008)<sup>5</sup> quan posà de relleu:

La precariedad en que hasta hace bien pocos años se ha movido la historia de la fotografía en España, y que mitigada hoy por la eclosión de colecciones de grandes fotógrafos y libros de fotografía en general y acercamientos locales o regionales a la historia de la fotografía, más algunas obras de ámbito general y metodología renovadora, no deja de presentar aún numerosas carencias. (Checa Godoy, 2008, p.88)

En el camp acadèmic és on les mancances a l’hora d’abordar un tema d’estudi com el d’aquesta recerca es fan més evidents. Tot i que Agustí Centelles ha estat objecte de publicacions, sobretot vinculades a exposicions de les seves fotografies de la Guerra Civil des de la dècada dels 70 del segle passat, les obres acadèmiques sobre ell o altres fotògrafs que van treballar durant el segle xx, tant en el camp del fotoperiodisme com en el de la publicitat, són pràcticament inexistents.

A l’hora de situar-se en un marc teòric que permeti entendre i intentar aportar coneixement sobre l’objecte d’estudi d’aquesta tesi ens hem adonat que no hi ha un camí traçat, sinó que la ruta s’ha d’establir des dels marges. En aquest sentit, l’obra de referència emprada és *Fotografía. Crisis de historia* (2002), editada per Joan Fontcuberta. El volum neix d’una reflexió col·lectiva des d’una perspectiva crítica dels següents especialistes en la matèria: Ian Jeffrey, Marie-Loup Sougez, Bernardo Riego, José Antonio Navarrete, Carmelo Vega, Daniel Girardin, Boris Kossoy, Mounira Khémir, Teresa Siza, Joan Naranjo, Hennin Steen Wettendorff, Andrea Kunard, Johann Swinnen, Vincent Lavoie, Hurbertus von Amelunxen i André Gunthert.

---

<sup>5</sup> Checa Godoy (2008, pp.87-97) ofereix una síntesi sobre l’evolució dels estudis dedicats a la Història de la Fotografia a Espanya, les revistes i publicacions que s’han editat al llarg del temps i relaciona el cas amb la situació a altres països per concloure: “Son los últimos años, las décadas de los ochenta y noventa del siglo xx, a escala internacional, y mucho más acusadamente en España, los que permiten un despliegue de la historia de la fotografía, que encuentra así su papel, relevante, en el conjunto de la historia de la comunicación social.

L'obra debat els models historiogràfics que s'han construït al llarg de mig segle i el seu resultat: una aproximació occidental que s'ha fixat en uns països concrets (Estats Units, Gran Bretanya, França i Alemanya) i ha bandejat bona part de la considerada perifèria europea i, fins i tot, continents sencers. Algun dels autors, com Sougez (2002), apunta directament als fonaments de la disciplina:

Raras veces se ha llegado a articular una verdadera historia de la fotografía, pues, en la mayoría de los casos, nos encontramos ante híbridos de la faceta arqueológica (referente a los inicios del medio y su posterior desarrollo hasta principios del siglo XX) con añadidos más o menos fiables sobre obras actuales que, a menudo, tan sólo reflejan la producción más reciente según criterios que obedecen más a la moda y al mercado del arte que a una verdadera visión de conjunto. (Fontcuberta (ed.), 2002, p.33)

Entre les qüestions inevitables hi ha la discussió sobre la naturalesa d'obra d'art de la fotografia, intrínseca des del seu naixement. Això ha provocat que l'estudi històric del mitjà s'hagi desenvolupat des d'una perspectiva i metodologia de la Història de l'Art.

Els autors critiquen el paradigma sorgit de "l'escola Newhall"<sup>6</sup> que ha establert una Història de la Fotografia a través de la construcció d'un cànon d'autors i de l'estudi d'algunes imatges que van produir. La influència de Beaumont Newhall a partir de la publicació de *The Story of Photography* el 1937 arran d'una exposició celebrada al MoMA de Nova York, i revisada el 1949, va ser definitiva en altres autors europeus com Gernsheim (1967) i arriba fins a l'actualitat.

Evidentment en aquesta recerca no s'ha renunciat als estudis de referència de la Història de la Fotografia. Però sí que prenem en consideració algunes de les objeccions que planteja *Fotografía. Crisis de historia* i que estan directament relacionades amb el nostre objecte d'estudi. D'acord amb Kossoy:

Ya no hay lugar para las imágenes desconectadas de sus condiciones de producción, más valoradas como productos estéticos compartimentados según este o aquel rótulo y menos en lo que realmente significan en una perspectiva sociocultural. (Fontcuberta (ed.), 2002, p.104)

Riego obre el focus més enllà de la imatge i sintetitza un aspecte clau, la mitificació de l'autor:

---

<sup>6</sup> El terme sorgeix de l'obra de Beaumont Newhall *The Story of Photography* publicada el 1937.

Otra de las características singulares de este modelo historiográfico estriba en la necesidad de crear autores-mito que se consoliden como fundamentales dentro de ese panteón que da continuidad cronológica a la interpretación de un devenir coherente de artistas fotográficos desde 1839 hasta la actualidad. En este sentido, se persigue crear un repertorio de autores que respondan a las categorías de periodización existentes en el modelo. Se trata de un repertorio internacional que, como es sabido, fue creado a partir de los autores existentes en las propias colecciones de los primeros historiadores de esta escuela (Gernsheim, por ejemplo), y al que se van incorporando nuevos nombres descubiertos posteriormente. Es un mecanismo que sirve a la vez para revalorizar las colecciones públicas y privadas mediante la puesta en circulación de nuevos autores históricos a los que se les dota de valor artístico "presentista", aun cuando el análisis de los documentos históricos revele divergencias respecto a la propia autopercepción que tuvo el autor o a las condiciones de producción de su trabajo. (Fontcuberta (ed.), 2002, p.49).

En l'àmbit de l'Estat espanyol Agustí Centelles encaixa en aquesta creació d'autor-mite des de finals dels anys 70 del segle passat. Un context històric, el de la Transició, en què per primer cop el seu treball com a fotoperiodista entre 1934 i 1938 fou percebut com a obra d'art ja que es començà a difondre des dels museus i galeries d'art. Així, d'acord amb Flusser (2001): "El que una foto dada sea o no artística es una cuestión que atañe al medio, no a la foto" (p.102). Seguint aquesta afirmació, el context és el responsable dels significats que promou la fotografia.

Agustí Centelles mai no es va considerar un artista i la seva obra més difosa, la que va realitzar durant la Guerra Civil, no té res a veure amb l'Art en el moment de la seva producció. Aquestes imatges es van publicar a la premsa i en suports propagandístics durant el conflicte considerat per Colombo (1977, 1997) el naixement d'una nova forma de comunicació visual en un context de societat de comunicació de masses. És doncs, el pas del temps el que ha transformat en obra de museu les fotografies. En el cas del nostre objecte d'estudi s'hi ha d'afegir un altre factor important: a l'hora de la recuperació de la seva obra s'ha fet parcialment, difonent sobretot les imatges de la guerra.

La transcendència històrica del fotògraf Agustí Centelles, doncs, sempre estarà vinculada al període d'entreguerres del segle xx, quan es va formar i professionalitzar com a repòrter gràfic. Des d'una perspectiva històrica és el context de modernització fonamental de la cultura visual, en el qual la fotografia hi



va jugar un paper determinant. És per això que en aquesta recerca s'ha volgut aprofundir en el període des d'una perspectiva de la Història de la Comunicació relacionant-la amb la Història de la Fotografia.

### **0.3 Fotografia per a un context: la revolució d'entreguerres**

Els anys 20 del segle passat van significar en el camp de la fotografia la construcció d'un llenguatge propi com a mitjà. I en el fotoperiodisme, en particular, un salt cap a la modernitat a diferents països occidentals, però amb un centre neuràlgic i de màxima difusió molt concret: Alemanya.

Després de la Primera Guerra Mundial, Alemanya era un país desolat per la contesa, amb dos milions de morts i més de quatre milions de ferits, i amb un sentiment profund "del carácter efímero de la existencia, un intenso deseo de aferrarse a la vida en todas sus manifestaciones, de sentir el amor, el sexo, la belleza, el poder, los coches rápidos y los vuelos en avión, de hacer locuras en el baile y en el teatro" (Weitz, 2009, p.24).

El conflicte havia esmicolat els conceptes tradicionals de respecte i submissió cega a l'autoritat i afluïa la revolució que havia de conduir a un nou règim democràtic, la República de Weimar (1918-1933). Aquella etapa va constituir un moment històric de crisi, hiperinflació i inestabilitat, i també de gran creixement econòmic, industrial i tecnològic. La societat canviava profundament gràcies a la mecanització i el desenvolupament de la vida a la ciutat, les noves activitats laborals, el trencament amb el règim polític anterior, i el debat social i intel·lectual que es desencadenà sobre la feminitat, el sexe i el culte al cos plasmat en la pràctica de l'esport.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Com explica Weitz (2009, p.104-154), la història política de la República de Weimar es pot resumir en tres grans períodes, amb dos moments de crisi, que van tenir com a resultat un breu quinquenni de relativa estabilitat. Cadascuna d'aquestes fases fou la conseqüència d'una situació política determinada i dominant, que defensava la seva pròpia versió de l'ordre i del progrés. De 1918 a 1923 fou presidida per una coalició de centre-esquerra; de 1924 a 1929, per un govern de centre-dreta, i entre 1930 i 1933, la dreta autoritària es va fer amb el poder.

En aquest context, propi d'una societat de cultura de masses, va tenir lloc un renaixement en el camp de les arts i les ciències i "los medios de comunicación de masas se constituyeron en portavoces de esta nueva forma de vida, especialmente las revistas y el cine, que proliferaron velozmente desde mediados de la década"(Graeve, 2000, p.11).

La literatura en llengua alemanya brillava amb escriptors com Thomas Mann, Stefan Zweig, o cronistes com Joseph Roth. Albert Einstein rebia el Premi Nobel el 1921, mentre Sigmund Freud era reconegut per la seva investigació en la psicoanàlisi. A Frankfurt, es fundà el 1923 l'Institut für Sozialforschung, conegut com l'Escola de Frankfurt, que aglutinà pensadors de diferents disciplines de les Ciències Socials com Max Horkheimer, Theodor Adorno o Erich Fromm, entre altres. Aquesta escola va bastir la Teoria Crítica<sup>8</sup> partint de la tradició filosòfica alemanya, tot combinant-la amb el marxisme i la psicoanàlisi. Vinculat a aquest corrent, però sense ser-ne un dels membres, destacà el pensador Walter Benjamin, que en algunes de les seves obres va fer aportacions teòriques cabdals en l'art i la fotografia.<sup>9</sup>

Berlín era el centre intel·lectual i artístic del país, amb 4 milions d'habitants, la ciutat més gran d'Alemanya i la segona més poblada d'Europa. Als seus teatres triomfaven les obres d'Ernst Toller i de Bertolt Brecht i els cinemes projectaven les pel·lícules mudes de Fritz Lang, Ernst Lubitsch i Walter Ruttmann.

L'art de la República de Weimar aspirava a ser l'expressió de l'existència total, un assumpte tan seriós com la política i el motor capaç de transformar la societat i també la humanitat sencera. L'expressionisme alemany tenia la sensibilitat d'incloure "la desesperación más profunda y la alegría más sublime, evocación, sin duda, del trauma que había supuesto la Primera Guerra Mundial y de las

---

<sup>8</sup> De l'abundant bibliografia sobre aquest tema vegeu, per exemple, Wolf (1987). La teoria crítica a *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectiva*, Barcelona. Paidós.

<sup>9</sup> La més revolucionària de les seves obres respecte d'aquest tema és La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica a (1973) *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus. (pp.17-60). Vegeu també la recopilació d'articles de premsa i textos teòrics com el ja citat, entre els quals hi ha Pequeña historia de la fotografía a (2004) *Sobre la fotografía*. València. Ed. Pre-textos. (pp.21-55).

esplendorosas esperanzas que había despertado la revolución” (Weitz, 2006, p.201).

El 1924 sorgí un altre moviment artístic, la Nova Objectivitat (Neue Sachlichkeit), que apostà pel realisme i la sobrietat. El 1925, el director del Museu de Mannheim, Gustav Hartlaub, va definir el terme per referir-se a una exposició de quadres que tenien en comú la intenció de reproduir els retrats i els paisatges de la manera més objectiva possible (Tausk, 1978, p.46). Aquest moviment influí de forma decisiva en la fotografia.

La convivència entre l'expressionisme i la Neue Sachlichkeit quedà plasmada en el camp de l'arquitectura en alguns dels edificis més representatius de l'època, projectats per Bruno Taut, Erich Mendelsohn i Walter Gropius:

Creían a pies juntillas en que las estructuras que diseñaban –los bloques de viviendas Taut, la Torre Einstein y los grandes almacenes de Mendelsohn, o el edificio Bauhaus, de Gropius constituyen ejemplos más que notables– eran el anuncio de una nueva era, la época moderna, un mundo que podía ser creativo, risueño y dinámico, un mundo donde imperase la armonía entre la naturaleza y el ritmo frenético de las ciudades industriales. (Weitz, 2006, p.202).

L'escola de la Bauhaus, fundada a Weimar per Walter Gropius el 1919, és el màxim exponent de la creació durant aquest període, un espai d'aprenentatge on la interdisciplinarietat i la modernitat conviuen amb l'artesania i l'expressió artística en totes les seves manifestacions. Arquitectura, disseny gràfic i industrial, fotografia o pintura s'imparteixen unint art i tècnica, sense distincions entre artista i artesà.

### 0.3.1 La mirada d'una nova societat: Nova Visió i Nova Objectivitat

En aquesta societat que s'està forjant "todo ha de ser nuevo, desde la arquitectura a la tipografía, y la fotografía, en su condición de *arte mecánico* es llamada a borrar los fastos de la corte prusiana" (Sougez (coord.), 2009, p.321). Els dos principals estils de l'anomenada nova fotografia alemanya del període van ser la Nova Visió (Das Neue Sehen) i la Nova Objectivitat (Neue Sachlichkeit).

Pel que fa a la Nova Visió, el màxim representant és l'hongarès Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946). Professor a la Bauhaus durant un temps, va publicar la seva gran obra teòrica, *Malerei, Fotografie, Film* el 1925, on aposta per una nova estètica de la llum d'acord amb els temps. Moholy-Nagy creu que s'ha de superar la simple evolució estilística o tècnica i alliberar la visió humana per assolir l'obra d'art total. Per això afirma:

Quand la photographie aura acquis une pleine conscience des lois qui la régissent effectivement, la mise en forme de la représentation sera portée à un degré de perfection jamais atteint par des moyens artisanaux (manuels). (Moholy-Nagy, 2007, p.110)

Per a l'hongarès, encara no s'havia utilitzat l'aparell òptic plenament, per tant calia plantejar-se noves relacions entre els fenòmens coneguts i d'altres encara desconeguts, i revisar els conceptes de producció i reproducció. Moholy-Nagy<sup>10</sup> fou la figura central d'aquest tipus de fotografia abstracta i va desenvolupar i treballar les imatges sense càmera, els *fotogrames* i la *tipofotografia*, que defineix com la informació representada visualment de la manera més precisa. La *tipofoto* marcarà el ritme de la nova literatura visual. En la seva producció també utilitzà habitualment els fotomuntatges o els collages.

Respecte de la Nova Objectivitat, el màxim exponent és el fotògraf Albert Renger-Patzsch (1897-1966),<sup>11</sup> que insistia que la qualitat decisiva de la fotografia radicava en el fet que permetia representar visualment la realitat existent. La Nova Objectivitat en la fotografia reivindicà la seva essència com a mitjà, aliè a

---

<sup>10</sup> Moholy-Nagy fou el primer en teoritzar, però ja a la seva obra parla de Man Ray i els seus *rayogrames* fruit de la casualitat. A Zuric, Christian Schad va crear les *schadografies*, en les quals també jugava amb la llum i els objectes.

<sup>11</sup> Altres fotògrafs alemanys d'aquest corrent foren, per exemple, Karl Blossfeldt, August Sander, Aenne Biermann o Alfred Ehrhardt.

qualsevol manipulació de la imatge gràcies a una forma innovadora d'expressar la realitat. Aquesta expressió es basava en les possibilitats tècniques del mitjà, sobretot en la nitidesa de la imatge i la utilització de la llum per modelar les formes, remarcar les textures i exaltar el detall, provocant així efectes inusuals fins i tot en els objectes més quotidians. El 1929, el crític de fotografia Kurt Wilhelm Kästner definia la Nova Objectivitat com la manifestació de la reproducció intensificada de l'objecte.

Permite a éste destacar con total nitidez, bajo una penetrante iluminación desde todos los ángulos, que prescinde tanto como puede de las sombras o las utiliza para perfilar al máximo los elementos fotografiados, sobre todo su predilección por motivos fotográficos consistentes en objetos muy definidos, con una estructura formal claramente aprehensible. (Graeve, 2000, p.13)

Metodològicament les dues tendències es diferenciaven sobretot perquè, com explica Graeve (2000):

Renger-Patzsch intentaba representar el objeto de la forma más apropiada con respecto a su estructura, teniendo en cuenta los medios fotográficos que mejor pueden hacer resaltar tal propósito, Moholy-Nagy veía el medio técnico en una relación de dependencia con la luz y la cámara, como base para ampliar el ámbito de la percepción. (p.15)

Els *nous fotògrafs* van renovar el llenguatge fotogràfic trencant radicalment amb les convencions establertes per la fotografia pictorialista que havia dominat fins al moment, i que s'inspirava en la tradició de la pintura occidental marcada per la perspectiva simbòlica. Pel que fa a la forma, van desenvolupar nous punts de vista com el picat, el contrapicat, la fragmentació, el pla detall o els fotomuntatges, elaborant així un nou vocabulari fotogràfic.

Aquests fotògrafs s'oposaven radicalment als procediments estilístics que donaven a la fotografia una dimensió pictòrica i que en negaven, per tant, la puresa tècnica, i es dedicaren a explotar les possibilitats creatives pròpies del mitjà. "Las reglas clásicas de composición y de la perspectiva establecidas en el Renacimiento para la pintura fueron deliberadamente abandonadas, ahora que los fotógrafos habían aprendido al fin a *ver las cosas fotográficamente*" (Gernsheim i Gernsheim, 1967, p.208).

Alemanya fou el centre de la renovació del llenguatge fotogràfic, tot i que existien noves formes d'expressió visual vinculades a moviments artístics a d'altres països europeus i també als Estats Units. Aquests innovadors mantenien relació i intercanvi constant perquè viatjaven, es traslladaven temporalment o es reunien puntualment en esdeveniments artístics o en centres d'ensenyament com la Bauhaus. Fins el punt que, en algunes manifestacions, com el fotomuntatge, no se'n pot establir amb precisió el lloc d'inici, si a la Unió Soviètica o Alemanya.

Deixant de banda les atribucions de paternitat, la importància rau en què:

Tanto los dadaístas berlineses como los constructivistas rusos sintieron la necesidad imperiosa de alejarse de las limitaciones de la abstracción sin por ello caer en modos figurativos o ilustrativos anticuados. La fotografía, que mantiene una relación especial con la realidad, también es susceptible de ser manipulada para reorganizar o desorganizar la realidad. Por esto el fotomontaje apareció en Rusia y Berlín, donde el afán de distanciarse de la estética predominante para abrazar temas sociales fue más notorio. (Ades, 2002, p.66)

El 1918, el grup dadaïsta de Berlín publicava el seu primer manifest i s'iniciava el camí del fotomuntatge del qual reivindiquen la invenció, d'una banda, George Grosz i John Heartfield<sup>12</sup> i, de l'altra, Raoul Hausmann i Hannah Höch. Tots quatre artistes Dada van trencar les regles tipogràfiques, mesclant de manera salvatge caràcters disperss i abandonant la simetria en l'organització de la pàgina. Barrejaren lletres i imatges fotogràfiques, sovint retallades de revistes i diaris, per desenvolupar aquest mitjà d'expressió a través d'un moviment que proclamava la mort de l'art tradicional i el naixement d'un nou art "mecanicista".

Els fotomuntatges de Hannah Höch (1889-1971) eren una exaltació i alhora una crítica de la vida moderna: els llums, el consum, els espectacles o el poder de la màquina, amb la figura de la dona sempre present ja que ella era defensora de l'emancipació femenina. La seva obra evolucionà i com afirma Weitz (2009, p.335):

A partir de mediados de la dècada de 1920, Höch adoptó su visión particular de la Nueva Objetividad: sus trabajos recurren a tonos más sombríos, el estilo se torna más austero. Han desaparecido casi por completo los montajes abigarrados y caóticos de los años posteriores a la guerra. Más que como jubiloso medio de

---

<sup>12</sup> Georg Gross i Helmut Herzfeld van canviar-se els noms per George Grosz i John Heartfield el 1916 com a acció pacifista per protestar per una cançó contra Anglaterra durant la I Guerra Mundial.

liberación, la tecnología aparece como un monstruo. Sus últimos montajes, sin embargo, muestran un perfil decididamente crítico.

En aquestes darreres obres s'oposa frontalment al racisme fanàtic del nacionalsocialisme i accentua el seu posicionament feminista. Tot i que Höch i la resta de dadaistes critiquen el sistema, el fotomuntatge polític té en la figura de John Heartfield (1891-1968) el representant més influent, sobretot durant els anys d'ascens i consolidació del nazisme.

Heartfield es distancià del dadaisme per lliurar-se a la militància política al Partit Comunista Alemany (KPD). Va convertir els seus fotomuntatges en arma al servei de la causa proletària i la propaganda, sobretot col·laborant amb la revista *Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ)*, aspecte que es detallarà més endavant. Si des dels inicis havia criticat la política de la República de Weimar i els seus dirigents, l'ascens del Partit Nacionalsocialista provocà en la seva obra un enduriment i una crítica constant servida en forma de sàtira.

En su ensayo 'John Heartfield et la beauté révolutionnaire' (del libro *Les Collages*, 1935), Aragon da cuenta del proceso que llevó a Heartfield desde las caóticas imágenes dadaístas hasta su arte único: 'Mientras jugaba con el fuego de las apariencias, la realidad ardió a su alrededor. (...) John Heartfield dejó de jugar. Los fragmentos de fotografías que anteriormente había manipulado por el placer de asombrar, empezaron a *significar* entre sus dedos. (Ades, 2002, p.42)

Així, la seva concepció del fotomuntatge evolucionà des de l'art per l'art cap a l'art al servei de la lluita de classes. Aquest mitjà d'expressió havia de ser emprat a tot arreu, escoles, fàbriques o instituts científics, per convertir-se en arma de lluita, d'aprenentatge i de construcció. Com a artista proletari que es considerava ell mateix, Heartfield deia:

La différence entre notre esthétique et celle de la bourgeoisie détermine aussi l'effet qui ressort du montage documentaire. Quan je rassemble des documents, les mets les uns avec les autres avec habilité, l'effet d'agitation et de propagande agit puissamment sur les masses. (Heartfield, Pérez i Evans, 2006, p.129)

D'altra banda, a la URSS el fotomuntatge es desenvolupà a través del constructivisme, moviment que sorgí el 1921 al voltant del Grup de Treball dels Constructivistes de l'Institut de la Cultura Artística de Moscou, format per Alexander Ródtxenko, Varvara Stepànova, Aleksei Gan, Gueorgui i Vladímir

Stenberg, Konstantin Medunetski i Karl Ióganson. El seu programa proclamava una síntesi de l'art i la indústria.

Alexander Ródtxenko (1891-1956) va tenir un paper fonamental en totes les fases de desenvolupament del constructivisme. En l'àmbit de la fotografia, era partidari de revolucionar el pensament visual. Es desmarcà d'allò que considerava fetitxisme del fet i declarà que no lluitava contra la pintura, sinó contra la fotografia que seguia el model de la pintura. Per a ell la revolució en aquest camp consistia a fotografiar de manera que, no només es pugués competir amb la pintura "sinó també per mostrar a tothom un nou mètode per descobrir el món de la ciència, de la tècnica i de la vida quotidiana" (Ródtxenko, Marcadé i Gassner, 2008, p.47).

Ródtxenko aportà punts de vista nous a la presa de la imatge, sobre la qual teoritzà, i experimentà amb el fotomuntatge i la tipografia en cartells, com el del film *El cuirassat Potemkin* de Serguei Eisenstein. Fotògraf i cineasta col·laboraren en revistes com *Lef*, *Kino-foto* o *SSSR na Stroi* [URSS en construcció] i en projectes editorials. En aquest sector és destacable també la feina de Ródtxenko amb el poeta Vladímir Maiakowski, l'amic amb qui publicà quinze llibres i unes obres completes en deu volums. Des d'un punt de vista gràfic el més rellevant fou la primera edició del poema *Sobre això* (1923), totalment il·lustrada amb fotomuntatges.

Maiakowski també treballà amb El Lissitzky (1890-1941), un altre membre del constructivisme rus que considerava que cap mena de representació era més comprensible per a tothom que la fotografia. Lissitzky creà publicacions i molts dels cartells de propaganda que s'exposaven públicament arreu de la URRSS, a més de composicions per a exposicions que es realitzaren en diferents països. Per exemple, per a l'Exposició Internacional de Premsa (PRESSA) (Colònia, 1928) va confeccionar un fotomuntatge amb el títol *La tasca de la premsa és educar les masses*. El pavelló soviètic fou excepció en aquesta fira perquè no es va presentar com una exposició d'art, sinó com una fira tècnica d'arts gràfiques, edició i publicitat.



El fotomuntatge es convertí durant els anys 20 i 30 del segle xx en una de les manifestacions més radicals i característiques del període. En els seus orígens hi batega també el collage dels cubistes:

Le montage, par ailleurs, a surgi à partir du 'papier collé' cubiste. Le développement de ces propositions visuelles (qui furent introduites principalement par Picasso et Braque, et ainsi par des poètes comme Apollinaire et Marinetti, qui découvrirent une nouvelle relation formelle entre les lettres, les images et le fond blanc de la page imprimée), réalisées à partir de la combinaison d'images imprimées préexistantes et de lettres, a donné lieu à des œuvres d'une surprenante complexité visuelle et sémiotique. (Heartfield, Pérez i Evans, 2006, pp.13-14)

París, cau de cubistes, ciutat cosmopolita per excel·lència que acull emigrants d'arreu i punt de trobada per a artistes avantguardistes de diferents països, viu durant la dècada dels 20 *les années folles*. En el camp de la fotografia dominava encara el pictorialisme i la novetat i experimentació no arribà fins que va ser emprada des de les avantguardes artístiques. Fou doncs l'ebullició onírica surrealista l'espai on la fotografia va trencar amb la tradició. I, en aquest moviment, ho va fer amb dues tendències: la que depèn de la manipulació tècnica i la que resulta d'una recerca particular.

En el cas de la representació de l'automatisme, fou la figura de Man Ray<sup>13</sup> (1890-1976), nord-americà instal·lat a la capital francesa des de 1921, la que tindrà més influència amb el que ell batejà com a *rayograma*, que tècnicament coincideix amb la fotografia sense càmera i el fotograma de Moholy-Nagy. El fotograma, per als surrealistes, donava lloc a imatges que eren interpretades com evocadores de l'àmbit de la memòria. Altres tècniques d'experimentació que es van utilitzar són la solarització, la sobreimpressió, el fotomuntatge o el *collage*.

Per tant, és clara la influència i intercanvi de la Nova Visió alemanya amb l'experimentació fotogràfica que, més o menys propera al surrealisme, s'estava realitzant a França: "La gran libertad preconizada por Moholy-Nagy coincide con la libertad de los surrealistas, influyentes en su intento de trastocar los rasgos fundamentales de la mirada artística imperante en la época" (Gautrand, 2004, p.10).

---

<sup>13</sup> El seu veritable nom és Emmanuel Rudnitsky

El realisme objectiu alemany també seduïí molts dels fotògrafs parisencs que trobaren una nova forma de descriure la bellesa del món, com ara Emmanuel Sougez, i consolidà l'obra d'alguns dels que vivien a la ciutat, com per exemple l'alemanya Germaine Krull o els hongaresos Brassai i André Kertész. A mig camí entre la tradició fotogràfica francesa i aquesta nova mirada que s'anava imposant arreu, emergí l'obra d'Eugene Atget (1857-1927), reivindicat després de la seva mort.

La difusió d'aquesta nova manera d'entendre el mitjà fotogràfic va arribar al públic per diversos canals. Un dels habituals va ser les exposicions, entre les quals destaca *Film und Foto (FIFO)* celebrada entre l'abril i el juliol del 1929 a Stuttgart i, posteriorment, a Zuric, Berlín, Viena, Douzig, Agram, Tòquio i Osaka. Aquesta mostra internacional va ser l'apoteosi de la nova cultura visual representada pels dos mitjans mecànics, la fotografia i el cinema. S'hi van exposar 1.200 fotografies de més de 150 fotògrafs i es van projectar pel·lícules que avui són referents de la Història del Cinema.

Todos estos creadores, al margen de la técnica empleada (*straight photography*, fotomontaje, técnicas mixtas, y otros injertos y metamorfosis visuales) y del envoltorio ideológico puesto en acción (Nuevo Realismo, Nueva Visión, Nueva Objetividad) compartían unos mismos hechos diferenciales que aglutinan nuevos campos de visión, verdaderos puntos sin retorno del lenguaje fotográfico. (Molinero, 2001, p.157)

El director de la mostra fou Gustav Stotz, ajudat per Hans Hildebrandt, Bernard Pankok i Jan Tschichold. Les seccions nacionals estaven dirigides per especialistes de prestigi reconegut, per exemple: Otto Bauer, Mia Seeger, Lazlo Moholy-Nagy i Stotz per Alemanya; Edward Weston i Edward Steichen dels EUA, o El Lissitzky de la Unió Soviètica. Pel que fa a França, hi participaren entre altres Man Ray, Eli Lotar, Maurice Tabard i, en una mena de referència simbòlica, Eugène Atget. (Molinero, 2001).

Alemanya fou el país amb més representació. Moholy-Nagy va comptar amb sala pròpia per exposar un centenar d'obres, a més de dissenyar l'espai introductor on plasmà programàticament la Nova Visió, estil que dominà l'exposició. La Nova Objectivitat fou representada per Albert Renger-Patzsch, entre altres, i la sala dedicada als fotomuntatges de John Heartfield rebia el visitant amb el lema "Utilitzeu la fotografia com una arma".

Tambien se expusieron otras muchas fotografias sin autor: las fotos "anonimas" periodisticas, publicitarias cientificas y de los aficionados. La repercusion de la muestra fue enorme, tanto en el numero de visitantes como en la atencion de los medios de comunicacion, y dio lugar a una avalancha de exposiciones fotograficas en los años siguientes. Con fotografias de *Film und Foto*, Franz Roh y Tschihold editaron la antologia más celebrada de la nueva fotografia *Fotoauge*. (Fernández, 1999, p.101)

La *FIFO* va representar l'arribada de la fotografia estatunidenca a Alemanya, amb una secció modesta però de ressò mediàtic i impacte considerable.<sup>14</sup> La selecció d'imatges dels EUA fou dedicada totalment a la *straight photography* (fotografia directa), un corrent que també trencava amb el pictorialisme per aconseguir l'expressivitat màxima del mitjà fotogràfic.

El seu decàleg era: "cámara de gran formato, pequeñas aberturas de diafragma, positado del negativo completo, ausencia de desenfoque selectivo, extrema nitidez, luces intimistas y envolventes e hiperrealismo" (Molinero, 2001, p.131). La fotografia havia de ser precisa, autèntica, pura, honesta, correcta i seriosa. Per aconseguir-ho s'havien d'oblidar altres arts i eliminar tot allò considerat accessori, com ara les manipulacions en el procés d'impressió.

L'iniciador de la tendència fou Alfred Stieglitz (1864-1946), que des de principi de segle havia impulsat aquest nova manera de mirar fundant la *Photo Secession*. El moviment trobà en la ciutat un nou tema i en la revista *Camera Work* (1905-1917) i la Galeria 291 els canals per difondre el nou estil. Al seu voltant s'hi aplegaren Paul Strand o Edward Steichen, i ja a la dècada dels 20 una nova generació de fotògrafs com Clarence White, Paul Outerbridge i Ralph Steiner al capdavant. Per a la *FIFO* es van escollir obres d'Imogen Cunningham, Paul Outerbridge, Charles Sheeler, Ralph Steiner, Edward Weston i el seu fill Brett.

Molts crítics presentaren la *straight photography* com l'èxit de l'exposició i l'eina per posar remei als errors de la Nova Visió, que havia ocupat l'escena alemanya fins al punt que, com ha estudiat Olivier Lugon (2001):

---

<sup>14</sup> Un exemple d'això és que l'any següent es va celebrar la *International Photographer* a la seu del Brooklyn Museum de Nova York amb presència conjunta dels Estats Units i d'Europa.

L'impression de maniérisme désormais associée à ces formules mécaniquement répétées, photogrammes et angles basculés en tête, est amplifiée par l'étendue de leur diffusion, qui ne fait qu'accélérer la saturation. Ce que l'on évoquait parfois comme un *photoboom* est très vite qualifié de *photo-inflation*, selon une expression qui va connaître une grande fortune en Allemagne. (p.42)

Lugon reflexiona i aporta documentació de l'època per posar de manifest que la *FIFO* va significar també l'inici d'un declivi de la Nova Visió. En general, perquè l'entusiasme per la tecnologia que havia sostingut la utopia d'una renovació a través de la màquina havia desembocat en una certa desil·lusió, i les ambicions assignades, entre altres a la fotografia, es revisaven ja a la baixa.

Més específicament, l'extrema popularització dels processos de la Nova Visió havia convertit la tendència en una mena de receptari formal, que es podia percebre com un nou academicisme o una forma moderna del pictorialisme, ja fos cubista o abstracte.

Sur une mode négative, la critique de la Nouvelle Vision va amalgamer la profusion des images et leurs excès formels, ce débordement d'angles de vue inusités et de perspectives spectaculaires. Dans cette optique, l'appel au dépassement d'un telle inflation ne signifie pas obligatoirement le rejet pur et simple de la photographie, art prolifique par nature, ni même la réduction effective du nombre de photos prises; il peut se situer dans le retour vers une plus grande sobriété. (Lugon, 2001, p.42)

Per tant, calia fer el retorn a l'objecte, i la Nova Objectivitat n'era un dels camins. Així doncs, la *FIFO*, consolidà encara més la figura d'Albert Renger-Pastzch, cèlebre després de la publicació del seu llibre *Die Welt ist schön* (El món és bonic) un any abans de l'exposició, el 1928. Tot i que la presència de les seves imatges fou més aviat escassa, el seu estil el situà com a contramodel enfront d'un Moholy-Nagy qüestionat. Mentre que l'hongarès personificava el pensador, alhora artista i teòric, l'alemany s'erigeix com el fotògraf professional rigorós que té per modesta funció descriure el món.

Alhora, quan Alemanya descobreix la fotografia nord-americana, el seu estil s'imposa amb facilitat, i es qüestionava també la Nova Objectivitat, que trobarà en la *straight photography* l'autenticitat i la naturalitat. A la seva influència cal afegir també una nova revelació per a Alemanya: l'obra d'Eugène Atget.

Si bé les exposicions van ser un canal per arribar al públic, s'ha de tenir molt en compte les publicacions impreses, tant els llibres de qualsevol temàtica il·lustrats amb fotografies com els foto-llibres, una especialitat de les editorials alemanyes dels anys 20 gràcies al desenvolupament de les tècniques fotomecàniques. Aquestes obres<sup>15</sup> van permetre plasmar en paper la nova mirada i la nova concepció creixent en el disseny gràfic, que estava estretament vinculat a la fotografia.

D'acord amb Lugon (2007):

Ces publications imprimées ne se sont pas contentées de relayer passivement une Nouvelle Photographie qui se serait développée par ailleurs, comme pure image argentique. La plupart des grands ouvrages photographiques de la période tirent leur force d'un travail spécifique sur leur support éditorial, sur le rapport texte/image, la succession des pages, l'acte même de feuilleter un volume. (p.100)

Fou doncs en la comunicació impresa massiva allà on es popularitzà la modernització del mitjà fotogràfic, en la qual, a més dels fotògrafs, van tenir una influència cabdal els grafistes i els tipògrafs. Des de l'inici de la dècada es va produir un moviment internacional denominat *Nova Tipografia*. Excepte Jan Tschichold, principal activista i amb una formació de tipògraf professional, la resta dels artistes que seguiren aquesta tendència provenien de les Belles Arts, com Kurt Schwitters, alguns membres de la Bauhaus com Herbert Bayer o Moholy-Nagy, i constructivistes russos com El Lissitzky.

Leur doctrine commune appelle à ne travailler qu'avec les caractères standard de la casse ou de la machine à composer, à renoncer à tout ornement graphique autre que la flèche, le point ou le filet, à privilégier les polices sans empattements et les mises en pages asymétriques, et à s'en tenir pour les couleurs aux seuls noir et rouge, ainsi qu'à l'utilisation active du blanc de la page. (Lugon, 2007, p.102)

Pel que fa a la il·lustració, el disseny manual havia de ser substituït per la imatge mecànica objectiva: la fotografia. Aquesta nova combinació de text i imatge per a la impressió es desenvoluparia arreu amb el nom de *tipofoto*, tal com hem vist que

---

<sup>15</sup> Per veure les publicacions de diferents països d'aquesta "nova fotografia", i la majoria d'autors representats, consulteu: Fernández (1999). *Fotografía pública. Photography in print, 1919-1939*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) i Aldeasa.

el designà Moholy-Nagy. Però el mitjà de transmissió més important per arribar no només a un públic concret o especialitzat, sinó a milions de ciutadans, va ser la premsa, gràcies a la revolució i la modernització del fotoperiodisme que també tingué lloc a Alemanya.

### 0.3.2 El salt cap al fotoperiodisme modern

La Història de la Comunicació Social del període d'entreguerres està marcada pel protagonisme de la propaganda, creada durant la I Guerra Mundial, i per un sistema comunicatiu de masses. La premsa diària occidental havia assolit l'inici del segle amb tiratges superiors al milió d'exemplars a països com els Estats Units, la Gran Bretanya, França i Alemanya<sup>16</sup> i els periòdics ja oferien suplementes il·lustrats des de les acaballes del segle XIX, tot i que el canal de difusió de la imatge a la premsa era sobretot la revista il·lustrada.

Contemporàniament al naixement de la fotografia el 1839, quan l'Estat francès aprovà la llei que declarà públic l'invent en què treballaven des de feia alguns anys Niepce i Daguerre, es va produir el de la premsa il·lustrada. D'acord amb Newhall (2002):

La primera revista semanal que dio preferencia a las fotos sobre el texto fue *The Illustrated London News*, fundada en 1842. Fue seguida rápidamente por *L'illustration* (París), la *Illustrierte Zeitung* (Leipzig), *L'illustrazione Italiana* (Milán), *Gleason's Pictorial Drawing-Room Companion* (Boston), *Harper's Weekly* (Nueva York), *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (Nueva York), *Revista Universal* (México), *A Ilustração* (Río de Janeiro), *Illustrated Australian News* (Melbourne) y muchas otras. De hecho, prácticamente todos los países contaron con revistas profusamente ilustradas, impresas en rotativas de alta velocidad y con tiradas que llegaban a los cien mil ejemplares. (p.249)

El model anglès del *The Illustrated London News* va fer fortuna i, com aporta Bacot (2008), s'imposà arreu gràcies a la combinació de dos elements:

La tradition de l'*useful knowledge*, sorte de formation permanente par le texte et l'image, et la traduction par les mêmes moyens de certains aspects de l'actualité. Il produisit au cours du XIXe siècle un grand nombre de gravures, puis de photographies, mais qui étaient le plus souvent complémentaires du texte, fréquemment décalées, voire détachées d'une actualité que traitaient les premiers quotidiens. (p.24)

---

<sup>16</sup> Per seguir l'evolució i tendències als diferents països occidentals respecte de la premsa de masses, vegeu per exemple: Borderia, Laguna i Martínez (1996, pp.319-346) o Timoteo Alvarez (1987, pp.75-129).

Veiem, doncs, com a moltes ciutats del món apareixen aquest tipus de publicacions, amb il·lustracions realitzades amb gravats en fusta, sobretot a partir de dibuixos, de pintures o, excepcionalment, de fotografies. Per això, Jorge Pedro Sousa matisa que encara no podem parlar de fotoperiodisme amb exactitud. Tot i això, el mitjà fotogràfic sempre ha estat vinculat a la informació des que “los primeros entusiastas de la fotografía comenzaron a apuntar sus cámaras hacia un acontecimiento teniendo en mente hacer llegar esa imagen a un público, con una clara intención testimonial” (Sousa, 2003, p.34).

Durant la segona meitat del segle XIX van tenir lloc nombrosos conflictes en què van participar les potències industrialitzades i la guerra es convertí en un tema privilegiat en l'àmbit del fotoperiodisme, aspecte que es tractarà més endavant.

La introducció de la fotografia a la premsa és un fenomen molt important en la Història de la Comunicació, ja que canvia la visió del receptor. Fins llavors només es podien visualitzar els esdeveniments que es produïen a l'entorn més immediat.

Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los *mass media* audiovisuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo. Al mismo tiempo, se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, las finanzas, los gobiernos (Freund, 1999, p.96).

Les primeres fotografies de premsa no van tenir un gran impacte en el periodisme i van ser les revistes il·lustrades les que es van avançar als diaris publicant imatges d'esdeveniments noticiables. Els directors no van abandonar el gravat en fusta perquè els lectors hi estaven acostumats. “Las fotografías surgieron en los periódicos del siglo XIX como poco más o menos que intrusas. El diseño de la prensa estaba basado en la letra” (Sousa, 2003, p.57).

La reproducció de les fotografies encara era de poca qualitat perquè no existien les condicions tècniques adequades.<sup>17</sup> No fou a fins a finals del segle XIX, quan s'aprofundeix en els continguts de diaris i revistes i s'introdueix la rotativa, o es popularitza el sistema d'impressió *halftone*, inventat a Alemanya el 1882 per Georg Meisenbach. Aquesta tècnica permetia per primer cop imprimir junts text i fotografia en un procés directe. Anomenat també "autotipus de Meisenbach", les primeres fotografies que se'n realitzaren van ser publicades a la revista *Illustrierte Zeitung* el 1884. Posteriorment, la premsa il·lustrada va adoptar el *gravat al buit o rotogravat* del vienès Karl Klíč, un sistema que, com explica Sougez (2009):

Implantó en las revistas y los suplementos dominicales de los diarios las llamadas *páginas de hueco* dedicadas a la reproducción de fotografías selectas, que solían tener un tono azul o sepia. Los comentarios o pies de foto, previamente compuestos en tipografía, eran fotografiados para incluirse en esas páginas ilustradas. El primer periódico en utilizar este sistema fue el *Freiburger Zeitung*, en 1910, al que seguiría el *Frankfurter Zeitung*, al año siguiente. La fórmula ya estaba implantada cuando estalló la Primera Guerra Mundial y constituyó un importante instrumento de reproducción para el reportaje de guerra. (Sougez (coord.), 2009, p.381)

També es produïren diferents avenços químics i òptics que facilitaren als fotògrafs sortir de l'estudi i fer imatges plasmant la realitat d'una manera que la pintura mai no podria aconseguir, i també establir les convencions del reportatge fotogràfic. La fotografia es beneficiava de les atribucions de "prova", "testimoni" i "veritat", que estaven intrínsecament associades al positivisme, i li donaven credibilitat com a "espill de la realitat".

A cavall dels segles XIX i XX, els editors de revistes il·lustrades van començar a experimentar en el disseny de les cobertes, publicant algunes seqüències d'imatges o donant més espai a les fotografies que als textos. Així, el 1902 la *Leslie's Weekly* serà pionera en emprar una sola imatge per a tota la coberta. Els fets d'actualitat es van introduir de manera gradual en les revistes il·lustrades, i aviat van esdevenir-ne contingut indispensable.

---

<sup>17</sup> "La mecanización de la reproducción, el invento de la placa seca al gelatino-bromuro que permite el uso de placas preparadas de antemano (1871), el perfeccionamiento de los objetivos (los primeros anastigmáticos se construyen en 1884), la película en rollos (1884), el perfeccionamiento de la transmisión de una imagen por telegrafía (1872) y más tarde por belinografía, abrieron el camino de la fotografía de prensa" (Freund, 1993, p.95). Respecte de l'evolució tècnica des dels inicis de l'invent, vegeu també per exemple: (Sougez (coord.), 2009, pp.374-384).



In the early days of reporting current political or military events were often presented with particularly brutal frankness. (...) This range of topics that a highly effective repertoire of horror pictures was already being reproduced around 1900, as if the trump cards of photojournalism should be played full advantage of from its inception. Now, getting hold of photographs began to preoccupy photographers, publishers and editors increasingly. (Lebeck i Von Dewitz, 2002, p.62)

Hi ha diversos exemples d'aquesta brutalitat mostrada gràficament: la *Leslie's Weekly* (13/4/1899) obre a coberta amb la imatge de cossos morts en una trinxera durant la Guerra de Filipines; *L'illustration* (30/11/1901) inclou una pàgina amb dues fotografies de piles de cadàvers a causa de la fam a l'Índia, i *La Vie Illustrée* (27/2/1903) mostra també a coberta uns soldats turcs dempeus i tres caps d'homes macedonis tallats sobre una taula.

D'acord amb Lebeck i Von Dewitz (2002), situem en l'arrencada de segle XX i els seus primers anys el període en què les revistes il·lustrades desenvolupen el fotoperiodisme com a narració, gràcies a una organització cronològica i temàtica de les imatges. En general el material el proporciona un fotògraf, que ja en alguna ocasió comença a ser mencionat. Pel que fa a la temàtica, i seguint els mateixos autors, el contingut de les pàgines mostra:

Typical sensational stories about catastrophes (rail accidents, coal mine explosions, shipwreck) and photographic reports on leisure activities, sensational achievements in technology, sport and transport were already among the classic themes in illustrated magazines at the turn of the century. Panoramic views of life in large cities were specially characteristic. Sometimes elements from film were used in the arrangement of the photographs on the pages of illustrated magazines to create dynamic sequences of pictures, whereby the leisure cult surrounding sport and movement always provided suitable sequences of photographs. Descriptions of exhibitions and artists, museums, official openings and theatrical events were given a great deal of space. (...) Occasionally a use was even found for photography with artistic pretensions, which rejected the photographic series. (p.64)

A mesura que avanci el segle, creixerà la difusió de la informació impresa, s'adaptaran els processos d'impressió fotomecànica i les noves tecnologies possibilitaran la instantània fotogràfica. Així, els magazines il·lustrats s'expandiran i arribaran a més públic. El 1904, l'empresa alemanya Ullstein és la primera en adoptar la venda al carrer per a les seves revistes, que fins llavors només es podien adquirir per subscripció, i immediatament és seguida pels altres mitjans.

Ara bé, no serà fins als anys 20 quan la fotografia encaixi realment a les rutines de la producció periodística amb un llenguatge consolidat. Com afirmen Borderia, Laguna i Martínez (1996), des de l'inici del segle:

Los periódicos continuaron incrementando sus cifras de difusión a la par que las condiciones sociales y económicas asentadas en décadas anteriores fueron aumentando –crecimiento de la población, aumento de la capacidad adquisitiva– pero a partir de la Primera Guerra Mundial, y tras sufrir una fuerte crisis de credibilidad por los excesos de información realizados durante el conflicto, perdieron su posición hegemónica como instrumentos rectores de la vida pública. Ahora debían competir con otros medios con mayor capacidad de difusión, con mayor atractivo estético o mayores posibilidades informativas y que, además, parecían libres de hipotecas anteriores. (p.349)

Aquests nous mitjans de comunicació massius són el cinema sonor i la ràdio, que durant els anys 20 van apassionar el públic d'aquella nova era. Amb tot, la premsa es va mantenir perquè:

The war provided important preconditions for the development of the media in the 1920's: a new and radical need for information on events of the day in texts and photographs was created as a reaction to military defeat, to collapse of a society which was determined by traditional values and to need to be able to understand the bewildering political and social circumstances of the times. (Lebeck i Von Dewitz, 2002, p.94)

A Alemanya la premsa es recuperà ràpidament i aparegueren nous mitjans, on la difusió de la fotografia assolí una importància cabdal. La majoria de les fonts, des de les obres clàssiques dedicades a la Història de la Fotografia a les monografies sobre fotoperiodisme, consideren que el desenvolupament de la moderna fotografia de premsa va tenir lloc durant els anys de la República de Weimar<sup>18</sup> gràcies al context polític, cultural, social i visual, ja que la imatge fixa i el cinema ocuparen un espai central en l'esfera pública, i en la qual una sèrie d'aspectes coincidents van provocar el canvi.

En el camp de la tècnica es produïren un seguit d'avenços gràcies a diversos elements que van tenir una influència determinant per al fotoperiodisme, ja que en potenciaren la instantaneïtat. Un exemple d'especial rellevància són les novetats pel que fa als aparells fotogràfics de petit format. Durant els anys 20, la càmera més popular a Alemanya fou l'Ermanox, creada el 1924.

---

<sup>18</sup> Alguns autors simplifiquen titllant per error el fenomen de naixement, ja que, tal com hem vist, fou al tombant de segle quan el fotoperiodisme establí clarament les seves bases.

Una cámara de este tipo era una gran novedad. La “Ermanox” era pequeña y ligera e iba provista de un objetivo F:2 de luminosidad excepcional para su época. No obstante, para conseguir fotos tomadas en el interior aún había que recurrir a placas de vidrio, pues eran mucho más sensibles que las películas existentes. (Freund, 1999, p.103)

L'any següent es presentà a la Fira Industrial de Leipzig l'aparell que havia de revolucionar totalment el fotoperiodisme: la cèlebre càmera Leica, que es consolidà als anys 30 i marcà tota una generació de professionals. Un dels primers grans fotògrafs que va utilitzar-la habitualment fou Alexander Ródtxenko.

Dissenyada per l'enginyer de la casa Leitz, Oskar Barnack,<sup>19</sup> en un principi es va concebre com un dispositiu per a fer tests d'exposició de filmacions de cinema. Però Barnack s'adonà dels avantatges que aportaria una càmera petita que s'aguantés amb una sola mà, que permetés enfocar a través d'un visor directe a l'altura de l'ull (i no pas amb la projecció de la imatge invertida sobre un vidre esmerilat) i que pogués carregar un rotlle de pel·lícula per a dotzenes d'impressions. Tot i que no es podrien fer grans ampliacions perquè es perdria qualitat, això no seria un problema a la premsa, ja que les imatges impreses no eren gaire grans.

Els primers models de Leica surten amb objectius Elmar anastigmàtics d'una extraordinària resolució i lluminositat 1/3,5. Les obturacions anaven de 1/5 a 1/500. Utilitzava pel·lícula perforada de 35mm, fins llavors només emprada cinematogràficament, (després anomenada de pas universal), que permetia fins a 50 preses. L'ús d'aquesta pel·lícula, més petita que les plaques utilitzades fins llavors, es va estandaritzar i va permetre la producció de lents amb una major profunditat de camp (fins a f 2). El 1930, Leitz treu un nou model de Leica amb objectius intercanviables: un gran angular de 35mm i un tele curt de 135mm. El 1932, incorpora l'enfocament per telèmetre. El 1935, amb l'adaptació d'un objectiu Schneider, s'incrementa la lluminositat fins a 1,5.

---

<sup>19</sup> Barnack era especialista en mecanismes de precisió. Durant anys va treballar a la indústria òptica Zeiss i el seu somni era construir un aparell fotogràfic que li cabés a la butxaca ja que a ell li agradava molt fer fotos tot passejant. Dissenyà el primer prototip el 1913, però la recerca es va aturar per la I Guerra Mundial i no la va començar a fabricar fins a 1924. Vegeu per exemple Freund (1999, p.109).

Tausk (1978) explica que també va ser decisiu per al canvi d'estil en la feina del fotògraf la producció de la càmera reflex de doble objectiu l'any 1929:

La Rolleiflex de formato medio 6x6 cm, puesto que combinava la precisión de enfoque en el cristal esmerilado con la rápida puesta a punto. En 1931 salió al mercado una Rolleiflex para el tamaño menor 4x4 cm y en 1933 una cámara reflex de doble objetivo más sencilla y económica, la Rolleicord. (p.46)

A principis dels anys 30, la Leica començava a ser la càmera dels grans professionals. Tot i així, molts caps de redacció van prohibir-ne l'ús perquè els semblava de joguina i poc professional (Freund, 1999, p.109-110). A banda de la revolució que significà el desenvolupament i l'aparició de noves càmeres petites, es perfeccionaren els aparells de gran format, que van propiciar la modernització de la fotografia tècnica, publicitària i arquitectònica.

Altres avenços tecnològics ja desenvolupats des de l'inici del segle XX van determinar, fins als anys 30, la consolidació de la fotografia moderna. El 1925, Paul Vierkötter inventà el flaix de làmpada. "En 1929, ese *flash* se perfecciona por obra de Ostermeier, que introduce un metal reflector en la lámpara. Los fotoperiodistas en poco tiempo adoptaron el modelo, sustituyendo el *flash* de magnesio por el de lámpara" (Sousa, 2003, p.83).

Les pel·lícules desplaçaven a poc a poc les plaques i diferents marques van comercialitzar noves emulsions sensibles. "En 1929, la sensibilidad del mejor material fotográfico existente, de fabricación alemana, ya alcanzaba los 21-23 grados Scheiner, lo cual equivale a 11-13 DIN actuales" (Tausk, 1978, p.46). Dos anys més tard, Agfa tragué al mercat la pel·lícula Super Pan de 21 DIN / 100 ASA.

Les millores tècniques van ser un factor clau per al perfeccionament del setmanari gràfic d'actualitat, però no l'únic. Cal tenir molt en compte fotògrafs, editors i directors immersos en la nova concepció de la imatge durant els anys 20 del context cultural alemany.

Moholy-Nagy (1993) posava de manifest el 1925 que, respecte de les revistes il·lustrades, encara hi havia molt camí a recórrer: "comparativement aux immenses possibilités dont elles disposent, les revues illustrées modernes

conservent un caràctere franchement obsolète” (p.109). Fou a finals de la dècada quan es produí el gran salt: “Modern photojournalism started with a bang in 1928-1929. Its is possible to be exact about this date” (Gidal a Britain (ed.), 1999, p.73).

La publicació de setmanaris gràfics a Alemanya ja formava part de la realitat quotidiana des del segle anterior i, després de la I Guerra Mundial, als que ja existien se'n sumaren de nous. En són exemples: *Hamburger Illustrierte* (1918); *Müncher Illustrierte Presse (MIP)* (1923); *Uhu, Das Illustrierte Blatt, Koralle, Scherl's Magazin* i *Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ)* (1924) –vinculada al Partit Comunista Alemany i promotora del moviment de la fotografia obrera que detallarem més endavant–, i *Die Illustrierte Beobachter*, publicació il·lustrada del Partit Nazi, nascuda el 1926.

Però el que comptava amb la màxima difusió de tots era el *Berliner Illustrierte Zeitung*, conegut popularment per *BIZ*, fundat el 1890 i que dos anys més tard fou adquirit pel grup Ullstein. Aquestes publicacions assoliren en conjunt tirades de més de cinc milions d'exemplars per a uns receptors estimats en 20 milions de persones (Sousa 2003, p.82).

Durant els anys vint, les tres empreses més importants pel que fa a premsa escrita a Alemanya eren Scherl (*Scherl's Magazine, Die Woche*), Mosse (*Berliner Tageblatt, Der Welt-Spiegel*) i, sobretot, Ullstein.

Ullstein's principal photographic magazines were the *BIZ, Die Dame, Die Koralle, Der Querschnitt, Zeitbilder* (the weekly pictorial supplement of the *Vossische Zeitung*) and *Uhu* (the word, meaning “eagleowl”, is a play on the firm's trademark, the owl of Athena). (Whelan, 2007, p.19)

Entre tots els mitjans, *BIZ* destacava per la seva implantació entre el públic: arribava als dos milions d'exemplars<sup>20</sup> abans de 1930, una xifra espectacular propiciada per l'estratègia d'abaixar el preu el 1924 a 20 pfenings i posteriorment a 10, fent-lo assequible a les classes populars. Aquesta política de preus fou seguida per la majoria de setmanaris gràfics.

---

<sup>20</sup> La majoria d'autors coincideixen que el *BIZ* arribava als gairebé dos milions d'exemplars i es considera una de les publicacions més importants en la història del fotoperiodisme. (Freund, 1999, p.102; Weitz, 2006, p.248, i Whelan, 2007, p.12).

Tal com explica Whelan (2007), des de 1911 fins a 1933, l'editor en cap del *BIZ* va ser Kurt Korff (1876-1938), que a partir de 1921 també es va encarregar de l'edició de *Die Dame*, la publicació femenina d'Ullstein. Korff va treballar amb Kurt Szfranski per tal que *BIZ* evolucionés dinàmicament gràcies a compaginacions on el text era cada cop més un complement de les imatges. A meitat de la dècada dels 20, amb el cinema en plena consolidació com a mitjà de comunicació de masses, les revistes en sentiran la influència a l'hora de conceptualitzar la pàgina.

El 1927, Korff escrivia:

The newspapers of earlier decades used more complete text which was illustrated by pictures... Then came a time in which the visual experience of life came to play a stronger role, ... [indeed] so strong that one could use pictures alone to make a report. Its is not by chance that the development of the cinema and that of the *Berliner Illustrierte Zeitung* ran quite parallel. As life became ever more hectic and people became ever more unwilling to sit in quiet comfort and peruse a magazine, it was necessary to find a more pregnant form of pictorial presentation which would not disappoint the reader in this impact, even if he just went cursorily through the pages. (Whelan, 2007, p.20)

Una altra de les publicacions més importants del moment fou *Müncher Illustrierte Presse*, coneguda per *MIP*, que també va arribar a una exitosa tirada de gairebé dos milions d'exemplars (Freund, 1999, p.102), immediatament darrera de *BIZ*. El seu cap d'edició fou Stefan Lorant (1901-1997), una de les figures destacades en la Història del Fotoperiodisme. Amb una contrastada experiència com a periodista, escriptor i cineasta, s'ocupà a partir del juny de 1929 de l'edició del *MIP*.

Lorant proposava als fotògrafs que expliquessin un tema amb imatges per ocupar diferents pàgines de la publicació. Però no només per mostrar els grans esdeveniments i els personatges més rellevants de la vida política i cultural, sinó també de la gent. D'aquesta manera, també es tractaven temes referents a la vida quotidiana de les classes populars. Molts anys després, explicava els criteris de selecció a l'hora de publicar:

That photographs should not be posed; that the camera should be like the notebook of the trained reporter, which records contemporary events as they happen without trying to stop them to make a picture; that people should be photographed as they really are and not as they would like to appear; that photo-reportage should concern itself with men and women of every kind and not simply with a small social clique; that everyday life should be portrayed in a realistic unselfconscious way. (Whelan, 2007, p.22)

Observem doncs, amb els exemples dels dos editors més importants del període, com la manera d'articular text i imatge a les revistes il·lustrades alemanyes ens permet parlar amb propietat de fotoperiodisme. Així, cap a finals dels anys 20, ja no es tracta d'oferir una sola imatge aïllada per centrar l'interès del públic lector, sinó de fer que text i mosaic fotogràfic, inspirat en el muntatge i els noticiaris cinematogràfics i habitualment a través del fotoassaig, expliquin una història. Sovint interpretant l'esdeveniment, assumint un punt de vista concret, fins i tot construint metàfores de la realitat, o explorant-ne les connotacions.

La fotografia ja no és un element per acompanyar el text, sinó missatge en ella mateixa. Això també implica que les imatges publicades no només eren escollides pel tema o esdeveniment que tractaven, sinó també per l'atractiu que despertaven com a fotografies, perquè el públic, a més d'obtenir informació, havia de satisfer la curiositat i la visió.

La metodologia de treball en l'àmbit del fotoperiodisme evolucionà: la relació entre editor-fotoperiodista-redactor es va fer cooperativa, i qualsevol dels tres podia presentar idees de reportatge; el fotoperiodista tenia plena llibertat d'abordar l'assumpte retratat segons la seva conveniència. En presentar les fotografies a l'editor, aquest les seleccionava estructurant un *layout*, combinant disposició, mida i adequació dels textos de manera que no fossin redundants respecte de la imatge. Així, la fotografia de premsa, com a element de mediatització visual i informativa, va canviar. I la figura del fotògraf, també.

En efecte, la revalorització i el reconeixement públic del professional de la fotografia fou un altre dels factors que contribuïren a la modernització del fotoperiodisme. Alguns d'ells pertanyien a famílies burgeses que ho havien perdut tot enmig de la hiperinflació; d'altres eren artistes que, des de la pintura o el dibuix, canviaren de mitjà per a expressar-se visualment; alguns eren emigrants que ja eren fotògrafs o s'hi convertiren per professionalitzar-se. Finalment, cal destacar també la importància dels amateurs, molts dels quals agrupats en el moviment de la fotografia obrera.

Sense generalitzar a tots els professionals, alguns corresponen a la descripció de Freund (1999):

Son unos *gentlemen* que por su educación, su manera de vestirse y de comportarse, no se distinguen de aquellos a quienes deben fotografiar. (...) Poseen buenos modales, hablan lenguas extranjeras y no se diferencian de los demás asistentes. El fotógrafo ya no pertenece a la clase de empleados subalternos, sino que él mismo procede de la sociedad burguesa o la aristocracia que ha visto menguar su fortuna o su posición política, pero que conserva su estatuto social. (p.102)

La seva signatura apareix als mitjans, i això potencià la figura de l'autor de les imatges i li dona prestigi. Un prestigi que, alhora, rebria el mitjà que comptava amb col·laboracions o exclusives de les firmes més reconegudes. En definitiva, una relació de retro-alimentació que satisfia ambdues parts.

El fotògraf més famós de tots fou Erich Salomon (1886-1944), que es feia anomenar "Herr Doktor". "Tenía el don inimitable de estar presente en todas partes sin hacerse notar y de plasmar en sus fotografías toda la fineza de sus observaciones" (Mißelbeck, 1997, p.563). El seu estil fou batejat com *candid photography* i representa la foto en viu, desapercebuda, sense protocol i de vegades amb sentit de l'humor. Salomon sorprenia les figures públiques, sobretot els polítics, en instants durant els quals no estaven pendents de la seva presència. Les instantànies informals que feia en trobades diplomàtiques van esdevenir molt populars.

Molts autors, entre ells Freund (1999, p.103), apunten a Salomon per parlar del naixement del fotoperiodisme modern. Per poder dur a terme aquest tipus de fotografia i retratar els màxims dirigents mundials reunits en una cimera en un moment de descans, optà per una càmera petita, l'Ermanox, per un obturador especial que li permetia disparar sense fer soroll i alguns cops per amagar-se la càmera i el trípode sota la roba.

Salomon s'havia format com a advocat, però treballava al departament de publicitat d'Ullstein. Començà a publicar el febrer de 1928 quan va fer unes fotografies d'un judici que es publicaren al *BIZ* per una quantitat que equivalia a un mes del seu sou. A partir de llavors es dedicà exclusivament al fotoperiodisme.



El gener de 1929, la revista *Uhu* oferia un extens reportatge gràfic sota el títol “Sense posat. Quan la gent important no sap que està essent fotografiada”, que va obtenir un èxit sensacional.

El 1931, com aportà Freund (1999), publicà l'àlbum titulat *Contemporanis cèlebres fotografiats en moments inesperats*; on al pròleg definia el seu mètode com a repòrter:

La actividad de un fotógrafo de prensa que quiera ser más que un artesano, es una lucha continua por su imagen. Del mismo modo que el cazador vive obsesionado por su pasión de cazar, igual vive el fotógrafo con la obsesión por la foto única que aspira a obtener. Es una batalla continua. Hay que luchar contra los prejuicios que existen a causa de los fotógrafos que aún trabajan con flashes, pelear con la administración, los empleados, la policía, los guardianes; contra la luz deficiente y las grandes dificultades que surgen a la hora de hacer fotos de gente que no para de moverse. Hay que captarla en el momento preciso, cuando no se mueve. También hay que pelear contra el tiempo, pues cada periódico tiene un *deadline* al que hay que anticiparse. Ante todo, un reportero fotográfico debe tener una paciencia infinita, no ponerse nunca nervioso; debe estar al corriente de los acontecimientos y enterarse a tiempo de dónde se desarrollan. Si hace falta, hay que recurrir a todo tipo de argucias, aunque no siempre salgan bien. (p.105)

Tot i que col·laborà regularment a *BIZ*, no tenia un contracte amb la revista. Com a *freelance*, venia la seva feina, directament o a través d'agència, a altres publicacions del grup Ullstein com *Die Dame* o *Uhu*, però també a la competència directa, el *Müncher Illustrierte Press*. La seva figura es consolidà i durant els anys 30 moltes revistes gràfiques d'altres països (*VU*, *L'Illustration*, *Time*, *Fortune*, etc.) van difondre les seves imatges, sobretot les de trobades diplomàtiques, i alhora el seu estil arribà a altres professionals d'arreu.

Al voltant del mestre Salomon es va formar un grup de joves fotògrafs. Un dels més importants fou Hans Baumann, que signava les fotografies com a Felix H. Man (1893-1985).<sup>21</sup> El 1929 va conèixer Stefan Lorant i començà a fer reportatges per al *Müncher Illustrierte Press*. Freund (1999, p.108) n'ha comptabilitzat gairebé 50 entre 1929 i 1933. Es va convertir en el fotoperiodista més prolífic, més viatger i més ben pagat del *MIP*, on va destacar sobretot en el fotoassaig, del qual fou

---

<sup>21</sup> Això ho fa per distingir la seva feina de fotògraf de la de dibuixant en un diari de Berlín.

veritable mestre. A banda de publicar al *MIP*, Man estava vinculat des del 1929 a l'agència Dephot.

Un altre fotoperiodista molt reconegut fou l'hongarès Martin Munkacsi (1896-1963), que arribà a Berlín el 1927 amb un contracte de tres anys amb Ullstein. Convertí la seva signatura en habitual tant a les cobertes com a les pàgines interiors de *BIZ*, *Studio* i *Die Dame*. Va ser un dels fotoperiodistes que personalitzà més la revolució de la fotografia de premsa, amb imatges caracteritzades per l'espontaneïtat i pels angles d'enfocament poc convencionals.

Els fotògrafs rarament tenien un contracte d'exclusivitat amb cap mitjà, i havien d'oferir ells mateixos les imatges a les diferents publicacions o a les agències. La importància que assolí la fotografia al llarg dels anys 20 consolidà també les agències fotogràfiques, que serviren per difondre l'obra internacionalment, nodrir els diaris i els setmanaris gràfics d'actualitat i també per vendre el treball dels fotògrafs. (Almasy, 1990, p.49). A Alemanya, les més importants del període foren Dephot (Deutsche Photodienst), fundada per Simon Guttman i Weltrundschau, dirigida per Rudolph Birbanch, totes dues creades el 1928.

Aquestes empreses es diferenciaven d'altres que ja existien –com ara l'americana Keystone, que tenia una oficina a Berlín des del 1924, la també americana Atlantics & Pacific (1921) o Wide World del *New York Times*, fundada el 1919– perquè s'ocupaven tant de la programació, seguiment i producció dels reportatges, imatge i text inclosos, com de la distribució.

El fundador de Dephot tenia molt clares les necessitats fotogràfiques de les revistes il·lustrades i demanava generalment reportatges per poder ser muntats a les pàgines dels magazines com un petit curt cinematogràfic. Guttman volia intentar obtenir:

*Lively pictures* and sequences where singles photos were inadequate, also tried to develop a new technique: the photographer taking risks, preferring failure to playing safe; living with the people in front of the camera; almost forgetting the camera and still making sure that the shutter catches any glimpse of human expression or the climax of the movement. (Whelan, 2007, p.28)

La seva línia editorial era internacionalista i interclassista, potenciava la novetat i l'inconformisme. Sovint proposava idees per a fotoreportatges, editava imatges i escrivia els textos. El director de la producció fotogràfica era Umbo<sup>22</sup> (1902-1980), un personatge polifacètic que havia estudiat disseny a la Bauhaus i havia fet tota mena de feines: comercial, escenògraf, pintor i també fotògraf. Ell mateix fou un fotoperiodista versàtil, que treballà tant el reportatge com l'experimentació propera a la Nova Visió.

L'obra d'Umbo ens serveix d'exemple per fer palès un aspecte d'una importància cabdal en la difusió i la recepció de la imatge i que, paradoxalment, sovint s'obvia a les obres d'Història de la Fotografia: la convivència a les pàgines dels setmanaris gràfics d'imatges d'actualitat amb aquelles més properes a la fotografia entesa com a representació artística.<sup>23</sup> Això també influeix en la pròpia evolució de les revistes il·lustrades com a mitjans de comunicació, que no abandonen el component de difusió de l'art que tenen des dels seus inicis, i tampoc renuncien a la necessitat d'informació que exigeix el públic dels anys d'entreguerres.

Prova d'aquesta *mélange* és que, com expliquen Lebeck i Von Dewitz (2002), el 1929, la revista *Uhu*:

Presented a programmatical gallery of self-portraits of these photographers under the title of 'A new guild of artists. Photographers break new ground': James Abbee, O. E. Hoppe, André Kértész, Lázló Moholy-Nagy, Martin Munckacsi, Albert Renger-Patzsch, Erich Salomon and Sasha Stone. (p.112)

Aquesta llista de noms ens confirma que, contemporàniament a la producció de les imatges, no hi havia una diferenciació de fotògrafs amb diferents llenguatges visuals pel que fa a la difusió de la seva obra als mitjans de comunicació impresos. D'aquesta manera, l'estil de la Nova Objectivitat i de la Nova Visió

---

<sup>22</sup> El seu nom era Otto Maximilian Umbehrr.

<sup>23</sup> Per apreciar aquest fenomen visualment és imprescindible la consulta de Lebeck, R. i Won Dewitz, B. (2002). *KIOSK. Eine Geschichte der Fotoreportage. 1839-1973. A History of Photojournalism*. Göttingen. Steidl. (pp.113-160).

influencià també en el punt de vista estètic a l'hora de concebre les imatges d'uns reportatges gràfics que arribaren a milions de persones.

Sorprendieron a sus lectores con atrevidas fotografías presentadas bajo títulos tales como 'La nueva visión', 'El mundo visto desde arriba', 'Bajo el cristal de aumento', 'La bella fotografía puede encontrarse en la calle', 'Bellezas de la vida cotidiana', 'Viajes de descubrimiento con la cámara', etc. La posibilidad de publicar sus fotografías en revistas y libros liberó a los fotógrafos de su antigua dependencia de las exposiciones para alcanzar la fama. Trajo consigo una división mucho más honda entre las fotografías hechas para las exposiciones –el viejo arte por el arte– y las destinadas a ser publicadas, las cuales se interesaban por la vida y la realidad. (Gernsheim i Gernsheim, 1967, p.208)

Hem d'afegir que era habitual que un fotògraf produís imatges d'actualitat i publicitàries. En aquest àmbit la fotografia també va tenir un desenvolupament i una consolidació importants durant aquest període, ja que va començar a competir fermament com a llenguatge amb els dibuixos, que fins llavors havien estat la base gràfica dels anuncis. D'acord amb Weitz (2006):

Ullstein, por ejemplo, producía la mayoría de los anuncios de sus publicaciones, de modo que los mismos fotógrafos que daban testimonio del comienzo de una carrera de caballos eran los autores de las fotos artísticas que podían contemplarse en los anuncios del *Berliner Illustrierte*, en las galerías o en las portadas de revistas de arte. (p.251)

Aquest model marcat pel domini de la imatge, tant si ens referim a la fotografia com al cinema, no només va tenir lloc a les revistes il·lustrades del país germànic sinó que com afirmen Frizot i de Veigy (2009):

L'évolution esthétique de la photographie et sa recherche d'applications extensives dans les médias, paraît donc, en 1928-1929, pilotée par l'Allemagne mais relayée à l'échelle internationale, jusqu'en URSS et aux États-Unis. Mais c'est peut-être en France, à travers *VU*, qu'elle connaît la diffusion graphique la plus décisive. (p.20)

L'exemple anterior del setmanari gràfic d'actualitat francès *VU*<sup>24</sup>, fundat la primavera de 1928 per Lucien Vogel (1886-1954), es va convertir en la referència europea d'aquest tipus de mitjans durant els anys 30, i encara a dia d'avui desperta fascinació i interès per la seva qualitat indiscutible.

---

<sup>24</sup> Sobre el magazine *VU* vegeu l'exhaustiva monografia de Frizot, M. i Veigy, C (2009). *VU. Le magazine photographique, 1928-1940*. París: Éditions de La Martinière

El mateix títol de la publicació “Vist” és una referència clara a la prioritat de la imatge en la seva filosofia i s’allunya dels títols tradicionals que contenien la paraula “il·lustració” o “diari”, comuns a revistes d’arreu del món des del seu naixement, tal com hem vist anteriorment. Frizot i Veigny (2009, p.295) el presenten com una publicació sense equivalent, que suposa una evolució en la tradició dels setmanaris francesos i que s’inspira en el muntatge cinematogràfic. Els autors rebutgen fermament que fos *BIZ* el model, però sí reconeixen la influència del setmanari d’actualitat *Die Woche* –que durant els anys 20 arribà al voltant dels 200.000 exemplars de tiratge– pel que fa a l’estructura, encara que *VU* optà per un format més petit.

Hem de destacar que, si ens fixem en els anys que es va publicar *VU* (1928-1940), el tiratge estimat només va oscil·lar entre els 50.000 i els 100.000 exemplars (Frizot i de Veigy, 2009, p.309). Lluny doncs de *BIZ* i *MIP* amb circulacions de milions d’exemplars. Malgrat la limitació quantitativa, fou el referent durant els anys 30 i el model d’inspiració per al setmanari més important del segle xx, la nord-americana *Life* (1936-1972).

La sofisticada compaginació del setmanari francès representa certament una novetat respecte de les revistes de la postguerra i dels anys 20. L’editorial del primer exemplar deixa clares les intencions: « Mettre à la portée de l’oeil la vie universelle » (...) « Animé comme un beau film, *VU* sera attendu chaque semaine de tous ses lecteurs. » Es tractava, doncs, « d’accéder au vaste monde par images interposées. Si un assemblage de photographies parvient à procurer une vision du monde compréhensible, alors le lecteur peut attendre à Voir et Savoir en portant simplement les yeux sur la page. » (Frizot i de Veigy, 2009, p.268) El text es pregunta per què cal un nou diari il·lustrat i la resposta és « pour répondre à des besoins qui, jusqu’à ce jour, n’ont pas été pris en considération en France ».

Des del primer número, el nombre de fotografies oscil·la de 50 a 100 per exemplar, a les quals es reconeix sistemàticament l’autor. *VU* publica imatges d’autors independents, tant francesos com residents a París (James Abbe, Isaac Kritosser, Germaine Krull, Man Ray, Marie-Claude Vogel, André Kértész, etc.) o

de fora (per exemple, Albert Renger Pastz al primer número). També imatges d'agència, ja que Keystone i Wide World havien inaugurat seus a París el 1927, i Dephot, des dels inicis, també tenia representant a la capital francesa.

Així, aquesta modernització i aplicació del nou llenguatge fotogràfic als mitjans de comunicació que té lloc, per exemple, gràcies al flux constant d'informació a través de les agències, la mirada de diferents autors d'orígens i estils diversos i la centralitat en l'esfera pública dels mitjans de comunicació de masses, s'instal·là arreu del periodisme occidental i va arribar a milions de receptors. Una concepció de la visualització dels esdeveniments que, tal com s'ha posat de manifest fins ara, traspassà fronteres:

Hay quien cree, como demuestran los catálogos de las bibliotecas, que hubo escuelas nacionales de fotografía y diseño moderno. Los hechos indican algo muy diferente. La nueva fotografía fue el estilo internacional en fotografía, una modernidad que no cabía bajo etiquetas nacionales ni dependía de fronteras, aunque no fuera independiente de los acontecimientos políticos, sobre todo en la década de los treinta. (Fernández, 1999, p.34)

### **0.3.3 La resposta visual de classe: el moviment de la fotografia obrera<sup>25</sup>**

Aquest *boom* de la imatge durant la segona meitat dels anys 20 –que com hem vist, a Alemanya s'arriba a denominar *fotoinflació*– tenia, en el cas dels mitjans de comunicació de masses dominants, el canal idoni per a conformar una opinió pública burgesa. La fascinació i fins i tot veneració per la imatge reproduïda mecànicament com a llenguatge per plasmar la realitat, tingué poques veus en contra en aquell moment i ha estat posteriorment que alguns autors n'han fet anàlisis des d'una perspectiva crítica.<sup>26</sup> Al país germànic, l'any 1927 Sigfried Kracauer s'ho qüestionava amb l'assaig *La fotografia*.

Kracauer (2008, pp.31-33) prova l'extraordinària vigència de la fotografia en el seu present amb l'augment de revistes il·lustrades que s'hi havia produït. L'autor argumenta sobre quina era la intencionalitat de les revistes:

---

<sup>25</sup> Per conèixer què significà, en quins països va tenir lloc i/o difusió i accedir a documentació de l'època vegeu: Ribalta, J. (dir.) (2011). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i TF. Editores.

<sup>26</sup> Un dels autors que ha abordat aquesta qüestió és Hanno Hardt. Per la seva banda, Sousa (2003, p.86-87) també cita Kuezli i Hofreither per explicar la idea que l'ús de l'innovador fotoreportatge de l'Alemanya de Weimar va servir els interessos de les classes mitjanes i altes.

Reproducir completamente el mundo accesible al aparato fotográfico; las revistas registran el cliché espacial de las personas, estados y sucesos desde todas las perspectivas posibles. Su procedimiento de elaboración se plasma en el noticiario cinematográfico semanal; es una suma de fotografías, mientras que al verdadero filme la fotografía sólo le sirve como medio. Kracauer (2008, p.31)

També posa en dubte que la fotografia proporcioni una imatge de la realitat i observa que “el aluvi3n de las colecciones de imágenes es tan poderoso que amenaza con destruir la conciencia, quizá existente, de rasgos decisivos. (...) En las revistas, el público ve el mundo, cuya percepci3n queda entorpecida por las propias revistas” (2008, p.32). Per a l'autor, fins al moment, cap època havia sabut tan poc sobre ella mateixa perquè qui elabora les revistes és la societat dominant, una societat que en realitat *tem la mort*. I adverteix:

Las fotografías quisieran desterrar, a través de su acumulación, el recuerdo de la muerte que está presente en cada una de las imágenes de la memoria. En los semanarios el mundo se convirtió en un presente susceptible de ser fotografiado, y el presente fotografiado está completamente inmortalizado. Podría parecer que está a salvo de la muerte, pero en realidad es presa de la muerte. (Kracauer, 2008, p.33)

Rudolf Stumberger (2011) recull el canvi rotund de Bertolt Brecht als inicis dels anys 30, ja que l'any 1926, en ser preguntat per quines publicacions literàries li havien causat més impacte en els anys anteriors havia mencionat els llibres de fotografia.<sup>27</sup>

Así el saludo de Brecht con ocasión de los diez años de existencia de *AIZ* es un canto del cisne único a la ilusión de que la fotografía de por sí fomenta el conocimiento en sentido emancipador. El formidable desarrollo del reportaje fotográfico apenas ha sido beneficioso para la verdad en lo referente a la situación que reina en el mundo: en manos de la burguesía, la fotografía se ha convertido en un arma temible contra la verdad. El colosal material fotográfico que escupen a diario las rotativas y que parece tener el carácter de la verdad, sólo sirve en realidad para encubrir el estado de las cosas. El aparato fotográfico puede mentir igual que la fotocomponedora. Así, la 'verdad' no se descubre sensorialmente, sino que presupone una actividad cognoscitiva abstracta. (Ribalta (dir.), 2011, p.92)

Veus minoritàries, les que qüestionaven la imatge fixa, mentre diaris i revistes publicaven cada dia un allau de fotografies que reproduïen gairebé tot el que

---

<sup>27</sup> Sobre els posicionaments de Brecht i Kracauer davant la fotografia vegeu Uecker, M.(2009). The Face of the Weimar Republic. Photography, Physiognomy and Propaganda in Weimar Germany a *Monatshefte*. vol.99, núm. 4, (pp.469-484). Recuperat de <http://mon.uwpress.org/content/XCIX/4/469.abstract#cited-by>

passava. Aparentment era un fenomen positiu, però tenia inconvenients, perquè substituïa l'experiència i obstaculitzava el coneixement.

Les revistes oferien constantment sensacions, totes elles alienes a la immensa majoria dels seus lectors i des d'una línia editorial dirigida a mantenir una actitud no política. Els lectors veien o, millor dit, s'imaginaven a través de les fotografies les piràmides des del cel, la sessió d'obertura del Parlament Hindú o la vida d'una estrella de cine al sol de Califòrnia, mentre era hivern a Alemanya.

També hi havia espai per a terratrèmols i catàstrofes naturals, o per a la nova visió d'una torre emissora de ràdio que s'alçava cap al cel. A la vora de les imatges, novel·les per entregues o informacions esportives, a més d'anuncis de tota mena de productes, especialment de moda, com ara productes de bellesa per mantenir-se jove, perfums, cafè o cigarretes.

Reforçament, doncs, de l'opinió pública burgesa, la joia de viure i els anhels de les classes mitjanes i altes, i poc qüestionament de l'estructura política i social de la República. Com afirma Weitz (2006):

La empresa Ullstein, como recordaba en sus memorias la escritora y directora de una de estas publicaciones, Vicki Baum, daba preferencia a las fotografías que reflejaban la alegría de vivir (Lebensfreude). Prácticamente en todas las portadas de *BIZ* se veía a gente, casi siempre joven, riendo o sonriendo, o siguiendo con atención el desarrollo de algún acontecimiento deportivo. A juzgar por las portadas de *AIZ*, los comunistas no sonreían mucho, excepto los rusos. A los comunistas alemanes les quedaba mucha lucha por delante como para reír o sonreír, pero siempre eran jóvenes y bien parecidos, a pesar de la determinación que se leía en su rostro. *BIZ* no contenía casi información política: una foto del nuevo gobierno, un informe sobre alguna reunión económica de carácter internacional o revueltas en algún lugar muy lejos de Alemania. *AIZ*, por el contrario, ofrecía a sus lectores grandes dosis de política: manifestaciones y enfrentamientos con las fuerzas policiales en Alemania, levantamientos revolucionarios en China, o los grandes avances de la Unión Soviética en la economía y la educación. (pp.248-249)

Efectivament, a Alemanya la revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)*<sup>28</sup> replantejà la mirada sobre la realitat, fugint de la premsa massiva i per tant burgesa, i fou el

---

<sup>28</sup>Nascuda amb el títol *Sowjet-Russian im Bild* l'any 1921, canvià el nom després de dotze números per *Sichel und Hummer- Illustrierte International Arbeiter Zeitung* i a partir de 1924 ja es va conèixer com a *AIZ*. La periodicitat també va variar. El 1925 començà a publicar-se com a quinzenal i arribà a un tiratge de 200.000 exemplars segons Willi Münzenberg. Vegeu "Revistas y fotografía" ("Zeitschriften und Bild". *Solidarität. Zehn*



nucli al voltant del qual es desenvolupà el moviment de la fotografia obrera, un capítol tradicionalment bandejat en la Història de la Fotografia.

L'impulsor d'aquesta publicació fou Willi Münzenberg (1889-1940), fundador del Partit Comunista Alemany (KPD) i de la Komintern (III Internacional Comunista), de la qual fou cap del Departament d'Agit-Prop a l'Europa Occidental.<sup>29</sup> La tasca propagandística de Münzenberg tingué en l'*AIZ* el principal mitjà periodístic. A més, creà el grup editorial "Münzenberg Konzern" on fundà altres revistes, els diaris *Welt am Abend* i *Berliner am Morgen*, l'editorial Cosmos i la distribuïdora cinematogràfica Weltfilm. Un intent, doncs, de fer front des de l'esquerra a grups com Ullstein o el conservador Hugenberg.

En el número del 25 de marzo de 1926 la revista alemana *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)* publicó una convocatoria dirigida a los potenciales fotógrafos *amateurs* de entre sus lectores para convertirse en proveedores de imágenes de la vida cotidiana proletaria y de las condiciones objetivas del trabajo industrial. (Ribalta (dir.), 2011, p.12)

Aquesta crida a través de concurs amb premis no és un recurs excepcional d'aquesta revista, sinó que era una pràctica habitual durant els anys 20 en l'àmbit de la premsa occidental en un context d'auge de l'amateurisme fotogràfic. A diferència d'altres mitjans, –com el barceloní *El Día Gráfico*<sup>30</sup> que només especificava als lectors que enviessin imatges "relatives a toda clase de sucesos que se registren en Cataluña"– en el cas alemany es demanaven criteris de selecció, com es pot veure a Ribalta (dir.) (2011):

1) fotografías que caractericen el movimiento revolucionario dentro de la clase trabajadora 2) fotografías que señalen la situación social de la clase trabajadora 3) las denominadas fotografías de género que sean capaces de representar bien la vida cotidiana del trabajador en todas sus fases 4) fotografías de los lugares de trabajo, en las que se perciban claramente las condiciones de trabajo y el entorno en el que se lleva a cabo 5) fotografías que ilustren la técnica moderna y sus formas de trabajo, la arquitectura industrial y los métodos de fabricación.<sup>31</sup>

---

*Jahre Internationale Arbeiterhilfe, 1921-1931*, Neuer Deutscher Verlag, Berlin, 1931, pp.82-92, reproduït a Ribalta (dir.) (2011, p.125).

<sup>29</sup>Sobre el concepte *Agit-Prop* vegeu La Revolución de Octubre. La propaganda leninista. La propaganda soviética hasta 1939 a Pizarroso (1993). *Historia de la propaganda*. Madrid. Eudema (pp.254-282).

<sup>30</sup> Per exemple el diari *El Día Gráfico* de Barcelona, feia el mateix el 3 de gener de 1925 apel·lant tant a fotògrafs professionals com a *amateurs*. Sense signatura. (1925, 3 de gener, p.12). Concurso. *El Día Gráfico*.

<sup>31</sup> Convocatoria de Premios *AIZ* ("Preiss- Ausschreiben der AIZ", *AIZ*, 1926, 25 de març, p.7) a Ribalta (dir.) 2011, pp.102-103.

Per tant, constatada la influència de la premsa burgesa amb la proliferació de setmanaris gràfics i la presència constant de la fotografia, la publicació més influent de l'esquerra va entendre la imatge com un element clau d'oposició a la majoria i com una arma de propaganda i lluita política. El tret distintiu de la iniciativa de l'*AIZ* "és que aquesta crida dóna lloc a una organització. No es tracta d'un model, sinó d'una mena d'inconscient col·lectiu que fa que aprofitin el mitjà fotogràfic."<sup>32</sup>

Ahora, es cobria una necessitat, perquè les fotografies d'agència de les quals es podia servir l'*AIZ* gairebé no mostraven la vida dels treballadors, per tant, la realitat de molts lectors als quals anava dirigida. Calia doncs una representació visual de classe creada pel proletariat per mostrar la indignitat davant l'explotació, provocar la presa de consciència i, com apunta Ribalta, construir:

La identificación, característica de la revista, de retóricas de abyección y vida proletaria. Una identificación que es asimismo característica de la fotografía obrera y que viene determinada por la formalización programática de la fealdad y el horror en las imágenes. (Ribalta (dir.), 2011, p.14)

La resposta fou positiva i, com explica Rudolf Stumberger (2011), significà l'inici d'un moviment fotogràfic de la classe proletària, els anomenats fotògrafs obrers. Cal matisar però, que no calia pertànyer al Partit Comunista Alemany (KPD) per formar-ne part. Molts eren de classe mitjana i no eren professionals. També hi van col·laborar fotògrafs professionals com Walter Reuter (1906-2005), entre altres. (Ribalta (dir.), 2011, pp.84-95).

Tot i que *AIZ* estava vinculada al KPD, anava més enllà del clàssic òrgan de partit, i tenia un ventall de lectors ampli, la majoria dels quals eren treballadors qualificats (42%), però també treballadors no qualificats (33%), empleats (10%), joves (5%), mestresses de casa (3,5%), professionals liberals (3%), autònoms (2%) i funcionaris (1%).

Tant els productors de les imatges com els seus receptors potencials podien aglutinar persones políticament vinculades a l'esquerra, fossin comunistes o

---

<sup>32</sup> Jorge Ribalta. Comunicació personal, febrer de 2012.

social-demòcrates, properes a altres moviments com els naturistes, intel·lectuals o simplement treballadors no militants però amb sensibilitat per les condicions de vida de la classe proletària.

Per tal d'organitzar-se, la mateixa revista va crear una oficina central per a aquests fotògrafs obrers a Berlín, ja que la redacció d'*AIZ* era petita i no podia encarregar-se d'aquests nous fotocorresponsals. Entre 1926 i 1927 es fundava la *Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands (VdAFD)*, Associació de Fotògrafs Obrers d'Alemanya, amb agrupacions a diferents ciutats com Berlín, Dresden o Frankfurt.

A partir de 1926 es va publicar, a través de l'editorial de Münzenberg, el butlletí *Der Arbeiter-Fotograf*,<sup>33</sup> i durant el 1927 se celebrà el primer congrés on participaren delegats de 18 agrupacions locals. El moviment anava endavant i s'afermava. Tal com explica Stumberger (2011):

En 1931 la organización contaba con alrededor de dos mil cuatrocientos miembros en más de cien agrupaciones locales (a modo de comparación: en 1929, la burguesa Verband Deutscher Amateurphotographen-Vereine (Federación de Asociaciones Alemanas de Fotógrafos Amateur) contaba con cerca de 8.000 miembros). (Ribalta (dir.), 2011, p.89)

Amb Münzenberg al capdavant de la seva concepció, és evident que aquest fenomen es construí també amb l'objectiu internacionalista propugnat des de la Komintern i, per tant, amb forts lligams amb la Unió Soviètica. Des de 1927 s'organitzaren viatges i s'inicià un intercanvi de fotografies entre publicacions, en un context de configuració d'una nova premsa soviètica.

Pel que fa a la premsa popular il·lustrada de la URSS, la revista *Ogonëk*, amb Mikhail Koltsov com a redactor en cap, fou la més important. Des de 1923, *Ogonëk*, juntament amb les publicacions *Prozhektor* i *Kasnaia niva*, va afavorir l'arribada d'una nova generació de fotògrafs de premsa explícitament soviètics, tal com explica Erika Wolf (Ribalta (dir.), 2011, pp.32-46).

---

<sup>33</sup> Disponible online a: <http://www.arbeiterfotografie.com/archiv/arbeiterfotograf/der-arbeiterfotograf.html>

La revista, capitanejada per Koltsov, va assolir un tiratge setmanal de 500.000 exemplars el 1929 sota el lema “cap informació sense foto ni dibuix”, i amb la participació dels fotoperiodistes soviètics més prestigiosos. En principi, es mostraren contraris al fotomuntatge, especialment Koltsov i alguns repòrters gràfics com Semion Fridliand o Akadij Shaijet, que mantingueren una oposició molt dura amb Ródtxenko i els formalistes del grup Octubre i la revista *Lef*. Els consideraven aburgesats i de dretes, seguidors d'aquella fotografia abstracta que tenia Moholy-Nagy com a màxim representant. Entre 1926 i 1930 aquesta postura evolucionà i el fotomuntatge s'acceptà després d'un fort debat en què es posicionaren, d'una banda, els fotoreporters i, de l'altra, la secció fotogràfica del grup Octubre, polemitzant a les pàgines de les seves respectives revistes.

Koltsov també va crear una xarxa de fotocorresponsals, i va fundar diverses agències fotogràfiques per a produir i distribuir imatges arreu. Aquesta era una peça més de l'engranatge per a bastir l'anhelada premsa soviètica, i també una nova fotografia. Així, “Koltsov luchó por crear una prensa ilustrada popular para el nuevo *individuo soviético*” afirma Wolf (Ribalta (dir.), 2011, p.34).

Amb aquesta intenció, Koltsov fundà el 1926 la publicació específica més important de fotografia soviètica, la *Sovetskoe foto*,<sup>34</sup> revista mensual dedicada a qüestions de fotografia de reportatge i *amateur*. El seu objectiu era liderar una cultura fotogràfica pròpia, la soviètica, en el marc de la construcció del socialisme. Wolf (2011) explica que “contaba con secciones especiales dedicadas a los fotógrafos principiantes, a los fotocorresponsales gráficos y a los aficionados” (Ribalta (dir.), 2011, p.35).

La fotografia feta per obrers aficionats va comptar amb el suport oficial dels sindicats, que pretenien millorar les seves condicions culturals i socials gràcies a la fundació dels anomenats “clubs obrers”, espais de trobada i activitats que afavorien el naixement d'una nova cultura soviètica. Cal dir, però, que la

---

<sup>34</sup> La col·lecció d'aquesta revista es pot consultar online a [https://archive.org/details/sovetskoe\\_foto](https://archive.org/details/sovetskoe_foto)

composició social d'aquests cercles de fotografia era d'una majoria de classe mitjana, un fenomen similar al d'Alemanya.

Gràcies a *Sovetskoe foto*, entre 1926 i 1927 l'activitat dels cercles fotogràfics dels clubs obrers va viure el moment més àlgid, amb l'organització d'exposicions i també de concursos per promoure aquesta fotografia *amateur*. Amb tot, Wolf (2011) detalla:

A pesar de las iniciativas, la fotografía obrera se desarrolló de forma irregular, y tuvo que afrontar innumerables problemas materiales, legales y sociales. La mayor parte de los equipos y de los artículos fotográficos eran importados. (...) Había una escasez crónica de cámaras que funcionaran ya que hasta 1931 no se comercializaron a gran escala en la Unión Soviética. (Ribalta (dir.), 2011, p.38)

Per tant, els fotògrafs obrers es veien limitats materialment, però també legalment perquè en relació a la fotografia les lleis eren contradictòries i imprecises.

Davant de la manca de coordinació, el 1926 s'hi intentà posar remei amb una secció pròpia de fotografia *amateur* dins la Societat d'Amics del Cinema Soviètic (OSDK), una plataforma enorme que tenia per objectiu l'educació política i l'alfabetització de la població. En paral·lel, es pretenia contrarestar la influència del cinema de Hollywood. Malgrat l'aspiració de l'OSDK de liderar el moviment i el suport de *Sovetskoe foto*, que es convertí en l'òrgan central a més de col·laborar-hi amb material i càmeres, l'objectiu no es va assolir. El 1928 el Comitè Central va apostar per reforçar el vincle entre la fotografia d'aficionat i el moviment de corresponsals obrers instant a la creació de cercles de fotografia als consells editorials dels diaris de les fàbriques i demanant als fotògrafs que treballessin seguint les pautes dels corresponsals obrers.

D'altra banda, en un moment en què es funden les primeres associacions professionals de premsa i s'aposta per la unificació del sistema comunicatiu soviètic en l'organització Dom Pechati (Casa de la Premsa), la premsa de més circulació, havia d'afavorir la publicació d'imatges dels fotògrafs aficionats, —que a partir d'ara es denominarien *fotokor*— per exemple al diari *Pravda*. Així, es relacionava la fotografia *amateur* amb el moviment dels corresponsals obrers que,

com explica Wolf (2011), va influir en el periodisme ja que se li atribuïa la subjectivitat proletària sorgida al lloc de treball.

En vincular-se administrativament els dos moviments, es va limitar l'aplicació de la fotografia a finalitats socials i polítiques a través de la premsa de base i es va rebutjar com a expressió estètica o personal. Amb la implantació del Primer Pla Quinquennal (1928-1932) es va considerar que la fotografia obrera era un arma de la lluita de classes. D'aquesta manera, com explica Wolf (2011):

La fotografía se convirtió en un tema frecuente en los diarios de los corresponsales obreros desde 1928 hasta principios de 1929. Sin embargo, se fue dejando de hablar de ella gradualmente hasta que la fotografía *amateur* se esfumó casi por completo de la prensa central. (Ribalta (dir.), 2011, p.43)

L'autora apunta diversos motius per al declivi, com ara el descrèdit en què van caure els corresponsals obrers perquè es considerava que, després de regular la industrialització forçosa i la col·lectivització, donar veu a camperols i obrers amb un moviment de masses, era contraproduent. O també la impopularitat, perquè se'ls associava als aspectes més negatius de la lluita de classes. Finalment, el Consell de Comissaris del Poble promulgà una llei el febrer de 1929 que, a més dels rodatges cinematogràfics i la presa de fotografies, afectà la fotografia obrera.

Aquesta legislació, com diu Wolf (2011):

Resolvía la ambigüedad de los estatutos anteriores y prohibía y controlaba la fotografía en espacios públicos. Una de las cláusulas de esta ley restringía la competencia de los *fotokos* para trabajar en la prensa fabril: cualquier tipo de filmación en el interior de edificios que pertenezcan a instituciones o empresas sociales y estatales sólo se podrá llevar a cabo con el permiso de la administración de estas instituciones y empresas. (Ribalta (dir.), 2011, p.44)

El control de l'espai públic implicà un canvi importantíssim respecte de la concepció de la comunicació, iniciant-se per part de l'Estat una restricció de la informació que afectà el missatge, ja fos escrit o visual, des de la seva producció. Ja no tenia sentit que un estat que necessitava ocultar els excessos de les condicions laborals demanés als obrers que les documentessin visualment.

Per tant, la davallada i desaparició del moviment cultural que significà la fotografia obrera a la URSS coincideix amb la burocratització política, l'establiment de l'elit al

voltant de Stalin i la fi de la classe obrera com a protagonista de la política i de la vida pública. Finalment, com aclareix Ribalta,<sup>35</sup> la fotografia obrera soviètica actuà com a moviment de transició, preparant el terreny del realisme socialista que marcarà la dècada dels anys 30, quan per decret esdevingué la política oficial de l'Estat a partir de 1932.

#### **0.3.4 La consolidació d'un model visual en l'era de la propaganda**

El crack del 1929 als Estats Units afectà profundament l'inici d'una dècada convulsa al continent europeu, que també patí les conseqüències de la fallida econòmica internacional. Políticament, Europa lluitava sense treva entre l'opció del totalitarisme i el sistema democràtic, un enfrontament que culminarà deu anys més tard en la Segona Guerra Mundial després del preludi de la Guerra Civil Espanyola.

Des del punt de vista de la Història de la Comunicació, la dècada dels anys 30 del segle XX està profundament marcada pel perfeccionament de la propaganda, un fenomen que ja comptava amb un fort protagonisme a la Unió Soviètica, on els bolxevics eren propagandistes professionals des d'inici de segle.

En el pensament occidental, la propaganda era un instrument lligat a la guerra, per tant d'ús ocasional, mentre que en el pensament leninista la guerra és una situació social permanent. Per tant, la propaganda marxista-leninista té una dimensió total i ha d'afectar totes les facetes de l'ésser humà utilitzant tots els mitjans disponibles, no només la ideologia.

Els bolxevics posaren les bases de la persuasió per donar a conèixer un sistema capaç de canviar el món, ja que el triomf a la Revolució del 1917 no fou en absolut la fi de la propaganda. La seva mobilització propagandística tenia com a principal finalitat educar un poble analfabet, i comptava amb múltiples mitjans i expressions per aconseguir-ho. El sistema comunicatiu, doncs, era un element clau per a la configuració del socialisme, tal com hem apreciat en l'apartat anterior. "Todo

---

<sup>35</sup> Jorge Ribalta. Comunicació personal, febrer 2012.

envuelto con la presión social y el uso –lo más discreto y eficaz posible– de la fuerza, la presión y la censura” (Timoteo, 1988, p.155). Aquesta discreció dels primers anys es transformà:

Una vez que el partido cae en manos de Stalin y que éste, después de sucesivas purgas, se hace con el poder absoluto, los propagandistas del nuevo Estado pierden su perfil y no son más que instrumentos de una entidad superior –el partido– cuya línea, a su vez, es la expresión de la voluntad de su máximo dirigente. El culto a la personalidad, pues, es consustancial a la propaganda soviética. Se inicia probablemente ya en vida de Lenin, pero adquiere sus formas más rotundas y absolutas con Stalin. (Pizarroso, 1993, pp.278-279)

Pel que fa a la imatge, foren els professionals els qui s'encarregaren de produir i difondre les fotografies, aprovades evidentment pels mecanismes de l'Estat, tant a l'interior com a l'exterior de la URSS. Una de les manifestacions propagandístiques que va tenir la fotografia com a llenguatge expressiu és la revista *URSS na stroike* (La URSS en construcció), fundada el 1930 i que va comptar també amb edicions en francès, alemany, anglès i, ja al 1938, en espanyol, fins que va desaparèixer el 1941.

La seva funció era cent per cent propagandística, amb l'objectiu de mostrar al món tot el que el socialisme era capaç d'aconseguir. Editada a Moscou per Edicions de Belles Arts de l'Estat, era una publicació luxosa, en colors, cuidada fins al darrer detall, de periodicitat mensual i temàtica monogràfica. I per a la seva realització (disseny, tipografia, coberta, muntatge, etc.) comptava amb els millors grafistes i fotògrafs soviètics, immersos ja totalment en el realisme socialista.

Enrere quedaven les discussions sobre l'ús del fotomuntatge, ja que hi col·laboraren tant professionals del fotoperiodisme com membres del grup Octubre assumint ara el retrat de Stalin a cada número. Destaquen els exemplars realitzats entre 1933 i 1936 per El Lissitzky i Alexander Ródtxenko emprant fotografies i color, o dobles pàgines desplegable imprimint dinamisme a la revista.

Un dels números especials i més complexos formalment, publicat el desembre de 1933, és el que es va dedicar al Belomorcanal, el canal de més de 200 quilòmetres, que havia d'unir la mar Blanca amb el mar Bàltic. El febrer de 1933,



quan s'aprovà una llei que obligava a disposar d'un permís per fer fotografies a Moscou, Ródtxenko hi viatjà per fotografiar-ne la construcció i hi tornà el mes de març i durant l'estiu, per retratar-ne la inauguració. A banda de les fotografies, també realitzà el disseny del número. La bellesa de la composició i la perfecció fotogràfica amaga la realitat del procés de l'obra, ja que fou construïda per presos polítics en condicions de treball pèssimes, tant des del punt de vista de les deficiències tècniques com pel rigor del clima. "El coste en vidas humanas del canal, que tardó veinte meses en construirse, no es conocido, pero se estima que pudo ser de unos doscientos cincuenta mil presos-obreros" (Fernández, 1999, p.27).

Si aquest és un dels exemples de publicació més importants de la propaganda soviètica a l'estranger, cal també explicar que des de l'inici dels anys 30 la revista *Ogonëk* es va convertir en una editorial de revistes populars, i que l'any 1931 canviava el nom pel de Sindicat Estatal de Diaris i Revistes (Zhurgaz) i s'ocupà de bona part de la premsa. Al capdavant hi havia Koltsov, en un intent de bastir una contraposició a l'imperi editorial alemany de Münzenberg. Mitjançant la Internacional Comunista, aquests dos grups mediàtics intercanviaven regularment informació, fotografies i experiències.

En el cas de la revista alemanya *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, el 1930 efectuà un salt gràfic sense retorn dedicant per primer cop la coberta al fotomuntatge, obra de John Heartfield, que va viatjar l'any següent a Moscou i hi establí diverses relacions, impartí tallers, exposà i col·laborà a *URSS na stroike*. Heartfield s'acollí al moviment productivista i a la concepció de l'art com element per a la revolució, deixant clara la funció del fotomuntatge com a *mitjà per a la lluita de classes*, títol d'una conferència que realitzà a Moscou.

L'artista havia treballat fent cobertes de llibre, reivindicant-les també com arma de lluita política, però fins llavors no havia iniciat la seva vinculació amb els mitjans de comunicació de masses de manera constant. Fou a través de la premsa que trobà el canal de difusió que li permetia inventar una nova forma d'art immediat. A l'*AIZ* disposà sovint de dues o tres pàgines i els seus fotomuntatges acostumaren

a convertir-se en coberta i/o contracoberta. Entre el 1930 i el 1938, en publicà prop de 250, resultat d'un treball en equip. Com ha reportat Evans (2006):

Si Heartfield réalise les premières esquisses, le découpage et le collage, les idées initiales sont les plus souvent discutées avec son frère, Wieland Herzfelde, cependant que d'autres encore s'occupent des photographies et des retouches. Le travail préliminaire montre une attention minutieuse portée aux détails, qui impliquent une connaissance des résultats complexes et subtils que permet la photographie sur cuivre. (Heartfield, Pérez i Evans, 2006, p.24)

La seva obra es convertí en signe d'identitat de la revista i en un referent indiscutible en l'àmbit internacional. Heartfield, barrejant sàtira i crítica política, qüestionava la situació de depressió de la República de Weimar i, sobretot, s'hi oposava frontalment a l'ascens del nazisme.

### **0.3.5 La perfecció de la propaganda nazi**

A mesura que la crisi afectava més Alemanya, es produïa un camí sense retorn d'ascens del totalitarisme. L'evolució del partit nazi i l'augment progressiu de seguidors estan indissolublement vinculats, des dels anys 20, a l'organització que fa el partit de la propaganda, de la qual s'ocupa Joseph Goebbels des del 1922.

Però si el soviètic, com s'ha explicat, és un dels exemples clàssics de propaganda, també cal tenir en compte el model italià en el context de l'Europa d'entreguerres. L'organització feixista estava centrada en servir a l'interès del Partit, personificat en un individu i amb una importància més gran pel que fa al culte als símbols i a la història.

El primer objetivo del Partido Fascista fue el control de los periodistas (1925) y la estatalización del cine (1926) y de la radio (1927). Aunque pone en pie toda una estructura propagandística centralizada con la correspondiente censura (previa desde 1932) y las acostumbradas organizaciones y actividades juveniles. (Timoteo, 1988, p.155)

A partir de 1926, la Itàlia feixista ja compta amb un model de propaganda modern de masses centralitzat que es dirigeix de manera uniforme a la població. Des de l'Oficina de Premsa, posteriorment subsecretaria, a més de la implantació de la censura es marcaven consignes d'inserció obligatòria als diaris, controlats a través d'un sistema de llicència i registre obligatori.

Tots dos casos, soviètic i italià, són clàssics i idèntics respecte a mitjans utilitzats, organització, tàctica i mètode. Però difereixen en perfecció, ja que el paradigma és el cas alemany<sup>36</sup> perquè des de la seva activitat prèvia a la presa de poder, la propaganda no és un aspecte fonamental sinó que, en realitat, ho és tot.

A la seva obra *Mein Kampf* (1923), Hitler ja dedica un capítol a qüestions de propaganda i organització amb la intenció de transformar un partit residual de conspiradors en un partit de masses. Per tant, no es tracta de conquerir un públic intel·lectual, sinó d'arribar a un públic no educat políticament, susceptible només de rebre un missatge emocional i no un missatge racional.

Com en qualsevol model totalitari, l'estratègia propagandística es basteix en una doble fase temporal. En primer lloc com a eina per a conquerir el poder i, posteriorment, com instrument de reforçament i consolidació del poder conquerit, monopolitzant-ne i estatalitzant-ne l'ús.

Al principi, el Partit Nazi basà la seva estratègia en la comunicació oral, cuidant fins a l'extrem la posada en escena i el llenguatge de Hitler en les reunions i mítings que va poder fer a partir de 1926, ja que quan va sortir de la presó el 1924 li ho fou prohibit.

La propaganda directa, oral, por la acción, los carteles o, en todo caso, a través de medios impresos ocasionales, hojas sueltas, etc. así como, más tarde, la radio y el cine tendrán en la parafernalia propagandística hitleriana mayor peso que las publicaciones periódicas. (Pizarroso, 1999, p.335)

Coincidim amb l'afirmació de Pizarroso en el sentit que la propaganda nazi, un cop assolit el poder, va tenir en el cinema i la ràdio els dos mitjans massius que utilitzà de manera més intensiva i perfeccionista. Ara bé, no menystindrem l'ús de la premsa escrita, tant de diaris com de publicacions periòdiques, des dels inicis del moviment i durant els anys de poder en què es procedí a la monopolització.

---

<sup>36</sup> Respecte de la propaganda a la Unió Soviètica o a la Itàlia feixista es pot consultar: Timoteo Álvarez (1988) i Pizarroso (1993).

Així, a partir de 1920, Hitler no renuncia a tenir un òrgan de partit, el *Völkischer Beobachter*. Evidentment un diari minoritari que no tindria un pes i tiratge massius fins a la meitat dels anys 30. Com ja hem mencionat, el 1926 el partit també estrenava publicació il·lustrada, l'*Illustrierte Beobachter*. Entre els seus impulsors hi havia Heinrich Hoffmann (1885-1957), fotògraf i amic de Hitler, que s'ocupà de crear la imatge del líder perfecte. "Hitler depositará en él su confianza absoluta y se hará fotografiar en toda clase de poses: así puede estudiar sus movimientos y sus gestos para retener los más ventajosos y usarlos durante sus discursos" (Freund, 1993, p.112).

A mesura que avançà la influència mediàtica del partit nazi, la projecció d'un Hitler auster i il·lustrat es va difondre ràpidament per tota Alemanya gràcies al seu fotògraf oficial. El 1933, Hoffmann és nomenat membre del Reichstag i obté amplis beneficis. Envoltat de fotògrafs adictes al règim i a les seves ordres, fundà una agència i una editorial a qui els diaris i les revistes havien de sol·licitar les imatges, fins i tot els mitjans de fora d'Alemanya.

La seva projecció personal la trobem també en publicacions estrangeres, per exemple a la revista francesa *VU*<sup>37</sup> que el 4 de gener de 1939 dedica un reportatge al Führer titulat "Ceux auxquels Hitler obéit, son cuisinier et son photographe" amb una fotografia on apareixen retratats Hitler i Hoffmann. S'hi explica la vella amistat que els uneix i el poder que exerceix el fotògraf sobre el Führer, ja que és l'únic que, a més de poder-lo retratar en la seva vida privada, li indica com s'ha de posar davant la càmera. El setmanari francès, en un text marcat per la ironia, no passa per alt l'elevada quantitat de diners que això li reporta a Hoffmann gràcies als milions d'exemplars de revistes i llibres il·lustrats sobre el Partit Nazi i el seu líder que es publiquen a l'Alemanya del III Reich.

Però fins a l'arribada al poder i la posterior estatalització del sistema comunicatiu, el partit i els seus líders no tenien una repercussió notable als mitjans de comunicació. Fou entre 1929 i 1932 quan Hitler va passar de les limitades

---

<sup>37</sup> La col·lecció de *VU* es pot consultar online a la web del Musée Nicéphore Niépce <http://museeniepce.com/index.php?collections/Bibliotheque/presentation-bibliotheque>

capacitats d'acció que li podia oferir la premsa de partit, malgrat que en aquell moment ja comptava amb un parell de diaris, vint-i-set setmanaris i una revista mensual, tots ells d'àmbit regional, a les cobertes d'abast nacional.

Això va ser possible gràcies a Alfred Hugenberg, Secretari del Partit Nacionalista del Poble Alemany (DNVP). El seu actiu suport va provocar que el 1932 Hitler pogués comptar amb els 52 parlamentaris del DNVP. Hugenberg havia creat l'agència de publicitat Ala, controlava també una agència de notícies i el 1927 era soci majoritari de la productora Universum Film, la més important d'Alemanya. Tot això gràcies a haver-se especialitzat prèviament en resoldre, mitjançant contracte, la situació econòmica d'alguns diaris en crisi.

Així, d'acord amb Timoteo Álvarez (1988):

Hacia 1932, casi el 50% de la prensa alemana estaba en contacto con una o varias de las operaciones de Hugenberg. Aunque solo mantenía control directo sobre las publicaciones del antiguo grupo Scherl y un lote reducido de periódicos de provincias, pudo actuar directamente, aprovechando la inestabilidad económica y el sentido de inseguridad de la mayoría de los periódicos pequeños, sobre un altísimo porcentaje de los mismos. (p.157)

Malgrat la crisi econòmica i política amb què el país germànic encetava la dècada, el 1930 el grup Ullstein continuava encapçalant el món editorial i ja tenia prop de 10.000 treballadors. El *Berliner Illustrierte Zeitung* tirava 1,85 milions d'exemplars setmanals, mentre la comunista *Arbeiter Illustrierte Zeitung* n'imprimia la gens menyspreable xifra de mig milió.

El número de publicaciones no había dejado de crecer desde el final de la guerra y sólo detuvo su ritmo de crecimiento la crisis económica de 1929. Aún así, en 1931 se editaban en Alemania más de siete mil publicaciones periódicas, tres mil menos que en 1928, pero el doble que en 1923. (Fernández, 1999, p.24)

La majoria de revistes il·lustrades continuaven sense tenir una línia editorial política i, en algunes ocasions, això podia provocar ambigüïtat en el receptor. Un exemple famós és el reportatge que Felix H. Man, antifeixista declarat, va fer el 1931 sobre Mussolini quan Stefan Lorant el va enviar a Roma a passar un dia sencer amb Il Duce. Aquest treball fou publicat al *Muncher Illustrierte Zeitung* i inspirà molts altres fotògrafs. El dictador hi apareix sota la màscara de l'home ordinari i el líder proper. Un altre cas és el reportatge de James E. Abbee publicat el 1932 al *BIZ* en el qual un treballador Joseph Stalin que per primer cop es

fotografiava al Kremlin, seia solitàriament al seu escriptori amb un retrat de Karl Marx a la vora.

Mentre la URSS stalinista amagava la realitat a base de propaganda i control de la informació, la situació alemanya i la possibilitat d'una nova guerra eren qüestions de debat constants a la premsa europea d'arreu des de l'inici de la dècada. Per exemple, la revista francesa *VU*<sup>38</sup> de l'11 de febrer de 1931 fa un número especial monogràfic titulat *La prochaine guerre*. El fotomuntatge a tota coberta mostra un conjunt escultòric on destaca una victòria alada al centre i una sèrie de figures que l'acompanyen, totes amb els rostres coberts amb màscares antigàs. A l'interior també hi ha altres pàgines dissenyades amb la tècnica del fotomuntatge en una concepció molt similar a la de Heartfield.

*VU* ja havia fet altres especials, però cap dedicat a la política, sinó centrats en temes com ara el tennis, la dona, el Nadal o l'aviació. La revista, que tenia una línia editorial pacifista i antifeixista, també dedicà bona part dels seus continguts a la situació política alemanya i a l'ascens del nazisme, com per exemple amb el número especial titulat *L'énigme allemande* durant l'abril de 1932.

L'arribada de Hitler al poder el 30 de gener de 1933 posà el punt final a la República de Weimar i transfigurà el sistema comunicatiu existent en una maquinària perfecta de control per part del nou govern i de propaganda constant difosa a la població a través de tots els mitjans existents. Després de l'incendi del Reichstag del 28 de febrer, el nou canceller promulgà un decret d'urgència que restringia les llibertats individuals, entre elles la d'opinió i la de premsa. Aquesta legislació també permetia que se suspenguessin publicacions i que es consideressin delictes de traïció el rumor i la propagació de notícies falses. L'incendi fou el pretext ideal per suprimir la premsa comunista i socialdemòcrata, tancar mitjans o reconvertir-los ràpidament en premsa del partit nazi. La darrera publicació del setmanari *AIZ* a Berlín fou el 5 de març de 1933.

---

<sup>38</sup> *VU* (1931, 11 de febrer, núm. 152) Recuperat de <http://museeniepce.com/index.php?/collections/Bibliotheque/presentation-bibliotheque>

Posteriorment es van deixar de publicar els diaris catòlics, i es van mantenir excepcionalment alguns diaris de tradició liberal com el *Frankfurter Zeitung* i el *Berliner Taggeblatt*, això sí, sota un estricte control com tota la resta de mitjans. Segons Pizarroso (1993, p.340): “El régimen prefería inicialmente ejercer el control externo antes que provocar modificaciones en la propiedad, lo que de hecho se produjo más tarde por la voracidad de Max Amann”. Ammann era propietari del *Völkischer Beobachter* i director d'Eher Verlag, empresa editora del Partit Nazi i va esdevenir el gran magnat de la premsa alemanya.

El 13 de març de 1933 el nou govern creà el Ministeri de Cultura Popular i Propaganda, un calc del mateix òrgan del partit, dirigit per Joseph Goebbels. Un mes després ja estava estructurat en set seccions des de les quals es controlava la premsa, la ràdio, el cinema, el teatre, la literatura, l'anomenada “educació popular”, la propaganda exterior i la premsa estrangera, entre altres i variades funcions.

Prova del control absolut dels mitjans de comunicació impresos és que el 1933 Alemanya era el país industrialitzat amb més periòdics i una circulació total de 25 milions d'exemplars. Berlín era la capital periodística, però el 81% de periòdics tenien un abast regional.

En el momento de la llegada al poder de Hitler se publicaban en Alemania 4.700 diarios; entonces los nazis sólo disponían de 121 publicaciones entre diarios y otras de diversa periodicidad. Menos de dos años después, los nazis publicaban directamente 436 diarios y controlaban de manera absoluta la prensa alemana. (Pizarroso, 1999, p.338)

Pel que fa al tiratge, com ha estudiat Welch (1993):

At the beginning of 1933, the Nazis owned fifty-nine daily newspapers with a combined circulation of only 782,121, which represented only 2.5 per cent of the population. By the end of the year, they had acquired a further twenty seven dailies and increased their circulation by 2.4 million copies per day. (p.45)

El 1934 el Partit Nazi culminà l'avidesa mediàtica en adquirir el grup Ullstein a força de pressionar la família, que era jueva i es veié obligada a vendre l'empresa editorial més important del país a un preu pràcticament irrisori.

La tardor de 1933 el Ministeri de Propaganda havia legislat sobre la premsa i les publicacions. Al setembre, el focus se centrava en la premsa diària considerada política, però també va afectar les revistes, ja que qualsevol activitat periodística era observada com a política i, per tant, la totalitat de mitjans de comunicació havia de complir les instruccions del govern.

El 4 d'octubre, Goebbels anuncià una nova llei de premsa, que entrà en vigor a partir de l'1 de gener de 1934, el primer article de la qual "define la profesión periodística como una "función" pública reglamentada por el Estado en sus derechos y deberes profesionales" (Xammar, 2005, p.145). A més, es va crear un registre on calia inscriure's per poder exercir la professió sempre que es tinguessin més de 21 anys, cap inhabilitació per a càrrec públic i, com explica Xammar (2005):

[Hace falta] poseer las cualidades apropiadas para ejercer una influencia espiritual sobre la opinión, ser de raza aria y no estar casado o casada con persona que no sea de raza aria. (...) En resumidas cuentas, será de ahora en adelante periodista en Alemania –o dejará de serlo– todo aquel que cuente con la aprobación –o la desaprobación– del ministro de Propaganda. (pp.145-146)

A la llei no hi ha cap article que faci referència a la producció fotogràfica, i tampoc es va legislar a banda sobre aquest aspecte, però el zel de la censura del Ministeri de Propaganda sí que es va ocupar de marcar quines imatges es difonien o no, especialment les que feien referència als camps de concentració.

D'ençà de 1933, la premsa il·lustrada va relatar l'obertura dels primers centres de detenció i l'arrest dels líders socialdemòcrates o comunistes. Un reportatge fotogràfic retrata, per exemple, l'internament de Paul Löbe i Hermann Lüdemann en un dels primers camps, el de Breslau-Dürrgoy, obert el febrer de 1933. Es van difondre una sèrie de cartes postals el maig de 1933 arran de la detenció del socialista Ludwig Marum al camp de Kislau. Oranienburg i Dachau, oberts durant el mateix període, van aparèixer sovint en llibres o articles. (Chéroux (dir.), 2002, p.41)

Aquestes imatges, produïdes per professionals amb permís de les autoritats, i que oferien una visió que exaltava la virtut regeneradora del camp, nodrien les revistes i periòdics alemanys i la premsa internacional. Com explica Ute Wrocklage (2009) a finals de l'estiu de 1933 es va autoritzar l'entrada al camp d'Oranienburg a la premsa gràfica, però foren obligats a presentar les fotografies al responsable del camp abans de la seva publicació. L'agost de 1933:



The Gestapo in the Prussian Department of the Interior authorized the applications for camp visits. Even with an authorization the press photographers were not able to walk around by her own; they were guided by the camp commandant and his adjutant. Because of similar motifs of different photographers, which differ from each other only insignificantly, the guided tours obviously followed a certain scheme. For the announced visit the camp was cleaned up the day before. So, nothing was left to chance, because of different steps of controlling the production. (...) While in the concentration camp Oranienburg almost exclusively representatives of national and international picture agencies in Berlin, as Keystone, Wide World Photo (NYT), Associated Press, Presse-Photo, Scherl-Bilderdienst etc., photographed, a photo studio from Munich became the main photographer for the Dachau camp press coverage, the brothers Friedrich Franz and Karl Ferdinand Bauer, who operated their studio since 1930 in the neighbourhood of the 'Braune Haus'. (Wrocklage, 2009, pp.2-3)

Així, al principi no hi ha una política uniforme respecte de la producció fotogràfica als camps, i mentre el comandant del camp d'Oranienburg ofereix l'entrada guiada a la premsa, el primer reportatge fotogràfic sobre Dachau sorgeix com una reacció als rumors de l'assassinat de presoners al camp. Les imatges, preses per Karl Ferdinand Bauer al maig i juny de 1933, tenien la intenció de mostrar una imatge positiva de Dachau a través del concepte d'objectivitat.

A banda de la premsa alemanya, la difusió dels camps que es va fer a la premsa d'arreu és la que servien les autoritats nazis, tant a través de les agències internacionals, que controlaven els fotoperiodistes i la manera d'obtenir les imatges, com gràcies als professionals del règim. Així, tot i que es publicaren reportatges en què es denunciava l'existència dels camps i se'n narraven les condicions de vida dels presoners, les imatges de propaganda utilitzades eren produïdes per lloar-ne els mèrits.

Només excepcionalment i durant els primers temps es publicaren algunes imatges obtingudes de forma clandestina. La revista *VU*, al número del 3 de maig de 1933, envià dos reporters d'incògnit. La fotògrafa Marie Claude Vaillant-Couturier va retratar l'entrada de Dachau i, a través de les reixes, els detinguts d'Oranienburg. L'any següent, *The Illustrated London News* publicà un reportatge

Les il·lustracions del qual donaven una visió del camp ben suavitzada i segurament conforme a la del règim nazi. Aquestes vuit fotografies provenien d'una 'font francesa i fiable'; no se n'ha identificat l'autor, però devia ser, tal com precisa l'article, 'el primer periodista mai autoritzat a fer fotografies dins el camp'. (Chéroux, (dir.), 2009, p.92)

Tot i la llegenda relativa a l'exclusivitat periodística, el 1934 ja s'havien publicat arreu via agència imatges dels camps permeses per les autoritats. La imatge concentracionària durant els anys 30 quedà doncs marcada per la propaganda nazi.

From 1935 onwards, the picture production and documentation in the SS became more organized and centralized. The Sachsenhausen camp became the demonstrative camp instead of Oranienburg and even Dachau. The photo-reports declined more and more, until the beginning of the Second World War. With the beginning of the Second World War the illustrated press began to focus on reports from the battlefields. (...) Pictures from the concentration camps disappeared from the illustrated magazines, although the SS continued to systematically produce photographs. (Wrocklage, 2009, p.6)

Un altre exemple d'intervenció directa sobre la producció fotogràfica es va produir després de la *Kristallnacht* del 1938:

The Ministry of Propaganda and Public Enlightenment ordered German newspaper editors not to publish photographs of burning synagogues, or vandalism and destruction of property, on the front pages of their newspapers. By placing such photographs on the inside pages, the Ministry hoped to make the destruction of Jewish property by the Nazis seem less serious. Laws that had existed since 1934 required that newspaper editors obey such an order without exception or face possible imprisonment. The Ministry also gave strict instructions to reporters on how they were to describe the attacks on the Jewish community to their readers, with similar penalties for being disobedient.<sup>39</sup>

La centralització i el control de la informació per part del govern nazi no deixà de banda les agències, mitjà bàsic per a la difusió de la informació. Com ha estudiat Pizarroso (1993):

En diciembre de 1933 el Ministerio de Propaganda intervino directamente en la fusión de las dos grandes agencias alemanas, la 'Telegraphisches Büro' (la vieja Wolff) y la 'Telegraphen-Union' para dar lugar a 'Deutsches Nachrichten Büro (DNB)', agencia de carácter gubernamental, a través de la cual pasaba toda la información exterior para la prensa alemana y que fue, a la vez, importante instrumento para la propaganda exterior del régimen. (p.340)

Les conseqüències del nou sistema de premsa de control de les empreses, dels professionals i dels continguts, foren immediates. Les revistes il·lustrades, amb el *Berliner Illustrierte Zeitung* al capdavant, serviren la causa nacionalsocialista. El setmanari més popular arribà gairebé als tres milions d'exemplars el 1944 i finalitzà la publicació l'any següent. Juntament amb l'*Illustrierte Beobachter* foren

---

<sup>39</sup> Exposició virtual *Writing the news*. United States Holocaust Memorial Museum  
<https://www.ushmm.org/propaganda/themes/writing-the-news/>

els dos setmanaris gràfics més importants d'aquesta etapa. Veiem, doncs, com el règim s'apropià de la revista més popular i la transformà per als seus interessos, alhora que potenciava el seu propi òrgan portant-lo a tiratges mai assolits.

En el sector de les revistes culturals és destacable el cas del mensual femení *Die Neue Linie* (1929-1943)<sup>40</sup> creat per la Bauhaus, exemple de publicació d'avantguarda, experimentació en disseny, fotografia i tipografia, i d'influència en altres revistes d'arreu. Hi col·laboraven els més destacats membres de l'escola i va ser on Laszlo Moholy-Nagy i Herbert Bayer experimentaren per fer de les cobertes el màxim aparador de la publicació. El cas de *Die Neue Linie* és il·lustratiu de com el règim utilitzà les revistes no considerades polítiques com a mostra de certa tolerància de cara a l'exterior i per a diversificar encara més l'estratègia propagandística. Formalment se'n mantenia el disseny però es marcava des de les autoritats quin n'havia de ser el contingut i el seu tractament. Lenta i progressivament *Die Neue Linie* va resultar una de les operacions de propaganda més sofisticades que les autoritats van culminar amb èxit.

### **0.3.6 Expulsió de professionals i expansió del model fotogràfic alemany**

Entre els milers de ciutadans que van fugir d'Alemanya, hi trobem bona part dels fotoperiodistes i editors que havien treballat als setmanaris més importants durant la dècada anterior. La modernització fotogràfica marxava amb ells per ressorgir a altres latituds, amb especial ebullició a França i, posteriorment, els Estats Units.

Evidentment, l'organització alemanya de la fotografia obrera va desaparèixer i Willi Münzenberg fugí a París. La majoria dels redactors i col·laboradors de l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung*, entre ells John Heartfield emigraren. L'artista ja era molt popular gràcies als seus fotomuntatges quan s'instaurà el règim nacionalsocialista. De fet, havia estat sota vigilància policial durant els anys de la República de Weimar, per tant les noves autoritats simplement van continuar omplint el seu expedient. El 1938, Alemanya en demanà l'extradició, d'ell i del seu

---

<sup>40</sup> Sobre la història d'aquesta revista vegeu: Rössler, P. (2009). *Die Neue Linie, 1928-1943. Das Bauhaus am kiosk. The Bauhaus at the news stand*. Bielefeld. Kerber Art.

germà, que vivien a Txecoslovàquia i continuaven publicant *AIZ*. El govern s'hi negà i quan l'exèrcit nazi envaí el país Heartfield emigrà a Londres.

El mestre Eric Salomon emigrà a Holanda i d'allà va ser deportat, anys més tard, al camp d'extermini d'Auschwitz, on morí amb la seva dona i el fill el 1944. L'any 1934, Laszlo Moholy-Nagy també fugí a Amsterdam, d'on va marxar per instal·lar-se a Xicago.

Felix H. Man es trobava fora d'Alemanya quan Hitler assolí el poder i va decidir no tornar-hi mai més. S'instal·là a Londres, on treballà de nou amb Stefan Lorant que, després de ser empresonat i poder demostrar que era hongarès, emigrà l'abril de 1934 a Anglaterra, un país marcat pel pictorialisme fotogràfic durant els anys 20 i que "al començar la década siguiente, la nueva fotografía internacional empezó a ser conocida a través de exposiciones de fotografía publicitaria alemana (1930), fotografía soviética (1930) o la colectiva *The Modern Movement in Photography* (1932), continuada los años siguientes" (Fernández, 1999, p.113).

L'arribada de fotògrafs i dissenyadors alemanys fugint del nazisme va canviar el panorama i va tenir en Lorant un dels personatges clau de la modernització. El juliol de 1934 "he had transformed, for Odham's Press, a failing magazine called *Clarion* into a sophisticated German-style pictorial publication called *Weekly Illustrated*" (Whelan, 2007, p.23). A la influència de l'editor cal sumar que hi treballaren els fotògrafs Felix H. Man i Kurt Hutton, que van fer que el magazine assolís de seguida l'èxit.

Pocs mesos després, Lorant abandonà la publicació per desavinences amb l'empresa editorial. Tres anys més tard fundà la revista mensual literària *Lilliput* (1937), reconeguda també pel tractament i la concepció de la fotografia. Però la publicació de més èxit arribà l'any següent amb el títol *Picture Post* (1938-1957), el primer setmanari gràfic d'actualitat concebut de forma moderna a la Gran Bretanya, que s'estrenà amb un tiratge d'un milió d'exemplars. De línia editorial liberal, antifeixista i popular, va acollir a les seves pàgines els grans fotoperiodistes de càmera lleugera i concepció del reportatge com una història. Lorant en fou l'editor fins al 1940, quan emigrà als Estats Units.

Un altre fotògraf que fugí d'Alemanya fou Martin Muckanski, que s'instal·là als EUA on començà a col·laborar fent fotografia de moda a *Harper's Bazaar*, i va arribar a ser reconegut com un dels professionals més sol·licitats i ben pagats de la premsa americana durant els anys 40. D'altra banda, el fotògraf Walter Reuter marxà a viure a Espanya el 1933.

L'editor del *BIZ*, Kurt Korff, i el seu col·laborador Kurt Szfranski van aconseguir també arribar als Estats Units. Korff es convertí en un dels assessors per a crear *Life* (1936-1972), el setmanari model a partir de la seva fundació, on treballaren els fotoperiodistes més destacats d'arreu del món.

“Casi todos los miembros de la agencia Dephot se marchan” (Freund, 1999, p.111). Entre ells, un jove Andrei Friedman (1913-1954), que havia començat la seva carrera com a fotògraf a l'agència feia poc temps. El seu primer treball important fou un encàrrec directe de Simon Guttman per anar a Copenhaguen a fotografiar Lev Trotski. El reportatge resultant es va publicar al *Der Welt-Spiegel*, el suplement setmanal del diari *Berliner Tageblatt*, l'11 de desembre de 1932. Un bon debut per aquest hongarès que va emigrar a París, on començà a forjar la llegenda *Robert Capa*.

A França es vivia de ple la crisi econòmica i la situació política es tensava progressivament “los años locos tocan a su fin y dan paso a los años difíciles, pero París sigue siendo –como escribiría Brassai– una ciudad impregnada de una atmósfera de euforia, de libertad, de anticonformismo” (Gautrand, 2004, p.10).

Com hem vist anteriorment, al llarg dels anys 20, al cosmopolitisme artístic de París s'havia afegit l'experimentació i la modernització del llenguatge fotogràfic. Amb la tensió política europea en augment a partir dels anys 30 als fotògrafs i artistes que vivien a París s'hi uniren emigrants d'arreu d'Europa:

Ilse Bling, Florence Henri y Harry Meerson, que había nacido en Varsovia pero vivía en Berlín. Les siguen Robert Capa i Gisèle Freund, en 1933, Raoul Hausmann, Herb List, Wols, Whilhem Maywald e incluso el holandés Erwin Blumenfeld. La fotografía parisina se convierte en un auténtico crisol de culturas con una población que no se homogeneiza, sino que conserva sus rasgos distintivos. (Gautrand, 2004, p.10)

*VU* fou el setmanari gràfic de referència, en el qual és clau la direcció artística per a concebre la revista. Quan aparegué al mercat el 1928 l'encarregada n'era Irène Lidova, substituïda a partir de 1932 per Alexander Liberman (1912-1999) que aconseguí més eficàcia del missatge visual gràcies a l'aprofundiment en la tècnica del fotomuntatge, a la detallada concepció de la pàgina i al muntatge conjunt de la publicació. L'empremta de Liberman està íntimament lligada a la personalitat de *VU* i a la inversa, la revista no fou el mateix a partir de 1937 quan ell marxà als Estats Units, on va ser director artístic de *Vogue*.

França també va viure una proliferació de revistes de tot tipus de gèneres i *VU* va assistir al naixement d'algunes que li volien fer la competència directa. Entre les empreses més importants cal fixar-se en Gallimard.<sup>41</sup> Si bé Gaston Gallimard és reconegut per la seva dedicació a la indústria editorial, fou també un important home de premsa. El 1922 havia fundat un setmanari dedicat als escriptors, *Les Nouvelles littéraires*, i als anys 30 llençà *La Revue du cinéma*, *Voilà* i *Marienne*. Ara bé, l'èxit i la fortuna, gràcies a la qual va poder assegurar-se la independència editorial i crear les revistes esmentades, li vingueren de *Détective*,<sup>42</sup> *l'hebdomadaire du fait divers* (1928-1940).<sup>43</sup>

Dirigit per l'escriptor Joseph Kessel i el periodista judicial Marcel Montarron, la publicació tenia una línia editorial clara: prioritat per l'actualitat criminal i bona literatura negra amb l'afegit d'algunes notícies generalistes. “*Détective* publie ainsi des nouvelles, des romans policiers, des échos et des faits-divers, de grands comptes rendus de procès anciens et contemporains (Jean Morières), ou des ‘causes célèbres’ (Maurice Garçon)” (Aron, 2012, p.26).

Les cobertes il·lustrades i els fets publicats la converteixen d'entrada en una revista popular, alhora que l'aspecte literari és molt present i de qualitat gràcies a la col·laboració de molts escriptors en la redacció, entre ells Georges Simenon

---

<sup>41</sup> L'empresa Gallimard i algunes de les seves publicacions periodístiques es tracten de manera concreta en aquesta tesi perquè Agustí Centelles hi col·laborà. Vegeu pp. 285-290.

<sup>42</sup> La revista *Détective* es pot consultar a:  
<https://criminocorpus.org/fr/bibliotheque/collections/detective/?page=6>

<sup>43</sup> La publicació apareixerà de nou després de la guerra i fins a l'actualitat: *Qui? Détective* (1946-1958); *Qui? Police* (1979-1982); *Nouveau Détective* (1982).

que “invente pour *Déetective* la formule des récits à énigmes que les lecteurs doivent résoudre” (Aron, 2012, p.19). La seva temàtica li reportà crítiques des d’alguns sectors per exaltació del crim, conservadorisme i *voyeurisme*, però tingué una gran acceptació per part del públic, amb un tiratge de 350.000 exemplars des dels inicis.

Gràcies a aquest èxit, el 1931 Gaston Gallimard llançà un nou setmanari gràfic per competir directament amb *VU: Voilà, l'hebdomadaire du reportage* (1931-1940), que arribà també als 350.000 exemplars. *Voilà* va tenir “un fidèle support du photo-journalisme naissant, tout en y apportant une dimension littéraire” (Bacot, 2008, p.17). Hi col·laboraren escriptors i molts dels fotògrafs més rellevants de l’època. Menys polític que *VU*, intentà assolir-ne la qualitat gràfica però no arribà a la sofisticació i experimentació de la publicació de Lucien Vogel. Un exemple ben clar és que sempre s’imprimí en blanc i negre a diferència de l’aplicació constant de color de *VU*.

Un altre fenomen important pel que fa als setmanaris gràfics fou *Regards*, vinculat al Partit Comunista Francès (PCF). Des de l’inici dels anys 30, el PCF intentava comptar amb una publicació al servei dels treballadors. El gener de 1932 aparegué la revista bimensual il·lustrada *Regards sur le monde du travail* que al setembre de 1933 es convertí simplement en *Regards* fins al setembre de 1939, quan arran del pacte germano-soviètic, el govern francès prohibí tota la premsa comunista. Des del gener de 1934 la periodicitat fou setmanal i, a partir del febrer, canvià de sistema d’impressió afavorint l’abaratiment i la possibilitat de donar prioritat a la fotografia gràcies a la introducció del rotogravat.

Dans un marché de la presse illustrée en pleine ébullition, la taille importante de l'hebdomadaire et le choix des photographies de couverture doivent assurer la portée de l'idéologie, puisque les symboles communistes les plus connus, comme la faucille et le marteau, ne s'affichent pas dans la revue. Le mode de transmission du message politique s'appuie alors sur la croyance d'une masse laborieuse à éduquer: par la présence de l'image, il s'agit d'attirer un lectorat jugé peu sensible à la presse non illustrée. (Morel, 2001, p.46)

*Regards* manlleua clarament el model de l’AIZ alemanya però no té les característiques d’un òrgan de partit com el germànic, ni tampoc es desenvoluparà un moviment com el de la fotografia obrera. Per tant els fotògrafs

que hi publiquen són professionals, com per exemple i ja des de l'inici, David Seymour (*Chim*).<sup>44</sup> Com aporta Morel (2001):

Cette « absence » de revendication partisane dans les pages du magazine (aucun homme politique n'écrit jamais dans *Regards*) s'inscrit dans la politique du Parti communiste français de l'époque, celui qui souhaite s'attacher les services d'intellectuels sympathisants non communistes, désireux de se retrouver dans les combats menés par le Parti. (p.45)

El 1934, *Regards* ja superà els 50.000 exemplars. Pel que fa a la forma, copia el disseny de pàgina de *VU*, convertint-se així totes dues en espai desitjat per al desenvolupament professional dels fotoperiodistes: « être publié dans l'un ou l'autre magazine est une forme de consécration » (Denoyelle, Cuel i Vibert-Guige, 2006, p.30). Molts dels grans fotògrafs de reportatge dels anys 30 publiquen a tots dos setmanaris, aspecte que denota l'homogeneïtzació pel que fa a la representació visual de la realitat i la consolidació del model de setmanari gràfic d'actualitat.

Amb la consolidació del magazine gràfic modern, que prioritza el plaer de la mirada davant la tradicional pedagogia de les publicacions il·lustrades del segle anterior, els mitjans més conservadors gràficament, encapçalats per la luxosa *L'illustration*, fundada el 1843 seguint *The Illustrated London News* aparegut l'any anterior, s'hagueren de posar al dia.

En janvier 1930, l'installation de nouvelles machines américaines permettant d'imprimer, d'assembler et de brocher plus vite, conduisent le magazine à réduire légèrement son format, en augmentant son volume rédactionnel, jusqu'à 28 ou 32 pages. Jusqu'alors, la couverture, protégeant le magazine enchâssé dans son cahier publicitaire, n'était ornée que d'une composition symbolique, la plume d'oie, le porte fusain et le burin, réunis en faisceau par un noeud Louis XV. Ce symbole d'un autre âge est abandonné, pour ouvrir la couverture sur l'actualité et la photographie. (Feyel, 2001, p.16)

Tot i els canvis, « c'est à partir de 1934 que le déclin de *L'illustration* a commencé à se faire sentir, malgré ses efforts de modernisation. Le tirage qui était de 210.000 exemplaires en 1930 se retrouva en baisse, à 176.500, quatre ans plus tard » (Bacot, 2008, p.23).

---

<sup>44</sup> Sobre aquesta qüestió vegeu Dell, S. a Ribalta (dir.), 2001, pp.364-381.



La presència de la fotografia a revistes i a diaris generalistes impulsà també l'aparició de noves agències fotogràfiques. A les agències internacionals que ja hi havia a París, com Keystone i Wide World des de 1927, s'afegeixen entre 1930 i 1934 una sèrie d'agències noves com ara Fulgur (1933-1946) o France Press (1933-1942). El mateix any, l'hongarès Charles Rado, emigrat de Berlín on treballava al grup Ullstein, fundava Rapho (1933-1940).<sup>45</sup> Allí hi van treballar sobretot fotògrafs hongaresos instal·lats a París com ara Brassai, Nora Dumas o Ergy Landau. L'any següent naixia Alliance Photo (1934-1940).

Tuvo en sus filas a los mejores fotógrafos del momento. Surgió de la unión entre María Eisner<sup>46</sup> (1909-1991) –fotógrafa alemana con amplia experiencia en el campo de las agencias de información y publicitarias– y el grupo de fotógrafos del Studio Zuber (Robert Capa, Paul Boucher, Chim, Émeric Feher, S. Laroche, Jean Lasserre, René Zuber y Denise Bellon). (Sougez (coord.), 2009, p.442)

La difusió d'un nou llenguatge fotogràfic al llarg de la dècada dels anys 20, tenint com a epicentre les publicacions de l'Alemanya de la República de Weimar, va continuar arreu del continent europeu durant els anys 30, tant als països amb règims autoritaris, com a les democràcies. La consolidació del setmanari gràfic es produí a França, tot i que les revistes més modernes no dominaren el mercat amb tiratges milionaris i el 1939 « le début du conflit fit table rase des titres porteurs de la modernité et prolongea la tradition, puis, dans un troisième temps, généra pour la cause collaborationniste de nouveaux photomagazines » (Bacot, 2008, p 16).

El model europeu de revista gràfica narrat fins ara va culminar als Estats Units el 23 de novembre de 1936 amb l'aparició del setmanari *Life*, creat per Henry Luce, qui admetia que, sense el precedent de la francesa *VU*, *Life* o altres publicacions del mateix gènere com *Look*, creada un any més tard, no haurien existit; o no haurien assolit l'èxit que van tenir. Així, després de Berlín i París, Nova York es convertí en l'epicentre de producció i influència del fotoperiodisme occidental.

Com sintetitza Sougez (2003): "Aparece en Estados Unidos la revista *Life*, que toma el relevo, inspirándose directamente de la revista francesa *Vu*. (...) El gran

---

<sup>45</sup> Rapho va reemprendre l'activitat després de la Segona Guerra Mundial i hi treballaren fotògrafs com Robert Doisneau o Willy Ronis.

<sup>46</sup> Després de la guerra, Maria Eisner, amb altres fotògrafs d'Alliance Photo, abandonà l'agència per fundar Magnum (1947).

fotoperiodismo norteamericano nació directamente de los profesionales europeos, muchos de ellos procedentes de países del Este y huidos del nazismo” (p.22). Amb un tiratge inicial de 446.000 exemplars es posava en circulació aquest magazine il·lustrat que donava pas al model americà fins a la dècada dels anys 70, quan desapareix. Al primer número, Luce explicava que la intenció de la publicació era concebre una manera de mirar el món:

Ver la vida; ver el mundo; ser testigos de los grandes acontecimientos; observar el semblante del pobre y el gesto del orgulloso; ver cosas extrañas, máquinas, ejércitos, multitudes, sombras en la jungla y en la luna; ver la obra del hombre, sus pinturas, torres y descubrimientos; ver cosas a muchas millas de distancia; cosas ocultas detrás de los muros y en el interior de los aposentos, cosas peligrosas; las mujeres amadas por los hombres y los niños que han tenido, ver y compadecerse en ver; ver y asombrarse; ver y aprender.<sup>47</sup>

Evidentment *Life* no era la primera publicació estatunidenca d'aquest tipus però, seguint la pròpia tradició i important la modernitat europea, en bona part gràcies als professionals exiliats que hi participaren des del moment de la seva fundació, assolí un èxit sense precedents i es mantingué trenta-sis anys al mercat, finançant-se exclusivament a través de la publicitat. “Un año más tarde de su aparición, la tirada de la revista ya ascendía a un millón y en 1972 llegó a más de ocho millones” (Sousa, 2003, p.124).

El sistema de treball de *Life* apostava pel fotoassaig, un procés previ de documentació en profunditat i una adaptació de les tècniques i la temàtica de les publicacions europees. La revista feia èmfasi en les imatges, deixant en segon pla els textos, i per tant s'hi privilegiava la figura del fotoperiodista.

D'acord amb Sousa (2003):

Una de las facetas del éxito de *Life*, que llegó a tener cerca de 40 millones de lectores, fue la atención que dio a los asuntos que afectaban diariamente a las personas comunes, que suscitaban su curiosidad, hacían referencia a sus sueños y lograban aspirar a una vida mejor, todo esto con un envoltorio capitalista y patriótico. (p.125)

Alhora, coincidim amb Doménech (2005) en el fet que:

La escuela norteamericana, especialmente la versión avanzada de *Life Magazine*, representa la auténtica anticipación de la representación televisiva del mundo y la

---

<sup>47</sup> Traducció de Susperregui (1998, p.269) citada per Doménech (2005, p.347).

forma de comunicarse visualmente, debido a una gran novedad técnica, la extraordinaria y nueva calidad del material; y a la pionera actitud moral o ética que supone establecer una relación personal con el suceso. Estas introducciones traen consigo una nueva elección del campo de actuación para la fotografía informativa y una excelente calidad de la comunicación de las mismas. El conjunto del material de *Life* forma un universo visual completamente autónomo de la realidad, tratada dramáticamente, y cargado, por tanto, con todas las características de una nueva relación entre la información y el suceso. (p.346)

Així doncs, durant els anys 30 el periodisme occidental havia conquerit les noves formes del fotoperiodisme en un moment en què la televisió encara no s'havia consolidat com a mitjà de comunicació massiu d'actualitat, tot i que ja existien sistemes televisius a França, Alemanya, el Regne Unit i els Estats Units a meitat de la dècada. Alhora, els fotoperiodistes havien obtingut reconeixement i fins i tot alguns es convertien en celebritats.

Así, siendo la respetabilidad adquirida por los fotoperiodistas una respetabilidad mediática, conquistada por la propia fuerza de la fotografía como *intermedium*, como un elemento que converge con otro: la prensa, periódicos y revistas aprovechaban las fotos para mejorar el aspecto gráfico o para informar mejor, obligando a los fotoperiodistas a pensar en las fotografías, haciendo comunes las secuencias fotográficas, los fotoreportajes y los fotoensayos. (Sousa, 2003, p.97)

Aquest reconeixement iniciat ja durant la dècada dels anys 20 a Europa, com hem explicat anteriorment, va adquirir una major rellevància als anys 30. Les imatges de tota una generació de professionals, la majoria europeus, posen de manifest que existeix una relació entre el fotògraf i el mitjà fotogràfic. Aquest lligam prioritza l'acte personal per sobre, tant de l'opció mediàtica, com fins i tot de la percepció i recepció de la imatge per part del lector. La prova indiscutible és el fotoperiodisme de guerra que tingué gran protagonisme a mitjans d'arreu del món, primer a la Guerra Civil Espanyola i, a partir de 1939, a la Segona Guerra Mundial.

### 0.3.7 Quan la càmera se'n va anar a la Guerra

La guerra i les manifestacions que s'hi refereixen són una de les principals activitats presents al llarg de la Història. Totes les arts conreades pels humans han plasmat en un moment o altre i amb diferents intencions què és la guerra, tal com sintetitza Pusieux (2004).<sup>48</sup>

Les primeres fotografies bèl·liques corresponen al conflicte entre Estats Units i Mèxic per la possessió del territori de Texas el 1846. Aquestes imatges, preses per Charles J. Betts i altres fotògrafs anònims, mostren majoritàriament retrats d'oficials nord-americans, ja que la tècnica del moment, el daguerreotip, imposava imatges estàtiques.

La Guerra de Crimea (1853-1856) ha estat considerada com la primera en què es manifestà un interès per la fotografia, tenint en compte la cobertura i difusió que se'n va fer. Actualment es conserven encara les imatges de Roger Fenton<sup>49</sup> que mostren els soldats retratats en posicions estàtiques, mirant a càmera i en activitats de la seva vida quotidiana. Enlloc apareix la violència del conflicte.

Els fonaments tecnològics del moment no permetien captar l'instant ja que es necessitava molt temps d'exposició per imprimir la imatge i els aparells pesaven molt. Però, qüestions tècniques a banda, hi havia una voluntat clara en l'estil i, a l'hora de publicar-les se'n van censurar algunes. El motiu era que l'expedició de Fenton havia estat finançada a "condición de que no fotografiara nunca los horrores de la guerra, para no asustar a las familias de los soldados" (Freund, 1999, p.97).

A la seva imatge més famosa, titulada *Vall de l'ombra de la mort*, apareix un paisatge desert, que representa el camp de batalla, més metàfora de la impressió

---

<sup>48</sup> Veure Pusieux, H. (2004). Les arts i la guerra: una parella sòlida a Monegal. A. i Torres, F. (dir). *En guerra*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona i Fòrum Barcelona, pp.128-135

<sup>49</sup> Fotògraf anglès, principal fundador de la Photographic Society de Londres. Va anar a Crimea amb una mena de furgó tirat per cavalls, preparat com a cambra fosca que li permetia utilitzar el procés del colodió humit. El seu equip es completava amb cinc càmeres, 700 plaques de vidre, elements químics i altres aparells i instruments. Veure Newhall, B. (2002, p.85)

de l'autor que imatge realista de la guerra. Aquestes fotografies es van publicar a *The Illustrated London News* i *Il Fotografo* de Milà el 1885 en forma de gravats (Sousa, 2003, p.44).

Posteriorment es retratà la Guerra de Secessió americana.<sup>50</sup> Matthew G. Brady fou qui va marxar al front acompanyat de diversos operadors a càrrec seu, “donde su buggy o carruaje se convirtió en un espectáculo familiar para los soldados, que lo denominaban el furgón del *¿Qué es esto?* y hablaban de Brady como del *gran hacedor de fotos*” (Newhall, 2002, p.88).

Aquest antic daguerrotipista no fou l'únic a desplaçar-se als fronts per captar imatges, ja que l'exèrcit del Potomac va donar passis a més de 300 operadors. Entre els col·laboradors de Brady destaquen Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan i George N. Barnard, entre altres. “Muchos cayeron en el olvido porque sus fotos llegaron a ser conocidas bajo la firma de Matthew G. Brady” (Sougez, 2004, p.165).

En les imatges d'aquest equip es dona per primer cop una idea molt concreta de l'horror de la guerra. Han estat considerades les primeres fotografies on es veuen els efectes de la violència, però són distants, no plasmen la implicació del fotògraf ni la realitat del conflicte, encara que en mostren les víctimes. Com ha analitzat Perlmutter (2004), “moltes incloïen atrezzo i determinades disposicions dels escenaris –fins i tot dels cossos sense vida–. Després, en la transició cap al diari i la revista, van tenir lloc altres canvis en els gravats impresos i les planxes de fusta” (Monegal i Torres (dir.), 2004, p.142).

Tant a la Guerra de Crimea com a la de Secessió americana es van enviar artistes al front o periodistes que sabien dibuixar i els apunts obtinguts en el camp de batalla eren recreats per ser impresos juntament amb el text a causa de les limitacions tècniques que encara presentava el mitjà fotogràfic. A *The Warrior's Honour*, Ignatieff (2004) assenyala:

---

<sup>50</sup> Una bona mostra digitalitzada de fotografies de la Guerra Civil americana, més de 7.000, es pot consultar a la pàgina web de la Library of Congress <http://www.loc.gov/pictures/search/?st=grid&co=cwp>

Amb la primera metralladora –la Galting– utilitzada al conflicte civil nord-americà es va iniciar un procés de mecanització de la mort que va culminar a Verdun i al Somme. Al mateix temps, les fotografies de Brady i els recents invents del Morse i el telègraf apropaven cada dia una mica més l'horror del camp de batalla al públic que llegia les notícies a casa. Les noves possibilitats de la tècnica van crear un nou agent moral –el corresponsal de guerra– i un nou gènere –el reportatge bèl·lic–, les narracions heroiques del qual van fonamentar, des de la dècada del 1860, la contradicció típicament moderna entre el mite i la realitat. (Monegal i Torres (dir.), 2004, p.22).

A partir de la Guerra de Secesió “los correspondientes, instalados como categoría particular, siguieron fogueándose en cuantos conflictos se sucedieron en la intensa época imperialista, cuando las potencias occidentales se lanzaron a la conquista de los territorios de África, Asia y Oceanía” (Borderia, Laguna i Martínez (1996, p.372).

Durant la guerra franco-prussiana de 1870 també es van fer centenars d'imatges i, tal i com introduí Freund (1999), es va produir una novetat respecte l'ús de la fotografia:

Mientras duró la breve existencia de la Comuna [de París (1871)] sus defensores gustaban dejarse fotografiar en las barricadas. Los que fueron identificados a través de esas imágenes por la policía de Thiers, murieron casi todos fusilados. Fue la primera vez en la historia que la fotografía sirvió como confidente de la policía. (p.97)

Per tant, com sintetitzen Borderia, Laguna i Martínez (1996):

La prensa pronto descubrió que las guerras representaban acontecimientos que hacían prosperar el negocio periodístico. El público, ávido de informaciones de los sucesos acaecidos en los campos de batalla, seguía apasionado por las noticias de los frentes de guerra a través de los diarios, mientras paralelamente las cifras de venta se disparaban. Para corresponder a esta demanda informativa, fueron surgiendo personajes, mitad periodistas, mitad aventureros que, fruto de iniciativas individuales o enviados por medios con cierta solvencia económica, relataban los avatares sucedidos en los escenarios bélicos del siglo XIX. Asistíamos al nacimiento de los correspondientes de guerra. (p.372)

A conseqüència de la Guerra de Cuba, la premsa estatunidenca invertí en la utilització de la tècnica de reproducció *halftone*.<sup>51</sup> Els diaris nord-americans, amb el *World* de Joseph Pulitzer i el *New York Journal* de Randolph Hearst al

---

<sup>51</sup> La idea era traduir els semitons mitjançant una trama que segmentés la imatge en infinitat de petits punts. El 1880, el *New York Daily Graphic* presentà la primera il·lustració fotogràfica directa amb aquesta tècnica. Vegeu Sougez, (2004, pp.316-317)

capdavant, van fer “abundante uso de las imágenes, incluyendo fotografías inventadas, trucadas o poco fiables, contribuyendo de este modo a la fiebre de la guerra y a la propia circulación de los periódicos” (Sousa, 2003, p.60). Aquest ús i abús per part de la premsa sensacionalista i groga va provocar que els diaris i revistes més conservadors i elitistes retardessin la incorporació del fotoperiodisme.

El conflicte per la independència de Cuba va destacar en el fotoperiodisme perquè, com ha aportat Gervais (2010)<sup>52</sup> significa el naixement del mite del fotògraf de guerra a través de la premsa, ja que es produeix l'evolució de l'estatus d'artista al de fotògraf. A més, significa la construcció d'un relat bèl·lic seqüencial que comença amb les imatges del front i finalitza amb el transport de ferits. Gervais ha analitzat l'obra de James Hare (1856-1946), qui cobria per primer cop un conflicte, enviat per *Collier's Weekly*. També serví fotografies a d'altres diaris americans i a revistes europees com *Berliner Illustrierte Zeitung* o *L'Illustration*. Segons Roth (1997, p.227): “Su cobertura de la Guerra Hispanoamericana lo elevó al primer puesto del fotoperiodismo de su época”. Fou en aquest context on es creà el mite de Hare, que continuà amb la guerra russo-japonesa (1904-1905). Després del conflicte ell mateix va fer l'edició de *A Photographic Record of the Russo-Japanese War*, un volum amb imatges de diferents professionals que van retratar aquesta guerra.

La següent batalla fotogràfica de l'anglès fou la Revolució Mexicana (1911-1914). Llegenda o no, s'atribueix a un corresponsal la següent frase: “On és Jimmy Hare? No pot haver una guerra. Jimmy Hare no hi és” (Warner, 2006, p.227). La seva fama va transcendir però, amb 55 anys, *Collier's* no l'acceptà com a reporter per a la I Guerra Mundial i passà a treballar a *Leslie's Weekly*.

El 1914 el magazine el nombrà “el més gran dels fotògrafs de guerra” i afirmà:

Tout le monde le connaît comme le plus grand ayant jamais couvert la guerre avec un appareil photographique (...). Il s'est imposé avec son travail prodigieux

---

<sup>52</sup> Gervais, T. (2010). "Le plus grand des photographes de guerre". Jimmy Hare, photoreporter au tournant du XIXe et du XXe siècle. A *Études photographiques*, núm. 26.  
Recuperat de: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3110>

pendant la guerre hispano-américaine et a été dans la ligne de tir de toutes les guerres depuis, produisant toujours ce qu'il y a de mieux.<sup>53</sup> (Gervais, 2010)

La guerra dels Bòers (1899-1902) va donar a conèixer les fotografies de l'alemany Reinhold Thiele encarregades pel *The Daily Graphic* de Londres. Aquest conflicte, com ha assenyalat Perlmutter (2004) fins i tot "va proporcionar algunes pel·lícules per al públic britànic de la rereguarda" (Monegal i Torres (dir.), 2004, p.139). A l'Amèrica Llatina, les revolucions mexicanes entre 1903 i 1910 van ser el tema de treball d'Agustín Víctor Casasola, "fundador de la primera agencia fotográfica mexicana" (Sousa, 2003, p.64).

Lentament, la fotografia s'adaptava a les rutines de producció periodística fins consolidar-se realment a partir de la dècada dels anys 20. Fou llavors quan el públic es va estrenar veient fotografies i pel·lícules des dels fronts de batalla.

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) va semblar el conflicte militar de masses total, tant per la sofisticació de la indústria bèl·lica emprada, com per la magnitud dels països implicats i exèrcits mobilitzats. Des d'un punt de vista de la premsa, d'acord amb Borderia, Laguna i Martínez (1996) va situar els corresponents en l'òrbita moderna del segle xx:

Miles de periodistas se aprestaron a cubrir una guerra que arrojó un saldo de más de 10 millones de muertos. Los correspondientes por iniciativa propia, bajo la presión de sus editores o maniatados por el control oficial, colaboraron mayoritariamente en las campañas propagandísticas. La censura fue perfeccionando su trabajo y todos los países establecieron una férrea vigilancia a los movimientos de los periodistas, especialmente las visitas a los frentes, obligando a que las crónicas informativas estuvieran fundamentadas en los partes oficiales. Las grandes carnicerías de Verdún o Gallipoli fueron sepultadas bajo la avalancha de himnos patrióticos. A pesar de lo expuesto, hubo un puñado de periodistas que se resistieron a ser correas de transmisión de montajes y rumores y se esforzaron por salirse del discurso imperante, acercándose a los frentes y narrando la miseria y degradación de la vida y la muerte en las trincheras. (p.373)

Pel que fa a la visualització d'aquest conflicte, tant les fotografies com les pel·lícules no mostraven la realitat d'allò que succeïa al camp de batalla i eren

---

<sup>53</sup> Article citat a Gervais (2010). James H.Hare, Greatest of War Photographer. *Leslie's Weekly* (1914, 27 d'agost, p.195).



freqüents les divergències entre el que es patia al front i el que es mostrava a la *massa*.<sup>54</sup>

Durant els anys de la guerra es van establir les bases de les tècniques d'informació i propaganda a través de diferents fases tal i com ha estudiat Timoteo Alvarez (1998, pp.130-148).<sup>55</sup> En un primer moment, des de 1914 fins als primers mesos del 1915 la informació restà sotmesa a una rigorosa censura militar. La cobertura de la guerra es va fer fins llavors amb històries parcials o totalment inventades per a justificar l'odi a l'enemic i la mateixa existència de la guerra. La segona fase, que aniria de 1915 fins a la meitat de 1917, es caracteritzà per la identificació entre informació i propaganda; i la tercera, fins al final del conflicte, serví per organitzar absolutament els serveis de propaganda i informació en diferents organismes vinculats a l'exèrcit o al govern de cada país.<sup>56</sup>

La censura de guerra per part dels militars, que no volien desmoralitzar la població, i la carestia de paper van fer que a la premsa no es publicuessin imatges fotogràfiques mostrant la cruesa de la guerra, que encara fou plasmada sobretot a través del dibuix.

Ara bé, la Primera Guerra Mundial “fue la primera guerra que se fotografió desde el interior” matisa l'historiador Jean Pierre Vernay<sup>57</sup> ja que “los soldados, que querían tener un recuerdo de la experiencia más traumática de su vida,

---

<sup>54</sup> Empro el terme *massa* perquè en el camp de les teories de la comunicació encara no podem parlar amb les denominacions *públic* o *audiència*. *Massa* es refereix a un grup de receptors amorf, alienat, sense capacitat de reacció davant el poder dels mitjans de comunicació. És la concepció que es tenia des de finals del XIX a Europa en plena societat de massa. Així van qualificar els receptors de la comunicació social mediada autors com Ortega i Gasset, Comte o Weber. Amb l'auge de la propaganda durant la Primera Guerra Mundial i el posterior ascens del feixisme i el nazisme, els intel·lectuals europeus critiquen amb força els mitjans de comunicació de massa. Des de l'Escola de Frankfurt Adorno i Horkheimer incorporen el terme *Indústria Cultural*, ja que estem en un moment en què per primer cop la cultura es concep com un bé de producció manufacturat com qualsevol altre. Per veure les dues perspectives clàssiques enfrontades en els anys 30 (*cultura de masses*, nord-americana i *indústria cultural*, europea) vegeu Bell, D. (1992). *Indústria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Ed. Monte Ávila

<sup>55</sup> Timoteo Alvarez, J. (1998). *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*. Madrid: Círculo de Lectores. Col. Círculo Universidad. Vegeu també Pizarroso Quintero, A. (1993). *La propaganda en la Gran Guerra a Historia de la Propaganda*. Madrid: Ediciones de la Universidad Complutense S. A.

<sup>56</sup> En aquest moment es va sistematitzar la informació i s'establiren les bases de l'anomenada *Propaganda Científica*, regida per una sèrie de lleis bàsiques: llei de la simplicitat, llei de l'espoleta, llei de la simpatia, llei de la sorpresa, llei de la repetició, lleis de saturació i desgast, llei de dosificació i llei d'unitat de l'orquestració.

<sup>57</sup> Citat a Robin, M. (1999). *Las fotos del siglo. 100 instantes históricos*. Colònia: Ed. Taschen.

conservaron cientos de miles de fotos que constituyen la verdadera imagen del conflicto” (Robin, 1999, p.8).

Aquestes no són les imatges dels professionals enviats pels mitjans de comunicació o dels mateixos serveis d'informació i propaganda oficials, sinó les dels joves que, quan se'n van a lluitar portaven una càmera Kodak, la marca que tenia com a lema “vostè pitgi el botó i la resta la fem nosaltres” i que popularitzà la fotografia d'aficionat.<sup>58</sup> Un cop signada la pau, els soldats tornaren a casa amb les imatges i, a meitat dels anys 20, es van començar a fer públiques.

A Alemanya el 1924 es publicà el llibre d'Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege*,<sup>59</sup> confeccionat a partir de fotografies d'arxius de combatents, que va produir un escàndol a tot Europa ja que mostrava els morts i els soldats ferits a la cara. A partir de 1925 es publicaren també a França obres que testimonien la duresa del conflicte on van morir vuit milions de soldats i sis milions més de combatents van quedar invàlids.

---

<sup>58</sup> Per conèixer com i quan es va fundar la casa Kodak i els primers models de càmeres no professionals vegeu per exemple: Sougez, M. L. (2004, pp.182-184).

<sup>59</sup> Aquesta obra publicada el 1924 és un foto-llibre de l'atrocitat de la I Guerra Mundial construïda amb imatges a tota pàgina i peus de foto en 4 idiomes. Actualment comptem amb la següent edició: Friedrich, E. (2009). *Krieg dem Kriege*. Múnic: Deutsche Verlags-Anstalt.

### 0.3.8 La Guerra Civil Espanyola: el naixement d'una nova forma de comunicació visual

El context comunicatiu de masses en plena era de la propaganda i els canvis que s'havien produït en la fotografia relatats anteriorment van confluïr en un conflicte bèl·lic a la Guerra Civil Espanyola, la primera escomesa militar i feixista contra la democràcia en territori europeu. Enmig de l'ambient d'expectativa i de debat apassionat davant una possible conflagració mundial que es vivia a l'Europa dels trenta i just finalitzada la Guerra d'Abissínia, Espanya es convertí a partir del juliol de 1936 en actualitat informativa de primer ordre, on hi foren enviats centenars de corresponents.<sup>60</sup>

A nivell comunicatiu, l'organització i producció governamental es va organitzar a Madrid i Barcelona, on eren les principals empreses i mitjans.<sup>61</sup> Molts intel·lectuals i artistes d'arreu del món, així com escriptors, periodistes i fotògrafs, entre altres, s'implicaren en la causa antifeixista que significava el conflicte. Alguns professionals de la premsa van participar en tot tipus d'iniciatives de suport al govern de la República, altres lluitant al front com a voluntaris internacionals. També n'hi va haver, en menor nombre, que simpatitzaren amb el bàndol colpista, tal i com ha estudiat Preston<sup>62</sup> (2007).

Com afirmen Borderia, Laguna i Martínez (1996):

La opinión pública occidental se sintió directamente afectada por la lucha del pueblo español y rescató ideales que llevaban decenios adormilados. Especial afectación experimentó la intelectualidad de izquierdas que reconocía en los campos españoles parte de su propia identidad, ajenos al engaño y la mentira de la guerra del 14. Todo ello explica, en parte, que España recibiera durante los tres años un aluvión de informadores –más de doscientos– y que buena parte de ellos viviera una intensa implicación en los acontecimientos que narraron. (p.374)

Des d'una perspectiva general de la Història de la Comunicació, d'acord amb Pizarroso (2005):

---

<sup>60</sup> Sobre la presència de corresponents estrangers a la Guerra Civil vegeu García Santa Cecilia, C. (ed.). (2006). *Corresponsales en la Guerra de España*. Madrid: Instituto Cervantes i Fundación Pablo Iglesias.

<sup>61</sup> És per això, per la seva importància històrica, i perquè Agustí Centelles treballà tota la guerra a zona republicana que s'aborda des d'aquesta perspectiva.

<sup>62</sup> Preston, P. (2007): *Idealistes sota les bales: històries de la guerra civil*. Barcelona: Proa

Si la propaganda había sido un arma fundamental en la Gran Guerra, en la Guerra Civil, por su carácter ideológico, iba a jugar un papel más importante todavía. Además, en España intervinieron nuevos medios: el cine sonoro con una producción de noticiarios documentales mucho mayor que la de 1914-1918 y, sobre todo, la radio cuyo empleo como arma de propaganda nace y alcanza su cenit en la Guerra Civil española para convertirse luego en la gran arma de propaganda en la Segunda Guerra Mundial. La Guerra Civil española fue banco de pruebas de armamentos y tácticas militares, pero también fue pionera en el terreno de la información y la propaganda.

Pel que fa al paper de la comunicació visual, Jaume Miravittles, responsable del Comissariat de Propaganda de la Generalitat creat oficialment l'octubre de 1936, afirmava a la dècada dels 70 del segle passat: "si tuviera que decir, desde el punto de vista de la propaganda propiamente dicha, cuál fue el más eficaz medio de expresión diría que el "gráfico" en su triple vertiente de fotografía, cartel y cine" (1977, p.9).<sup>63</sup> Així doncs la intensa producció, usos i circulació d'imatges durant el conflicte fa que es qualifiqui de "guerra gràfica".<sup>64</sup>

En el cas del cinema,<sup>65</sup> tot i que no és l'objecte d'estudi d'aquest treball, cal destacar la producció documental<sup>66</sup> de SIE Films de la CNT-FAI des del moment del cop d'Estat, la creació de Laya Films per part del Comissariat de Propaganda de la Generalitat i, ja el 1937, de Popular Films del PCE. Des d'un punt de vista internacional no hi van faltar les principals productores de noticiaris:

*Gaumont British News, British Movietone News, British Paramount News, Éclair Journal, Gaumont Actualités, Pathé Gazette, Tobis Wochenschau, Hearst Movietone, Fox Movietone News* (que llegó a disponer de quince equipos de rodaje en España durante los momentos álgidos del conflicto), cubrieron frentes y retaguardia, nutriendo de planos que a través de circulación incesante, se fueron imponiendo en las salas de cine del mundo entero. (Sánchez-Biosca, 2012, p.4)

La relació entre diferents mitjans en un context de fascinació per la imatge reproduïda tècnicament, on la càmera esdevingué absoluta protagonista de la representació d'un conflicte, ha provocat que la Guerra Civil es consideri

---

<sup>63</sup> Miravittles, J. (1977). Introducción a la edición castellana. A Biennial de Venècia. *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.

<sup>64</sup> Una mostra de centenars d'exemples de la producció i ús de la imatge l'ha recollida després d'anys de col·leccionisme el periodista francès Michel Lefebvre (2013) *Guerra gràfica*. Barcelona: Lunwerg.

<sup>65</sup> Sobre el cinema produït durant la Guerra Civil és fonamental el treball de del Amo, A. (ed.). (1996). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Càtedra i Filmoteca Española.

<sup>66</sup> La col·lecció de noticiaris produïts durant la Guerra Civil custodiada per la Filmoteca Española es pot veure al següent canal de youtube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL29F65DB88380D711>

l'esdeveniment històric on va nàixer una *nova forma de comunicació visual*<sup>67</sup> (Colombo, 1977 i 1997).

Con la guerra de España nace la comunicación visual de los sucesos. Las fotografías de la Primera Guerra Mundial sólo ilustraban marginalmente. El cometido de atrapar el momento ejemplar, de exaltarlo y de cargarlo con todos los signos capaces de ensanchar su mensaje en su doble propósito de documento y de propaganda, todavía correspondía al dibujo. La inmovilidad del instrumento fotográfico sólo permitía cierta documentación ilustrativa y didáctica. Además, todavía faltaba un "toque de autor". (Colombo, 1997, p.17)

Així doncs, des de la Història de la Comunicació, la Guerra Civil és "la primera guerra fotografiada" de forma moderna, de la mateixa manera que el conflicte del Vietnam ho és com la "primera guerra televisada" (Gómez Mompert, 1996).<sup>68</sup> Hem de tenir present també que el moment àlgid de la ràdio com a mitjà per obtenir informació de forma immediata influí en l'ús de la fotografia a la premsa escrita com a reclam. Com resumeix Brothers<sup>69</sup> (1997):

The Spanish Civil War is an ideal context for the study of press photographs of conflict. Coinciding with the establishment of the great picture magazines of the thirties, it was the first war to be extensively and freely photographed for a mass audience, and marks the establishment of modern war photography as we know it. (p.2)

La presència dels professionals de la imatge fou constant des del mateix moment en què va tenir lloc el cop d'Estat el juliol de 1936.

De tots aquests fotògrafs n'hi ha de locals, que són els que van cobrir els primers dies del conflicte, com Brangulí, Pere Català Pic, Antoni Campañá, Agustí Centelles, Andreu Puig Farran, Pablo Luis Torrents, Josep Maria Pérez Molinos, Carlos Pérez de Rozas Masdú, José Luís Pérez de Rozas Sáenz de Tejada, Alexandre Merletti, Josep Maria de Sagarra, etc. que van treballar sobretot a Catalunya. Aguayo (Baldomero hijo) Albero y Segovia, Alfonso, ANTIFAFOT, Hermanos Mayo, Martín Santos Yubero i Foto Videā, a Madrid; Nicolás Ardanaz a Pamplona; Pascual Martín a Sant Sebastià; Jalón Ángel a Saragossa; Juan José Serrano a Sevilla; Pedro Menchón a Lorca i Azqueta a la zona nord. Pel que fa als estrangers destaca Robert Capa però també hi van venir Alber-Louis Deschamps, Victor Horn, Kati Horna, Hans Namuth, Georg Reisner, André Papillon, David Seymour "Chim", Walter Reuter, Gerda Taro, Margaret Michaelis i Frank M.

---

<sup>67</sup> Aquesta idea l'aporta Colombo, F. Veure: Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España. A Bial de Venècia (1977). *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*, Barcelona. Ed. Gustavo Gili (pp.17-34) i, també del mateix autor (1997). El periodismo fotográfico a *Últimas noticias sobre el periodismo*. Barcelona: Anagrama (pp.140-159).

<sup>68</sup> Gómez Mompert, J. Ll (1990). L'origen de la comunicació visual de masses (1936-1939). A *Anàlisi, Quaderns de Comunicació i Cultura*, núm 13, pp.129-136. Bellaterra. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>69</sup> Brothers, C. (1997). *War and photography. A cultural history*. Londres: Routledge. (Tot i el títol genèric d'aquesta obra es tracta d'un estudi sobre les fotografies de la Guerra Civil Espanyola que van publicar diferents mitjans de comunicació anglesos i francesos).

Elgunn entre altres, tots ells poc coneguts en el moment en què es va iniciar el conflicte. (Balsells, Berrio i Rigol, 2001, p.14)

Una de les novetats que aporta aquest conflicte a l'ofici de repòrter gràfic és que per primer cop les dones van cobrir la guerra càmera en mà.<sup>70</sup> A Catalunya fou Anna Maria Martínez Sagi (1907-2000)<sup>71</sup> a qui González, Antebi, Ferré i Adam (2015) qualifiquen de “periodista total”.

A principis d'agost de 1936 se'n va anar de corresponsal al Front d'Aragó. Per primer cop suma la fotografia a la seva tasca periodística, signant Foto Sagi. Envià cròniques i reportatges fotogràfics a *La Noche*. També s'han localitzat imatges a *El Día Gráfico*, *La Rambla* i *La Vanguardia*. (González, Antebi, Ferré i Adam, 2015, p.108)

El mes de setembre fou ferida per una granada al Front d'Aragó. No es pot resseguir la seva carrera per manca de documentació, tot i que el 1937 consta com a membre de l'Agrupació Professional de Periodistes (APP) i ella mateixa deixà testimoni del fet que s'instal·là a Casp fins que el 29 de gener de 1939 creuà la frontera francesa i s'exilià a França.

L'estiu de 1936 qui va sortir a retratar la Revolució anarquista a Barcelona fou Margaret Michaelis (1902-1985). Tres anys abans l'austríaca havia arribat a la capital catalana fugint del Berlín nazi amb el seu marit. Fundà el seu estudi “Foto Elis” i treballava com a fotògrafa.

Des del principi de la Revolució, Michaelis va captar imatges de les barricades i el seu segell “Foto-Elis” és habitual al fons de l'Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI. No és estrany si tenim en compte la seva militància i el fet que el seu amic Helmut Rüdiger era el responsable de la propaganda en alemany de la CNT-FAI. A més de retratar les jornades de juliol, va cobrir el procés de col·lectivització del transport, el popular enderroc del monument a Antonio López o l'arribada a l'estació de Portbou de la Creu Roja anglesa, entre molts altres moments. (Antebi, González, Ferré i Adam, 2020, p.84)

L'octubre de 1936 es va unir, com a fotògrafa, a Arthur Lehning, Emma Goldman i a la parella de periodistes Hanns-Erich Kaminsky i Anita Garfinkle en un viatge per les zones rurals que controlava la CNT. El seu vincle amb l'Oficina anarquista

---

<sup>70</sup> Si bé a finals del segle XIX la fotògrafa Sabina Muchart va fer alguns retrats de soldats al fortí de Rostrogodo durant la guerra del Rif, l'estudi sobre la seva figura és encara molt incipient. La seva àmplia activitat fotogràfica la realitzà a l'estudi que tenia en propietat a Màlaga, fent de retratista i paisatgista, tot i que s'han localitzat algunes col·laboracions en premsa. En aquest treball ens referim a l'ofici de repòrter gràfic des d'un punt de vista modern i quan la dona ja s'ha incorporat a les redaccions dels mitjans. Sobre Muchart vegeu Santos Felguera (2004)

<sup>71</sup> Vegeu González, Antebi, Ferré i Adam (2015, p.158).

no va ser l'únic amb un organisme oficial ja que també col·laborà al Comissariat de Propaganda de la Generalitat. A finals de 1937 abandonà Barcelona rumb a París. (Casanova, (coord.), 1998).

Gerda Taro<sup>72</sup> (1910-1937), nascuda Gerta Pohorylle, arribà a Barcelona el 5 d'agost de 1936 amb Andrei Friedmann, enviats per Lucien Vogel, director de la revista *VU*. Junts s'havien inventat el pseudònim Robert Capa per vendre les seves fotografies. Tot i que inicialment compartien firma, el nom ha passat a la història relacionat amb ell, la qual cosa dificulta l'atribució de l'autoria d'algunes imatges. A més, com ha analitzat Lubben (2011), també van signar amb el crèdit Capa & Taro i després ella en solitari com Gerda Taro. (Young (ed.), 2011, pp.117-125).

L'obra de Taro es publicà a mitjans francesos com *VU*, *Ce Soir* i *Regards* i també a altres revistes internacionals, com ara *The Illustrated London News*, *Life* o *Züricher Illustrierte*. Les seves imatges van ser difoses per les agències Alliance Photos i Black Star (Schaber, 1994). La jove va retratar l'ebullició popular de la Barcelona post cop d'Estat i va recórrer diferents zones del front com Andalusia, Segovia, Madrid i també la rereguarda valenciana. Durant la batalla de Brunete fou atropellada per un tanc republicà i morí dies després, el 26 de juliol de 1937.

Finalment, cal esmentar Katalin Deutsch, més coneguda com a Kati Horna (1912-2000). El gener del 1937 arribà a Barcelona amb el que aleshores era el seu marit, Paul Partos (o Polgare), per formar part de l'Oficina de Propaganda Exterior de la CNT-FAI. Com expliquen Antebi, González, Ferré i Adam (2020) l'estret vincle de la fotògrafa amb el Moviment Llibertari s'aprecia al carnet de l'Oficina de Propaganda Exterior a nom de Catalina Partos amb data del maig de 1937 i, sobretot, a través de la seva feina constant a la premsa anarquista. Tot i que primer es va instal·lar a Barcelona, va recórrer bona part d'Espanya com el Front d'Aragó i Madrid, entre altres; també va viure alguns mesos a València, per tornar més tard a la capital catalana. A mitjan 1938 marxà a París.

---

<sup>72</sup> La biografia de referència de Gerda Taro és la d'Irme Schaber (1994). Respecte a la seva obra durant la Guerra Civil espanyola vegeu la tesi doctoral de Lorna Arroyo (2011).

A més de col·laborar amb *Solidaridad Obrera*, l'“obrero de l'art” com li agradava autodenominar-se, va publicar assíduament a *Tierra y Libertad* i va formar part de l'equip de la revista *Umbral* des que es va fundar. Allà, a la redacció, va conèixer l'artista José Horna, amb qui va compartir la resta de la seva vida. En aquest setmanari gràfic Kati va publicar reportatges i també és habitual a les portades. (...) Fidel al seu esperit més artístic, també es va dedicar al fotomuntatge, tant per a *Umbral* com per a la revista *Libre-Estudio*. Va fer alguna col·laboració esporàdica a *Mujeres Libres*. (Antebi, González, Ferré i Adam, 2020, p.103)

Aquestes pioneres van marcar el camí que durant la II Guerra Mundial van seguir altres fotògrafes com Margaret Bourke-White o Lee Miller.

Diferents estudis, com per exemple Ledo (1998), coincideixen en què durant la Guerra Civil l'autor s'identifica amb el subjecte fotografiat i també s'hi implica i interpreta el conflicte des de les seves conviccions ideològiques.

En la guerra de España nos damos cuenta de la gran diferencia del uso de autor de la cámara fotográfica. Con ella se entra en una relación nueva, que jamás había existido, con la tragedia. En esta relación aparece el punto de vista humano (participación, pasión, compasión), que liga al autor con el acontecimiento, y el punto de vista técnico (que incluye también la “visión” estética), que liga al autor con su instrumento y se expresa en el encuadre, en el contraste, en la elección del momento “perfecto” y de la ocasión “bellísima”. (Colombo, 1997, p.140)

Si, com s'ha explicat, a finals del segle XIX va sorgir el mite del fotògraf de guerra en la figura de James H. Hare, durant la Guerra Civil espanyola s'actualitzà en la figura de Robert Capa.<sup>73</sup> El desembre de 1938 el setmanari anglès *Picture Post* dirigit per Stefan Lorant el proclamà “el millor fotògraf de guerra del món” arran d'un reportatge de la batalla del Segre, que se sumava als que havia fet a Madrid, al Front d'Aragó i a la Batalla de l'Ebre, entre altres. I, evidentment, s'ha de mencionar la fotografia *Falling Soldier* que representava la mort d'un milicià, publicada per primer cop a *VU* el 23 de setembre de 1936.<sup>74</sup>

Amb només 25 anys, esdevenia mite amb la cobertura del seu primer conflicte bèl·lic, igual que Hare, forjant-se un estil propi que tenia com a màxima: “si les teves fotografies no són prou bones és perquè no estàs suficientment a prop”.

---

<sup>73</sup> La figura de Robert Capa i el seu procés de mitificació es tracta en aquest treball en relació a Agustí Centelles a les pàgines 639-653.

<sup>74</sup> La guerre civile en Espagne. (1936, 23 de setembre) *VU*  
Recuperat de <http://collections.museeniepce.com/fr/app/collection/7/author/9702/view>



Malgrat el debat que s'ha generat durant dècades al voltant de *Falling soldier*,<sup>75</sup> i des del 2014 sobre el reportatge que va fer durant el D-Day a Normandia,<sup>76</sup> actualment Robert Capa continua personificant el mite del fotògraf de guerra i és encara el referent de fotoperiodista de la Guerra Civil Espanyola, eclipsant als centenars de professionals que van cobrir el conflicte.

Aquests repòrters gràfics, la majoria oblidats, van treballar com a membres de plantilla de mitjans concrets i per a agències (Keystone, Associated Press, Wide World, Planet News, Central Press, Union Photo, Trampus, Alliance Photo, etc.), empreses totes elles que realitzaren una tasca ingent de distribució d'imatges normalment sense citar-ne l'autoria. En alguns casos també sense ajustar-se a la realitat, ja que es va fer ús de la mateixa fotografia<sup>77</sup> per a temes diferents o fins i tot antagònics.

A més de l'evolució tècnica explicada en l'àmbit de la fotografia, la Guerra Civil es beneficià d'algunes millores que potenciaren la rapidesa de difusió de les imatges. La teletransmissió de fotos per ràdio, tot i que inventada el 1907, va ser realment possible a partir de 1935 i els dispositius de belinograma podien ser transportats en una maleta. El 4 de setembre de 1936 *Paris Soir* publicava al peu de foto de les imatges rebudes d'Espanya « photo transmise par nos valises bélinographiques de Bayonne » (Frizot i Veigy, 2009, p.305).

En plena edat daurada del setmanari gràfic, les revistes més importants a nivell internacional van cobrir de seguida el conflicte: els francesos *L'Illustration*, *VU*, *Regards*, *Ce Soir* i *Voilà*; *Life*, *Times* i *Newsweek* als Estats Units; *L'Illustrazione Italiana* a Itàlia; *Berliner Illustrierte Zeitung* a Alemanya; *The Illustrated London News* i *Picture Post* a Gran Bretanya i *Ogonék* i *Smena* a la URSS, entre altres. El

---

<sup>75</sup> El debat sobre aquesta imatge va començar amb Knightley (1976), va perdurar durant dècades i culminà la darrera dècada. L'aportació de Doménech (2005, pp.379-449) és clau per entendre que era una polèmica sense fonament acadèmic fins la seva anàlisi. A més de plantejar si es tractava d'una escenificació o una instantània, el debat girava també al voltant del lloc on es va fer la imatge, aspecte estudiat per Susperregui (2016), mentre Arroyo (2010) es va centrar en l'autoria en la seva tesi sobre Gerda Taro. Finalment, Lavoie (2017) ha sintetitzat diferents aportacions.

<sup>76</sup> Vegeu el projecte de Coleman, A. D. (2014) Robert Capa on D-Day.

<https://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/major-stories/major-series-2014/robert-capa-on-d-day/>

<sup>77</sup> Per veure alguns exemples a la premsa francesa, consulteu Fontaine (2003, pp.175-179)

dinamisme en la composició del disseny de la pàgina, el fotoassaig, la referència a l'exclusivitat de les imatges o al perill que corria el fotoperiodista són característiques comunes a totes les publicacions del període.

Per proximitat física, la premsa escrita francesa va fer de la Guerra Civil tema omnipresent. Respecte a la fotografia, Fontaine (2003, p.14) en qualifica la dimensió de "diluvi" i afirma que la premsa il·lustrada « a publié et diffusé les plus grands reportages photographiques –signés ou anonymes, français ou étrangers– réalisés durant le conflit ». El seu estudi fa un repàs a cinc diaris, però sobretot es fixa en la cobertura als principals setmanaris gràfics (*L'illustration*, *VU*, *Regards* i *Voilà*), detalla els corresponents francesos enviats i aprofundeix en el treball de tres fotoperiodistes: Robert Capa, Gerda Taro i David Seymour (*Chim*).

En el cas concret de *Life*, Hugo Doménech (2005) l'ha analitzat en relació a la Guerra Civil:

Como conclusión al análisis que *Life* realiza de este acontecimiento, se puede testimoniar que estos reportajes sobre España no son muy numerosos y disfrutan de desiguales estructuras y dimensiones. La fuente de las fotografías siempre se indica en un índice especial dedicado a las ilustraciones, publicado por la revista en cada número, precedido por un breve perfil del fotógrafo autor del principal reportaje. En el análisis se aprecia que cuando la noticia tiene relieve especial, el fotógrafo es presentado dentro del contexto de la misma información junto con las crónicas concernientes a las circunstancias que lo han motivado. El texto falta casi por completo; los epígrafes están concebidos en función de la imagen. La cabecera de la revista está confiada a fotografías de un relieve significativo y de inmediata comunicación. (pp.349-350)

A més de publicar-se a la premsa escrita d'arreu del món, les fotografies van formar part de tot tipus de suports propagandístics impresos. El cartellisme continuava essent una de les eines més eficaces, i en el conflicte bèl·lic espanyol es va fer evident la influència de l'avantguarda soviètica, la renovació estètica que també s'havia produït en la publicitat comercial i la modernització en la composició i tipografia pels avenços dels anys 20 i 30.

Com a aspecte estèticament nou, fou significatiu l'augment de l'ús de la fotografia i el fotomuntatge en els cartells, sovint confeccionats amb imatges que també s'havien publicat a la premsa o alguns creats expressament. Entre els darrers ha

passat a la història *Aixafem del Feixisme*, una imatge símbol d'una espartenya xafant una esvàstica, obra de Pere Català Pic<sup>78</sup> realitzada el setembre de 1936.

Fulletons, diaris-mural produïts arreu dels fronts de batalla i foto-llibres feien circular les fotografies no només de professionals estrangers i fotoperiodistes locals, sinó també d'aficionats i militants de la imatge. Pel que fa als foto-llibres produïts pels diferents organismes propagandístics republicans van aplegar imatges de corresponsals i repòrters locals. Un exemple és *¿España? Un libro de imágenes sobre cuentos de miedo y calumnias fascistas* publicat el 1938 per la Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI amb imatges d'Antoni Campañà i Kati Horna. D'altra banda, com han recollit Lefebvre i Lebrun (2011):

Las fotografías del triunvirato Capa-Taro-Chim podían encontrarse en todo tipo de folletos y diarios propagandísticos de Londres, París, Nueva York y Bruselas, aunque, paradójicamente, no muy a menudo en publicaciones españolas. Su obra constituye el núcleo de cuatro magníficos álbumes que tenían como fin apoyar a la República española: *Madrid*, publicado en Barcelona por la Generalitat de Cataluña; *The Spanish People's Fight for Liberty*, distribuido en Londres por los servicios de propaganda de la República; *Ispania*, publicado por Ilya Ehrenburg en Leningrado y, por fin, *Death in the Making*, exposición y libro que vieron la luz en Nueva York tras la muerte accidental de Taro durante la batalla de Brunete. (Young (ed.), 2011, p.80)

Finalment, cal mencionar també l'ús que es va fer de la fotografia en exposicions diverses. Entre elles destaca la del Pavelló d'Espanya a l'Exposició Internacional de París del 1937. Lefebvre i Lebrun (2011), s'hi fixen des d'un punt de vista dels fotoperiodistes estrangers. "El pabellón de España, donde se exponía el *Guernica* de Picasso, se decoró con enormes copias impresas de fotografías de Capa, Taro y Chim. Pierre Gassmann las había impreso 'con una fregona', extendiendo el papel fotográfico sobre el suelo" (Young (ed.), 2011, p.80).

Modernització tècnica i reconeixement de l'ofici de fotoperiodista a banda, cal fixar-se en el contingut de les imatges per entendre la transcendència visual de la Guerra Civil. Per primer cop en un conflicte bèl·lic, la població civil esdevingué protagonista. Durant l'estiu del 1936, el poble fou el símbol del triomf contra el

---

<sup>78</sup> Sobre la creació i significat d'aquesta imatge vegeu Ferré, T. (2006) La construcció de l'imaginari col·lectiu a la Guerra Civil Espanyola a través de la fotografia: 4 imatges, 4 polèmiques. A *Jornada República i republicanisme*, Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperat de: <https://ddd.uab.cat/record/54121?ln=ca>

feixisme, de lluita per un món nou i noves figures reproduïdes a les pàgines de tot el món, amb la novetat de la miliciana audaç com a fet destacable. Aquesta iconografia alegre que mostrava l'heroïcitat de la població anònima tenia també un revers, la de la violència primerenca, sobretot contra els símbols clericals.

Aviat es produí un gir radical quan es va difondre la màxima expressió del dolor, en una acció militar contra civils inaudita fins el moment.<sup>79</sup> El 30 d'octubre de 1936 el poble de Getafe i la ciutat de Madrid van patir un bombardeig per part de l'aviació alemanya que provocà nombroses víctimes civils, entre les quals molt infants. Es van portar els cadàvers al dipòsit judicial de Madrid, on se'ls va col·locar una etiqueta amb un número per tal de facilitar-ne la identificació. Aquells rostres foren fotografiats i des del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya es van enviar a la premsa estrangera.<sup>80</sup> A mesura que avançava la guerra també es van publicar en manifestos i cartells, especialment el retrat d'una nena fou utilitzat en un fotomuntatge per a un cartell en diferents idiomes editat pel Ministerio de Propaganda republicà.

La representació visual de la dona, tot i l'efímera presència de la miliciana combatent fins a la tardor de 1936, es basà sobretot en la tradicional de mare i en l'aportació a l'esforç del treball en temps de guerra, tant a la rereguarda on va assumir nous rols, com al front en tasques sanitàries.

La indefensió de la població civil, especialment les dones i els nens, s'obria pas en la iconografia bèl·lica en un conflicte que per la seva naturalesa i desenvolupament esborrà el límit entre camp de batalla i rereguarda. Emergia així la iconografia de l'èxode, l'evacuació i la figura del refugiat, retratat com a massa o focalitzat com a petit nucli familiar, que culminà a finals de gener de 1939 a la

---

<sup>79</sup> Sobre l'impacte que les fotografies poden produir en qui observa imatges de dolor aliè és fonamental el recorregut i reflexió al voltant de diferents guerres i conflictes que proposa Sontag, S (2003). *Davant el dolor dels altres*. Barcelona. Ed. Proa

<sup>80</sup> Per exemple, la revista francesa *Regards* les va publicar a doble pàgina sota el títol *Nous accusons* en el número 148 publicat l'11 de novembre de 1936. Recuperat de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7654704j/f11.item>

frontera francesa i marcà la iconografia del fenomen de l'exili<sup>81</sup> al segle XX i fins a l'actualitat.

La guerra total que s'experimentà des del bàndol feixista amb bombardejos contra ciutats i pobles allunyats del front va provocar també una nova iconografia bèl·lica de la destrucció. Milers de fotografies plasmaven aquesta desoladora realitat que tingué en el quadre *Guernica* de Pablo Picasso la més celebrada expressió plàstica.

La manera de fotografiar de la Guerra Civil s'imposà internacionalment, creà escola i va tenir continuïtat en la cobertura de la Segona Guerra Mundial. Com afirma Margarita Ledo (1988):

Anúncianse, pois, na “primeira guerra fotografada” as constantes que virán a se consolidar na práctica de foto-press no decurso da IIª GM: fotos estimulantes, neutralizadoras do clima psico-social crítico, da espreita, fotos que non trasmiten sofrimento senón deber, senso de salvación colectiva, fotos que fuxen do xoc porque pasiviza, fotos modelo que servirán con diferentes epígrafes, pra identificar públicos diversos co “universal” das súas imaxes, ou fotos creadas, construídas prás seccións de guerra psicolóxica, coma instrumentos da contrapropaganda, fotos maniqueistas, de bos e malos, sen trémula. (p.33)

El dolor expressat en milers de fotografies que va recórrer el món entre 1936 i 1939 no havia arribat encara al zenit, que es produí amb les imatges de l'alliberament dels camps d'extermini nazis a les acaballes de la Segona Guerra Mundial. Susan Sontag (1992) qualificà l'experiència de la seva visió com inventari fotogràfic de l'horror extrem, una mena de revelació, la prototípica revelació moderna: *una epifania negativa*.

Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no sólo el del horror; me sentí irrevocablemente desconsolada, herida, pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse; algo murió; algo gime todavía. Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasman. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto. (...)

---

<sup>81</sup> Sobre iconografia i exili vegeu: Ferré, T. (2014). Vers une iconographie de l'exil. La mise en spectacle du réfugié. Dins a G. Dreyfus Armand i D. Fernández Martínez (coord.) *Art en exil: les artistes espagnols en France* (pp.162-181). Centre d'études et de recherches sur les migrations imériques (CERMI) et Centre de recherches ibériques et ibéro-américaines (CRIIA) de l'Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense. París: Riveneuve éditions

Pero después de una exposición repetida a las imágenes también el acontecimiento pierde realidad. Para el mal rige la misma ley que para la pornografía. El impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición, tal como la sorpresa y el desconcierto ante una primera película pornográfica se desgastan cuando se han visto unas cuantas más. Ese tabú que nos provoca indignación y aflicción no es mucho más tenaz que el tabú que regula la definición de lo obsceno. Y ambos han sufrido rigurosísimas pruebas en los últimos años. (pp.64-65)

## 0.4 Metodologia i fonts

Des del moment que vaig començar a fer recerca sobre Agustí Centelles per al treball de DEA vaig escollir el mètode biogràfic per tal d'arribar a l'objectiu de traçar tota la seva trajectòria professional, que en el seu cas correspon a tota la vida. En el cas del treball, *Agustí Centelles i Ossó. Un fotoperiodista a l'exili (1939-1944). Imatges del camp de concentració de Bram (2005)*, eren fonamentals el seu diari personal i les fotografies realitzades a Bram, que es van considerar un *egodocument* d'acord amb la teoria exposada per Francesc Espinet (1994):

Utilitzo el terme egodocument no pas per afany de novetat –com al poeta, a mi també “m'exalta el nou i m'enamora el vell”–, sinó pel seu valor semàntico-etimològic, que subratlla els elements centrals del concepte: historicitat enfront de fabulació, –document–, i, no obstant, subjectivitat –ego–. Entenc doncs per egodocumentalista aquella persona que crea un egodocument, és a dir, un document històric que parla en primer lloc del propi jo i de la seva experiència. Aquest nou terme –i, en certa manera, nou concepte–, abasta allò que s'havia conegut de mil maneres, com ara papers íntims, literatura del jo (o del mi o de l'ego), literatura personal o autobiogràfica, egodocuments, material autobiogràfic, document viscut, literatura documental en primera persona, narrativa autobiogràfica, documents personals, text memorialístic o memorialística, autoimatge escrita, etc.

Quina realitat conjunta cobreixen, però, tots aquests diferents termes? Com podem “definir”, delimitar, el contingut d'aquesta realitat? Acceptem com a provisional resposta: “text produït per aquella persona que és la protagonista d'allò que s'hi exposa”; o, de manera més científicament formulada “text (obra discursiva) documental (històric) que pretén comunicar, donar testimoni subjectiu, de l'experiència del propi autor (l'ego) –i del seu entorn. (pp.26-27)

En aquella primera recerca també es va accedir a bona part de la documentació personal que havia guardat el fotògraf, fet que va permetre una primera aproximació vital de manera genèrica.

La tesi doctoral, doncs, sorgeix del mateix plantejament i del repte que significa fer una biografia. En primer lloc, perquè ja és per ella mateixa un gènere literari i, alhora, un gènere històric. A més, des d'un punt de vista historiogràfic a l'Estat espanyol no hi ha una tradició ferma, i durant anys va generar reticència i debat fins que, a partir dels anys 80 del segle passat, va recuperar l'interès.

Des d'una perspectiva de la Història de la Comunicació, cal afegir-hi una altra problemàtica: "A diferencia de lo ocurrido en la sociología o la antropología, no existen en comunicación mediática trabajos de referencia internacional que hayan favorecido la creación de una escuela o tradición investigadora al respecto" (Soriano, 2017, p.161). Tampoc en un context local hi ha obres acadèmiques de referència i, en el cas dels fotògrafs de premsa i/o publicitat encara menys, com ja s'ha mencionat.

D'altra banda, d'acord amb Soriano (2017): "Las biografías y autobiografías de los comunicadores publicadas hasta ahora, especialmente las de periodistas, han puesto sobre todo el foco en la historia con mayúsculas y menos en la reconstrucción de lo cotidiano de los procesos de comunicación" (pp.165-166 ).

En plantejar la biografia d'Agustí Centelles des del marc conceptual adoptat, el punt de partida és que la seva experiència individual s'ha d'inserir no només en un context històric comunicatiu, sinó també general. Com explica Pujadas (1992) en aquest creuament entre individu i sistema rau la font de les dades dels mètodes biogràfics amb un doble valor: d'una banda el del testimoni d'un individu, la seva trajectòria vital, les seves experiències i la seva visió particular; de l'altra, la plasmació d'una vida en una època que té unes normes socials i uns valors compartits.

El mètode biogràfic no té una tècnica estàndard ni tampoc una mecànica de recerca sinó que requereix de la capacitat d'adaptabilitat a l'objecte d'estudi. Aquesta tesi es fonamenta en la documentació a partir de múltiples fonts.

Agustí Centelles va guardar molta documentació i també va produir egodocuments. En aquesta recerca s'ha continuat emprant el diari, editat per l'autora d'aquest treball el 2009 i una cinta de casset que va gravar durant els anys 70 explicant algunes experiències professionals, també utilitzada al DEA.

Com a literatura del jo inèdita, es presenta el contingut d'unes futures memòries escrites en un parell de llibretes que no va poder acabar. Tot i no estar datades, van ser escrites a l'inici de la dècada dels anys 80 del segle passat. A més, hi hem d'afegir una petita llibreta on el fotògraf descriu la seva concepció d'empresa fotogràfica. Tampoc està datada però el contingut indica que correspon a l'etapa de fotògraf industrial i publicitari.

Els documents es detallen a mesura que s'utilitzen referenciats a peu de pàgina. A continuació se n'esmenta una part significativa per mostrar la pluralitat a la qual s'ha pogut accedir i la cura del fotògraf a l'hora de guardar-los.

Pel que fa a la correspondència la podem dividir en dos tipus:

a) cartes privades: que corresponen sobretot a l'etapa d'Exili mentre estava detingut al camp de Bram. Les més nombroses i importants són les que va intercanviar amb el periodista Josep Aymamí Serra, que complementen la informació del diari personal del fotògraf al voltant de les gestions realitzades per intentar sortir de Bram. D'aquest període també conservà correspondència amb companys que estaven a altres camps, amb Salvador Biec que li feia d'enllaç de correu, i amb els seus companys de barraca un cop ell ja havia sortit del camp.

b) cartes amb mitjans de comunicació: els documents conservats permeten veure la seva relació amb alguns mitjans de comunicació i agències internacionals durant els anys 30.

c) cartes d'organismes oficials: la majoria corresponen al període de la Guerra Civil, des de les primeres autoritzacions per poder moure's per part de comitès revolucionaris fins a diferents permisos i requeriments quan era soldat a partir del setembre de 1937. De l'etapa d'exili conservà cartes amb el prefecte de l'Aude i la delegació del govern mexicà a França els anys 1940 i 1941, on



demanava permís perquè la seva família pogués viatjar a Carcassona i, posteriorment, embarcar-se rumb a Mèxic.

També és rellevant el plec de descàrrec i la sentència del seu procés de depuració per haver pertangut a la maçoneria, que s'inicià el 1947 i es fallà el 1950. I, finalment, en els anys de la Transició la documentació relativa al procés de rehabilitació professional per tornar a formar part del Registro Oficial de Prensa (ROP), una demanda compartida amb altres periodistes que havien treballat durant els anys 30 del segle passat.

Respecte a la documentació professional, els certificats de treball i contractes que va guardar permeten seguir la trajectòria des de la primera feina a Cooperativa de Fluido Eléctrico fins a l'etapa de l'Exili. La documentació francesa, fins ara inèdita, mostra la categoria laboral i els diferents estudis fotogràfics on treballà a Carcassona entre 1939 i 1944.

A banda de l'aspecte contractual és destacable la seva vinculació a l'associacionisme professional durant els anys 30 com a repòrter gràfic. En aquest àmbit conservà carnets de sindicats i associacions diverses, on destaquen el carnet de l'Agrupació Professional de Periodistes UGT i el de la Fédération International de Journalistes durant la guerra, els anys 1937 i 1938. Des d'un punt de vista estrictament periodístic és rellevant en aquesta recerca el carnet de redactor del diari *Última Hora* del 1936, l'únic que el vincula com a membre de plantilla d'un mitjà.

Finalment, de la documentació relacionada amb l'ofici de repòrter és ressenyable que va guardar alguns rebuts de compra de material i factures de lliurament de còpies per a alguns sindicats i organismes dels anys de la guerra, per exemple el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

Pel que fa a les dècades com a fotògraf industrial i publicitari no existeix un arxiu documental de l'empresa, ni s'ha pogut accedir a alguna documentació guardada. Tampoc Agustí Centelles deixà testimoni de les rutines de producció i difusió

d'aquesta part de la seva feina. Aquesta mancança de coneixement sobre l'ofici, del qual no existeixen obres de referència, s'ha abordat a través d'entrevistes a persones que van treballar a l'empresa. La font principal és Sergi Centelles Martí perquè hi treballà a partir del 1949 i fins la mort del seu pare. Però calia obrir el focus més enllà del nucli familiar, com ho va fer la mateixa empresa a mesura que va créixer, i per això també s'ha entrevistat alguns dels treballadors: Carlos Herrero, Jordi Farrús i José Gavilán.

D'altra banda, cal assenyalar que l'aportació memorialística sobre l'ofici de fotoperiodista durant els anys 30 que deixà Agustí Centelles és individual i no dona el pols de quin era el lloc que ocupava socialment aquest col·lectiu professional. Per això s'han consultat altres fonts.

Seguint com a model el treball de Francesc Espinet (1997) sobre la recepció de la societat de masses a Catalunya, s'han revisat obres testimonials de diversos periodistes que van desenvolupar la seva carrera durant els anys 20 i 30 a diferents mitjans. L'objectiu era trobar pistes sobre l'ofici de fotoperiodista, quina relació tenien els fotògrafs amb els redactors, o quin era el paper de la fotografia a l'hora de dissenyar la premsa de l'època. S'han consultat obres de Víctor Alba (1916-2003), Avel·lí Artís-Gener (Tísner) (1912-2000), Domènec de Bellmunt (1903-1993), Agustí Calvet (Gaziel) (1887-1964), Lluís Capdevila (1895-1990), Jaume Miravittles (1906-1988), Jaume Passarell (1890-1975), Xavier Regàs (1905-1980) i Eugeni Xammar (1888-1973). També les del cartellista Carles Fontserè (1916-2007).

Només s'han localitzat tres mencions escadusseres a la fotografia. En cap dels casos es parla de manera genèrica sobre el fotoperiodisme i el seu significat a la premsa del moment, sinó que es fa referència a autors. Víctor Alba és l'únic que cita Agustí Centelles. Jaume Passarell en el seu llibre sobre el diari *La Publicitat* menciona Josep M. Sagarra simplement per la coincidència del seu nom amb el de l'escriptor, i a les memòries de Lluís Capdevila, director del diari *La Humanitat*, se cita Joan Andreu Puig Farran com el fotògraf del rotatiu. Cap explicació sobre

imatge o sobre la importància de la fotografia o com va afectar el lector la seva reproducció cada cop més massiva als mitjans.

De les obres consultades és necessari destacar l'oblit de Jaume Miravittles, periodista i responsable del Comissariat de Propaganda de la Generalitat durant la guerra. En els relats sobre gent que va conèixer durant la seva vida no fa esment a cap fotoperiodista barceloní, gens estrany si tenim en compte que dedica els seus retrats literaris sobretot a polítics. Però en l'obra dedicada a la Guerra Civil crida l'atenció l'absència absoluta de dues generacions de fotògrafs quan, en esclatar el conflicte, alguns d'ells feia més de vint anys que es dedicaven al fotoperiodisme.

A més de silenciar-los, Miravittles (1972) deixà escrites afirmacions falses, com ara: "Robert Capa (...) vingué a Barcelona els primers dies del conflicte armat de la primera Leika [sic] que feia potser aparició al nostre país" (p.243). L'autor obvia la presència i col·laboració constant de fotògrafs catalans –per exemple Gabriel Casas o el mateix Centelles– en els múltiples suports propagandístics elaborats pel Comissariat. Tampoc cita el responsable de les publicacions, el fotògraf publicitari Pere Català Pic, ni el fotògraf en nòmina de l'organisme, Miquel Agulló. D'aquesta manera redueix tota la professió a un sol fotoperiodista, el corresponal Robert Capa, de qui fa un petit perfil i explica que "la primera entrevista amb ell fou definitiva i durant els primers mesos fou, de fet, el repòrter fotogràfic oficial del Comissariat" (Miravittles, 1972, p.244).

Arribats a aquest punt, es pot concloure que la presència dels repòrters gràfics catalans en la memòria de la premsa catalana dels anys 20 i 30 és nul·la i no aporta cap informació sobre el desenvolupament de l'ofici.

Així, l'aproximació general al fotoperiodisme que es plasma en aquesta tesi és fruit de la recerca *La Imatge Velada* de l'Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ). Iniciada el 2010 per l'historiador Pablo González Morandi i l'antropòleg Andrés Antebi, aquesta investigació té com a objectiu recuperar l'ofici de fotoperiodista i els seus protagonistes a Barcelona entre 1900 i 1939 gràcies a diferents projectes

i materialitzacions. Des del 2012 vaig entrar a formar part de l'equip, i encara hi continuem treballant.

El 2013 sortí a la llum la web [www.reportersgrafics.net](http://www.reportersgrafics.net) i dos anys més tard el llibre *Repòrters Gràfics. Barcelona, 1900-1939*. Durant el 2014 vam treballar en el fons de la nissaga Pérez de Rozas. El resultat fou una exposició i un llibre titulats *Pérez de Rozas. Crònica Gràfica de Barcelona (1931-1954)* (2015). El 2016 González i Antebi van publicar *Gabriel Casas. L'angle impossible*. El mateix any vam encetar un projecte nou en paral·lel als repòrters anomenat *Gràfica Obrera i Anarquista* en el qual també s'ha realitzat una web, una exposició fotogràfica i aquest 2020 ha vist la llum el primer de dos volums, titulat *Gràfica Anarquista. Fotografia i Revolució Social (1936-1939)*.

Per dur a terme els projectes esmentats la metodologia de treball que s'ha establert és contactar en la mesura del possible amb les famílies dels fotògrafs, la qual cosa ens ha permès accedir a documentació personal i a records dels seus descendents; consultar els fons fotogràfics que s'han pogut conservar, tan a nivell privat com els que estan a disposició pública; i accedir a la premsa de l'època de manera física i virtual.

Tot això des de la consciència plena del fet que el concepte "autoria" actual no té res a veure amb el moment de producció de les imatges, que la manera de treballar dels fotògrafs deixant-se o venent-se imatges d'uns als altres era habitual, i que molts dels fons es van destruir i perdre a causa de la Guerra i la posterior aniquilació del sistema comunicatiu a partir de 1939. En els arxius que s'han conservat, tant públics com privats, a tots es pot apreciar que contenen fotografies de diferents professionals, de vegades marcades i d'altres no.

El material recollit, sobretot la consulta de la premsa d'època, difereix molt de l'oblit al qual s'han relegat dues generacions de fotoperiodistes, tant a obres biogràfiques com d'Història de la Comunicació i la Fotografia.

La presència dels repòrters gràfics a les pàgines de diaris i revistes sorgeix abans de la I Guerra Mundial i augmenta a mesura que avança el segle fins consolidar-se durant la dècada dels anys 30. La informació obtinguda es pot classificar clarament. D'una banda, hem trobat notícies que considerem "ecos de societat", perquè parlen de casaments, naixements de fills, defuncions i no tenen relació amb l'ofici. De l'altra, notícies sobre aspectes professionals: ocasionalment fan referència a un fotògraf, per exemple el 27 de setembre de 1929 quan es va multar a Alessandro Merletti per una fotografia. Finalment, les més nombroses, aquelles que corresponen a l'associacionisme professional o a disposicions governatives que afectaven l'ofici.

Menció a banda mereixen els reportatges i cròniques en les quals, a mesura que la fotografia creix en importància i els gèneres periodístics es modernitzen, el repòrter gràfic i la seva feina esdevenen elements significatius de la narració.

L'extens treball de buidatge hemerogràfic realitzat durant anys en els projectes sobre els repòrters gràfics i la gràfica anarquista són la base d'aquesta tesi per posar de manifest una perspectiva de conjunt des de la pluralitat, la riquesa i l'amplitud de tendències ideològiques que conformava el sistema comunicatiu de l'època.

La premsa també és una font principal per abordar els darrers anys de la vida del fotògraf, quan Agustí Centelles va convertir-se en subjecte noticiable i figura pública a través de les seves intervencions als mitjans de comunicació, després de recuperar l'arxiu fotogràfic i exposar-se la seva obra. El recull d'articles que va confeccionar i guardar el protagonista, juntament amb el programa monogràfic *Imágenes* que li dedicà RTVE i la cinta de casset d'una entrevista en profunditat amb el fotògraf Manel Serra, són bàsiques a l'hora d'entendre Centelles en el context de la Transició, entre altres fonts documentals publicades a finals dels 70 i principis dels 80 del segle passat.

En aquest apartat de metodologia i fonts és imprescindible tractar l'arxiu fotogràfic d'Agustí Centelles, tot i que no s'utilitza com a font primària en aquesta tesi. El

motiu principal és que durant el procés de documentació per al treball de DEA vaig comptabilitzar les fotografies amb el seu fill Sergi, vaig transcriure i digitalitzar l'índex que havia fet el fotògraf al final de la seva vida, ordenar les còpies d'època i observar tot el fons d'imatges, del qual conservo una còpia digitalitzada. L'ordre i contingut establert per ell i el debat al voltant de l'autoria es va exposar a Ferré (2005, pp.20-49).

Després de la seva mort el 1985, el llegat fotogràfic de l'etapa de repòrter gràfic d'Agustí Centelles fou custodiat pel seu fill Sergi i continuà sent de titularitat privada fins que els hereus, Sergi i Octavi Centelles, el van vendre al Ministerio de Cultura de España per 700.000 euros al novembre de 2009. Segons la fitxa descriptiva de l'anomenat actualment "Archivo fotográfico histórico de Agustí Centelles Ossó"<sup>82</sup> conté 1239 fotografies en paper, 12.838 negatius<sup>83</sup> de 35mm i un llibre (que es correspon a l'índex realitzat pel fotògraf i transcrit informàticament per al treball de DEA). Actualment el fons encara no està en línia a disposició pública<sup>84</sup>. Dos anys més tard, el 2011, els hereus feien donació de 7000 negatius de 35mm que constitueixen el que actualment es denomina "Archivo fotográfico publicitario de Agustí Centelles Ossó",<sup>85</sup> material que no està catalogat.

En relació a tot aquest llegat, la seva naturalesa mutant, el contingut, la diferència entre producció i conservació per part d'Agustí Centelles i l'afegit de la part industrial i publicitària com a donació a canvi de l'exempció d'impostos, vaig escriure el 2012 l'article acadèmic *L'arxiu Centelles: història d'una maleta i el seu contingut*.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Fitxa descriptiva consultable a <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/6978682>

<sup>83</sup> El primer cop que es van comptabilitzar les fotografies de l'Arxiu Centelles fou durant l'estiu del 2003 per a la documentació del treball de DEA i el resultat obtingut sumà 9.815 imatges, de les quals 9.194 eren de 24x36mm. Per tant la xifra difereix considerablement de la que ofereix el Ministerio de Cultura pel que fa als negatius de pas universal. El motiu és que en fer la venda del llegat fotogràfic de Centelles, els seus hereus van incloure en l'apartat de fotografies de pas universal les 742 trobades en una caps de galetes l'estiu del 2008, a més de tota una sèrie de carpetes no classificades per Centelles que sumen 3.319 imatges inèdites.

<sup>84</sup> Aquest fons digitalitzat es pot consultar només físicament al Centro de la Memoria Histórica de Salamanca.

<sup>85</sup> Fitxa descriptiva consultable a <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/12797143>

<sup>86</sup> Ferré, T. (2012). L'arxiu Centelles: història d'una maleta i el seu contingut. A *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*. vol. 29 (2).

Recuperat de: <http://revistes.iec.cat/index.php/TC/article/viewArticle/65740>

Pels motius exposats fins ara i pel marc teòric d'aquesta tesi, no s'utilitza cap dels "archivos" actuals. A més, en el cas de la part històrica les imatges s'han numerat de nou i la classificació no és la confeccionada per Agustí Centelles, que és la que ens interessa en aquest treball perquè atén al mètode biogràfic.

Per contra, sí que es té en compte un llegat inèdit fins ara en la recerca realitzada sobre el fotògraf i que podem considera egodocument. El febrer de 2011 en una consulta a la Biblioteca del Pavelló de la República (Universitat de Barcelona) vaig trobar un nou document al catàleg titulat *Colección de fotografías del periodo octubre 1934-diciembre 1938*, amb Agustín Centelles Ossó com a autor i editor. És una carpeta d'anelles que inclou 133 fulls de contacte en paper fotogràfic de mida 18 x 25cm. La data de publicació és el 24 de febrer de 1978 i al peu d'impremta d'aquesta "primera edición" consta "Fotografía Industrial Centelles. Diagonal, 379 Barcelona". Es tracta d'un únic exemplar, exclòs del préstec,<sup>87</sup> i és el resultat de la inscripció de 4.311 imatges al Registro general de la Propiedad Intelectual de la província de Barcelona.<sup>88</sup>

L'autor divideix les imatges per anys. Referents al 1934 hi inclou 21 fulls de contacte i del 1935 en classifica 2. L'any següent, 1936, és el que compta amb més imatges, que ocupen 54 fulls de contacte, una quantitat similar a la de 1937, amb 51 fulls de contacte. Finalment, per a l'any 1938 corresponen 6 fulls de contacte. No hi ha cap peu de fotografia ni cap referència sobre el contingut, simplement es tracta d'un inventari de fulls de contacte.

A partir de l'observació directa d'aquest document, evidentment sense pretendre una catalogació ni datació exhaustiva perquè no és l'objecte d'aquesta recerca, es pot establir una aproximació a les temàtiques que classificà l'autor segons els anys.

---

<sup>87</sup> Biblioteca (2011, 17 de març). Catalogada una col·lecció de positius fotogràfics d'Agustí Centelles. Recuperat de: <http://blocpavellorepublica.ub.edu/> La informació indica que es calculen prop de 4.500 imatges.

<sup>88</sup>Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Registro general de la propiedad intelectual. Inscripción núm. 59581. Barcelona 24 de febrer de 1978. Documentació personal d'Agustí Centelles.

Pel que fa al 1934, seguint l'ordre dels contactes s'hi reconeixen els següents temes:

- un enterrament multitudinari
- una requisita d'armes
- el president Companys en una inauguració
- l'interior d'una cambra parlamentària, probablement la de Catalunya
- visites de polítics espanyols com Manuel Azaña o Indalecio Prieto
- colònies infantils
- equips d'esport femení
- imatges d'interior de pallassos al circ
- un espectacle a "La Criolla"
- retrats de la periodista Irene Polo
- el ciclista Mariano Cañardo a Montjuïc
- el president Macià davant del Parlament
- diversos polítics atenent a periodistes
- trobada entre els presidents Azaña i Companys
- regates de vela
- sortida d'ordres religioses
- imatges corresponents als Fets d'Octubre
- el president Azaña detingut al vaixell Uruguai
- un avió de l'Olimpíada Popular
- nens a la platja i de colònies
- motociclisme

Podem concloure que aquest any representa el treball d'un fotoperiodista generalista que es dedicava al reportatge d'actualitat, marcada pels esdeveniments polítics, la conflictivitat social i els esports. Malgrat la intenció d'ordre cronològic per part de l'autor, podem apreciar algun error, com per exemple la sortida d'ordres religioses, que correspon al 1936, igual que la imatge de l'avió de l'Olimpíada Popular. Cal destacar també que no s'estableix cap tipus d'agrupació temàtica, excepte en les imatges relatives als Fets d'Octubre.

Pel que fa al 1935 hi ha dos reportatges obtinguts durant el transcurs de dos judicis des de l'interior de la sala; imatges de Miss Catalunya; imatges de la tomba del president Macià i una representació escènica al Teatre Grec. Per tant, constatem que tampoc en les imatges d'aquest any s'estableix una agrupació temàtica, o s'ordenen cronològicament, i que es referma la seva voluntat de no seguir una especialització en la seva feina.

Respecte l'any 1936, el més abundant en imatges amb 54 fulls, les temàtiques que hem reconegut fer-ne el visionat són les següents:



- diverses manifestacions multitudinàries
- el president Companys en una ofrena floral
- imatges d'un vaixell a port; caserna militar
- manifestació de la CNT
- desfilada militar
- imatges del front d'Aragó
- base d'avions
- imatges de trinxera
- sortida de columnes al front a la Via Laietana
- els líders anarquistes Garcia Oliver i Frederica Montseny
- base d'avions
- manifestació o míting multitudinari
- llaunes i pales en un magatzem
- desfilada de milicians
- pont bombardejat
- base d'hydroavions
- sortida de presos de la model
- eleccions de febrer de 1936
- imatges del front d'Aragó (aquest positivat és l'únic desenfocat)
- retrats d'un milicià; retrat d'una milicià; cos de guàrdia
- manifestació; el president Companys a un míting a la plaça de braus
- milicians en formació a una caserna
- comissari fent discurs al front
- imatges des de interior de vehicle al front
- milicians en formació
- sortida de tren amb lemes de la CNT
- comissari Escofet cap d'ordre de la Generalitat
- el president Companys al palau de la Generalitat
- grup de milicians; camió amb lema del POUM
- tren hospital
- imatges de cartells
- biblioteca mòbil al front
- casament de milicians
- el president Companys fent una locució radiofònica
- pales i llaunes en un magatzem
- míting
- polítics a l'entrada del Parlament
- cadàver traslladat a una ambulància
- mòmies de religioses exposades durant els Fets del 19 de juliol
- enterrament
- interior d'hospital amb ferits
- soldat fent guàrdia
- enterrament multitudinari
- trinxeres al front
- imatges de canons
- ambulàncies del Socorro Rojo Internacional
- vaixell Jaume I al port
- imatges de soldats del Jaume I
- imatge del Liceu i les Rambles després del 19 de juliol
- menjador col·lectivitzat
- imatges de milicians a les trinxeres
- enterrament de soldat en poble del front
- atenció de ferits per part de la Creu Roja
- imatges de ferit en bombardeig i destrosses
- milicians sobre un canó
- banda musical de milicians
- milicià acomiadant a dona
- imatges de cartells
- casernes de voluntaris milicians
- imatges de soldats a les trinxeres
- caserna del POUM
- imatge on apareix George Orwell
- cadàver calcinat al front
- terme de Siétamo
- imatges de cartells
- imatges de front
- imatges de bombardeig a la reraguarda
- soldats carregant bombes a avions
- soldats parlant per telèfon de campanya

- imatges de columnes de voluntaris sortint cap al front a inicis d'agost del 1936
- voluntaris sobre autobús
- comiat de famílies de milicians
- imatges de trinxeres
- tren hospital
- imatges de camions
- cotxes incautats per la FAI
- cartell de les milícies antifeixistes
- imatges d'interior en els judicis als colpistes durant l'agost de 1936
- imatges d'interior en els judicis als colpistes durant l'agost de 1936
- detenció d'individus al carrer
- manifestació d'homenatge a Hans Beimler
- mariners al Jaume I
- imatge del cap de milícies
- atletes de l'olimpíada Popular
- barricades al carrer
- església cremada
- imatges diverses del 19 i 20 de juliol amb barricades al carrer
- imatges del 19 de juliol; detenció a Plaça Catalunya dels militars colpistes
- retrats de grup de milicians
- imatges diverses del 19 i 20 de juliol amb barricades al carrer
- esglésies cremades i posterior tornada a la normalitat
- retrats d'infermeres a Siétamo
- imatges de trinxeres
- retorn del president Companys des del penal de Sta. Maria de Cadis
- plaça Sant Jaume després dels resultats electorals de febrer del 1936
- imatges del front
- imatges de dones i nens refugiats
- vaixell enfonsat al port
- trens amb ajut a Madrid
- monument derruït
- imatge d'un poble del front
- base aèria
- imatges de front
- imatges d'interior d'aula de classe amb adults
- manifestació multitudinària
- retrats de Josep Peyró de la CNT
- imatges de desembarcament
- imatges de diferents mítings polítics
- cartells en camions
- cartell plaça del milicià desconegut
- imatges cartells POUM
- retrats del líder anarquista Buenaventura Durruti
- arribada de les brigades internacionals
- tren calcinat
- retrat del director de la revista Mirador
- cues de votants a les eleccions de febrer
- imatges retorn del president Companys des del penal de Sta. Maria de Cadis
- imatges de front
- imatges de periodistes al front acompanyats de Jaume Miravittles
- enterrament d'algun membre del POUM
- imatges de mítings
- vaixells al port
- interior d'hospital
- retrat de poble del front d'Aragó
- imatges de diferents mítings
- imatges de manifestants
- el president Companys atenent periodistes
- cartell de bàndol del govern de la República
- retrats d'Andreu Nin, líder del POUM
- imatges indústria col·lectivitzada
- retrats president Companys
- imatges sessió al Parlament
- imatges del 19 de juliol amb morts a la plaça Catalunya
- imatges del 19 de juliol on apareix el reportatge al c/ Diputació amb els guàrdies d'assalt parapetats darrera cavalls morts
- imatges diverses del 19 de juliol

Aquest any la irrupció de la guerra ha capgirat l'actualitat emergint la imatge de front i cal assenyalar que s'hi detecta certa agrupació temàtica en alguns fulls. Per exemple en el primer, que correspon a diverses manifestacions a la ciutat de Barcelona, o en el número 7 on només hi ha imatges d'una base d'hidroavions. No hi ha, però, cap ordre cronològic respecte els esdeveniments del 1936. Així, al full número 3 hi ha imatges del Front d'Aragó, un cop ha començat la guerra, mentre que les fotografies corresponents a les eleccions del febrer i la sortida posterior de presos de la Model estan situades al full número 8. A més, les fotografies de les cues de votants a les eleccions i la tornada del president Lluís Companys després de ser amnistià, apareixen al full 44. Destaca també que les imatges que Centelles realitzà dels Fets de Juliol de 1936, algunes de les quals són les més reproduïdes de la seva carrera, estan classificades en fulls separats, les unes a les pàgines 31-32 i les altres a les 53 (com *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*) i 54.

L'any 1937, amb 51 fulls de contacte classificats, és, juntament amb l'anterior el de més productivitat del fotògraf. Respecte al contingut, seguint també l'ordre de les pàgines, en podem identificar els temes que es detallen a continuació:

- |  |  |
|--|--|
| -ofrena floral en una tomba                      | -front d'Aragó (Orna), imatges de teatre al front      |
| -programa de colònies de nens a Pedralbes        | -imatges de bombardeig d'un poble des de lluny         |
| -cadàvers en capella ardent                      | -proves amb canons                                     |
| -barricades d'Estat Català al carrer             | -diversos mítings                                      |
| -el president Companys visitant tropes           | -escola popular de guerra                              |
| -front d'Aragó (Biescas i Fuendetodos)           | -festa basca   |
| -el president Companys visitant el Front d'Aragó | -front amb dona miliciana                              |
| -Fets de Maig, barricades al carrer;             | -polítics visitant trinxeres                           |
| -cadàvers en capella ardent                      | -enterrament del líder anarquista Buenaventura Durruti |
| -cotxes abandonats a una plaça de braus          | -míting  |
| -Fets de Maig                                    | -míting a la plaça de braus                            |
| -assalt en front d'Aragó                         | -diversos mítings (4 fulls)                            |
| -atac a Belchite                                 | -imatges de tancs                                      |
| -imatges de Front d'Aragó                        | -manifestacions  |
| -imatges de Front d'Aragó                        | -noies cosint  |

- Frederica Montseny, Teresa Pàmies i altres líders a mítings
- retrats de líders a mítings
- colònies infantils (3 fulls)
- retrat Jaume Miravittles
- nens sortint amb trens
- manifestacions diverses
- retrats Josep Peyró, líder CNT
- noies cosint
- fàbriques
- manifestacions diverses
- concert multidiuinari
- concert en un cafè
- plaques
- manifestacions
- cartell av. Durruti
- cartell president Companys
- imatge director d'orquestra
- pràctiques màscares de gas
- cues raccionament
- pancarta caiguda a la Rambla
- conseqüències del bombardeig de Lleida (2 fulls)
- el president Companys i altres polítics de visita al front
- retrats de Pau Casals, Manuel Azaña, Josep Tarradellas
- el president Companys de visita al front d'Aragó
- el president Companys en un concert, fent míting, fent una visita
- polítics i periodistes a la galeria gòtica del palau de la Generalitat
- retrats de diversos polítics
- president Azaña en un concert
- el president Companys de visita al front d'Aragó amb Jaume Miravittles
- desfilada exèrcit
- front d'Aragó
- el president Companys fent una locució radiofònica
- imatges des de l'interior d'un vehicle; poble bombardejat
- bombardeig de Lleida
- comissariat de l'exèrcit
- arribada Brigada Lincoln
- direcció general de l'exèrcit de l'Est
- morts en el bombardeig de Lleida
- desfilada militar
- desfilades diverses
- volta ciclista
- enterrament
- noia miliciana

Les imatges d'aquest any continuen sense tenir cap ordre cronològic intern, hi ha certa agrupació temàtica en alguns fulls, com per exemple els que estan dedicats exclusivament a mítings (18, 19, 20 i 21); les imatges on apareix el president Lluís Companys (40-41), o les pàgines dedicades al bombardeig de Lleida (36-37). En aquest cas concret, cal destacar que algunes fotografies del dipòsit de cadàvers del cementiri estan classificades al full número 49 amb altres que no tenen cap tipus de connexió, com ara les relatives a la Brigada Lincoln. Hem detectat també algun error important per part de l'autor, com el fet de classificar les imatges de l'enterrament de Buenaventura Durruti (full 17) en l'apartat dedicat a l'any 1937.

Finalment, pel que fa al 1938 és evident el descens de producció fotogràfica de Centelles, que coincideix amb el fet que a partir de desembre de 1937 fou reclamat pel Departament Especial d'Informació de l'Estat (DEDIDE) i posteriorment traslladat al Servei d'Informació Militar (SIM), ja que només hi ha classificats 6 fulls de contacte. S'hi pot observar imatges de militars formant davant de cues de camions; un concert del mestre Toldrà en un cafè; imatges en formació del Batallón de la Muerte; imatges de la batalla de Terol, tant de les destrosses de la ciutat com de refugiats evacuats; el reportatge del comiat de les Brigades Internacionals; la inauguració del monument a l'Exèrcit Popular a la plaça Catalunya; imatges de la divisió alpina i, finalment, una reunió de les Corts de la República a Montserrat.

Un cop més es pot constatar la manca d'ordre cronològic i temàtic i que el fotògraf comet algun error en la data, com per exemple en els imatges de la desfilada del Batallón de la Muerte i el monument a l'Exèrcit Popular a la plaça Catalunya, que corresponen al març del 1937.

La informació obtinguda evidencia que aquesta carpeta no fou realitzada per l'autor per donar-li una utilitat d'arxiu, perquè no hi escriu cap descripció, ni numera de cap manera les imatges. Però sí que es tracta d'una tria de gran part de la seva obra, probablement la que més es reproduïa a finals dels anys 70 en la gran quantitat de suports que tractaven sobre la Guerra Civil. Per tant, li servia com a eina a efectes comercials i de reclamació de drets. Per les característiques

físiques que té i pel context en què fou realitzat, l'any 1978, es pot concloure que és un àlbum construït ràpidament, per la necessitat de fer front a la indiscriminada reproducció de les seves fotografies en aquell moment i en previsió que aquest ús anés en augment.

També cal assenyalar alguns aspectes a tenir en compte que són bàsics per entendre el contingut del que actualment es considera el seu arxiu: en primer lloc, que Centelles descartà ell mateix –a l'hora de registrar-ne la propietat intel·lectual– totes les fotografies realitzades abans d'establir-se pel seu compte, és a dir, quan havia treballat per Josep Badosa (1927-1931) i posteriorment per Josep Maria Sagarra i Pablo Luis Torrents (1932-1934). En segon lloc, que no inclou les prop de 600 imatges que va realitzar durant la seva estada al camp de concentració de Bram i que avui en dia constitueixen un llegat cabdal en la visualització del sistema concentracionari francès.

Finalment cal deixar palès que el fotògraf no va incloure moltes imatges que avui formen part de l'anomenat actualment “Archivo fotográfico histórico de Agustí Centelles Ossó”.<sup>89</sup> De fet, ell mateix ho explicava en una entrevista realitzada el 1980<sup>90</sup>: “Tinc registrades 4.130 fotos i conservades a la ratlla de 10.000 malgrat que els assumptes es repeteixin”. També cal posar de manifest que algunes imatges s'havien publicat a la premsa de l'època firmades per altres repòrters gràfics i fins i tot en alguna hi surt retratat Agustí Centelles, prova clara que aquesta carpeta també inclou fotografies realitzades per algun altre fotoperiodista.

Les fotografies d'Agustí Centelles han estat i continuen essent material il·lustratiu per a milers d'obres d'arreu del món, especialment en el camp de la historiografia, la literatura o en molts llibres escolars quan es fa referència a la II República o la Guerra Civil espanyola. Evidentment també en el camp de la fotografia des de diverses vessants. En moltes ocasions no ha estat identificat el seu autor, fet habitual i no exclusiu de Centelles quan es tracta d'un fotògraf, i massa sovint se

---

<sup>89</sup> Vegeu fitxa descriptiva a <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/6978682>

<sup>90</sup> Quintana, À. i Comalat, J. (1980, 22 de novembre). Allà on hi havia un fet important o un moment emotiu, jo hi era present. *El Punt*

n'ha fet un ús no apropiat, descontextualitzat, mal citat o, com també és comú en fotografia, reenquadrant la imatge en qüestió sense permís dels propietaris.

No es tracta en aquesta tesi doctoral de fer-ne una relació i una anàlisi, ja que seria matèria d'un altre treball de recerca donada la difusió del fons Centelles. En canvi, sí que cal ressenyar les monografies que se li han dedicat, perquè és el fotoperiodista d'arreu de l'Estat del primer terç del segle passat de qui s'han publicat més obres.

Pel que fa a Agustí Centelles com autor, els darrers anys de la seva vida participà en dues obres sobre la Guerra Civil, juntament amb dos historiadors, Eduard Pons i Prades i Gabriel Jackson:

**Pons i Prades, E. i Centelles, A. (1979). *Anys de mort i d'esperança. Els catalans a la República i la Guerra*. Barcelona: Ed. Blume, 1<sup>a</sup> edició.** Eduard Pons i Prades i Agustí Centelles van ser molt amics des que es van conèixer a Carcassona mentre estaven exiliats. Pons va ajudar Centelles a classificar l'arxiu, i va ser la persona que el va acompanyar a Carcassona a buscar-lo el 1976. El llibre es planteja com un itinerari fotogràfic de 218 imatges des de la proclamació de la República fins al 1937, el darrer apartat del qual correspon a l'ajuda catalana al Madrid assetjat.

A l'inici, el text "Història d'una maleta", (pp.10-15) explica el periple de Centelles des que va marxar de Barcelona amb l'arxiu fins que hi tornà clandestinament. Aquest text s'ha convertit en referència bàsica per conèixer l'exili del fotògraf i la seva implicació en la resistència francesa, ja que s'explica aquesta experiència personal per primer cop i amb la seva col·laboració directa.

El projecte inicial era de dos volums, on es dedicava el segon als camps de concentració francesos a través del testimoni de Centelles a Bram, tal i com s'anuncia al primer. Però per qüestions editorials mai no es va realitzar.

**Jackson, G. i Centelles, A. (1982). *Catalunya republicana i revolucionària (1931-1939)*. Barcelona: Ed. Grijalbo.** L'historiador Gabriel Jackson fa un retrat de la Catalunya revolucionària des dels inicis del segle xx fins als Fets de maig de 1937, il·lustrat amb 142 fotografies de Centelles. En aquest volum es publiquen per primer cop quatre dels centenars d'imatges que el fotògraf captà mentre estava detingut al camp de concentració francès de Bram. Cal destacar aquest aspecte per dos motius. En primer lloc, perquè en el text no hi ha cap referència a l'Exili republicà, són només les imatges i els peus de foto corresponents les que deixen constància d'aquest fet. En segon lloc, perquè la darrera imatge de l'obra és el retrat d'Agustí Centelles sortint del camp amb dues maletes, una de les quals conté l'arxiu salvat.

Tenint en compte que el segon volum planificat amb Pons i Prades no va veure la llum, el fotògraf va veure l'oportunitat en la col·laboració amb Jackson, de publicar per primer cop la part més desconeguda de la seva obra, fent una doble referència amb la tria de les imatges. Dues de les fotografies mostren l'arribada al camp dels refugiats i alguns d'ells banyant-se al canal del Midi sota la vigilància d'un gendarme, mentre que les altres dues corresponen al laboratori fotogràfic que Centelles construï a la seva barraca i al retrat ja esmentat. Per tant, hom pot apreciar el testimoni col·lectiu –que afectà als milers de republicans detinguts a Bram– i el testimoni individual –mostrant les condicions com va fer les imatges i com les va salvar en sortir del camp.

Pel que fa a les monografies sobre Centelles que se li han dedicat després de mort la majoria corresponen a catàlegs d'exposicions:

**Formiguera, P. (dir.) (1988). *Agustí Centelles (1909-1985). Fotoperiodista*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.** Aquesta obra es publicà en motiu de la primera gran retrospectiva que es va fer a Barcelona el 1988. A més de la sèrie de 61 fotografies, corresponents a la II República, la Guerra Civil i el camp de Bram, està formada per petits assajos al voltant del fotògraf per part de diferents autors de referència en el camp de la fotografia.



L'assaig que li dedicà Joan Fontcuberta s'ha convertit amb el temps en un dels textos de referència sobre Centelles més citats; per la seva banda, Albert Balcells, en el seu text biogràfic i de context històric del personatge, és el primer en utilitzar algunes reflexions que el fotògraf deixà al seu diari. Finalment, cal destacar l'aportació internacional de Jerald Green, que posa de manifest la importància de Centelles més enllà de l'Estat espanyol i en cita la seva presència en diferents exposicions als Estats Units, tant col·lectives com la primera individual el 1986 al Queen College de Nova York, i el petit pròleg de Cornell Capa, director de l'International Center of Photography de Nova York i protector i custodi de l'obra del seu germà Robert Capa.

A la part final s'hi inclou una biografia abreujada i els textos en versió en castellà i en anglès. Qualsevol persona que s'apropi a la figura de Centelles no pot eludir el contingut d'aquest catàleg.

**Conesa, Ch. (1999). *Agustí Centelles. La lucidez de la mejor fotografía de guerra*. Alcobendas: TF Editores.** No és fins passada una dècada des del catàleg anterior que Centelles protagonitza una monografia. En aquest cas formant part d'una col·lecció de butxaca sobre fotògrafs d'arreu de l'estat. No fa cap aportació nova respecte l'anterior pel que fa al text però apareixen algunes imatges que no s'havien publicat encara.

**Centelles, A. (2004). *Agustí Centelles*. València: Plataforma Salvem el Cabanyal.** Aquest catàleg es va publicar arran de la VII edició de l'exposició *Cabanyal Portes Obertes*. Pel que fa a les fotografies, un total de 203, incorpora com a novetat en tot el que s'havia publicat fins al moment sobre Centelles, algunes de les imatges que va fer durant l'etapa com a fotògraf industrial, és a dir, des de 1947 fins que es jubilà, i imatges de guerra que no s'havien difós en obres anteriors. Pel que fa als textos, es reedita el de Joan Fontcuberta de l'exposició de 1988 i també s'hi inclouen altres aportacions: Josep Vicent Monzó relata la concepció de l'exposició en dotze cases del barri del Cabanyal i posa de manifest la relació del fotògraf amb la ciutat que va néixer; Luis Poirot escriu la seva

impressió personal quan el va conèixer i aporta un retrat fotogràfic de Centelles ja ancià, que serà difós posteriorment en la retrospectiva *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf (1909-1985)* i José Alexandre s'ocupa de la part biogràfica i aporta també impressions personals que li despertà el fotògraf.

**Centelles, S., Centelles, O. i Berga, M. (ed.) (2006). *Agustí Centelles. Les vides d'un fotògraf*. Barcelona: Lunwerg i Institut de Cultura de Barcelona.**

Aquest catàleg correspon a l'exposició retrospectiva amb el mateix títol que es presentà al Palau de la Virreina de Barcelona. El concepte "vides" està relacionat amb els diferents moments professionals de l'autor, com a fotoperiodista durant els anys de la República i la Guerra Civil, com a fotodocumentalista en el període de detenció a Bram i com a fotògraf industrial des del 1947. Fou d'aquesta manera com es presentà, tant en el projecte expositiu com en l'obra escrita.

El text "Apunts per una biografia" que enceta la publicació, i a càrrec de l'autora d'aquesta tesi, fa un repàs per tota la trajectòria biogràfica i professional de Centelles a partir de la documentació personal del fotògraf, el seu diari i la consulta de publicacions d'època.

Per la seva banda, Miguel Berga es fixa en el compromís que assumeix el fotògraf amb les seves imatges durant la seva trajectòria fotoperiodística, especialment els anys de la Guerra Civil. Pep Cruanyes dedica el seu article a contextualitzar Centelles en el marc del fotoperiodisme català dels anys 30 i a les seves impressions quan el va conèixer. Antonio Monegal fa una reflexió sobre els conceptes d'imatge i guerra, mentre que Brad Epps escull algunes fotografies per parlar sobre la presència de la mort en l'obra de Centelles durant la Guerra Civil. L'apartat dedicat a les imatges del camp de Bram, escrit per l'autora, és una síntesi de les aportacions bàsiques del treball de recerca *Agustí Centelles i Ossó. Un fotoperiodista a l'exili (1939-1944). Imatges del camp de concentració de Bram*. En el camp de la fotografia industrial i publicitària es va comptar amb la col·laboració d'Enric Satué per fer-ne una primera aproximació escrita, ja que encara no s'ha estudiat aquesta vessant de l'obra de l'autor.

A banda de la seva col·laboració expositiva, també es va plantejar un diàleg en forma d'escrit entre dos fotògrafs contemporanis internacionalment reconeguts i Centelles. D'una banda, el fotoperiodista Gervasio Sánchez i, de l'altra, el fotògraf i teòric Joan Fontcuberta. Cadascú des del seu estil i vinculació amb la fotografia: Sánchez parlant sobre la seva relació amb Centelles i els espais del front d'Aragó que va retratar, i Fontcuberta amb l'aportació dels googlegrams i la cultura d'arxiu respecte la imatge des de l'actualitat.

A més de 233 fotografies, retrats del protagonista a banda, aquesta obra inclou i publica per primer cop alguns documents personals de Centelles, com per exemple el requeriment per part de les autoritats franquistes perquè lliurés el seu arxiu mentre ell estava ja a l'exili.

En la itinerància d'aquesta exposició a Madrid al Centro Conde Duque es va publicar el mateix catàleg en versió en castellà i, posteriorment, coincidint amb l'exposició celebrada al Jeu de Pomme de París se'n va fer una traducció al francès des de l'editorial Actes Sud amb una novetat, la inclusió d'un text de Carmen Martín, exiliada republicana que conegué a Centelles per l'amistat que aquest tenia amb el seu marit, Tomás Martín, també exiliat.

**Centelles, A. (2009) *La maleta del fotògraf*. Barcelona. Ed. Destino.**

Aquest llibre, es va publicar el mateix any que *Diari d'un fotògraf. Bram, 1939* i inclou 94 imatges corresponents a l'estada d'Agustí Centelles al camp. La tria de les imatges i un dels textos introductoris on es parla de com Centelles desenvolupa des de diferents gèneres la seva activitat fotogràfica al camp, correspon a l'autora d'aquesta recerca. L'altre text que introdueix el volum el signen Francesc Espinet i Joan Manuel Tresserras, on dibuixen una trajectòria de la fotografia catalana des d'inicis del segle xx i es fixen en l'aportació concreta d'aquestes imatges.

El títol de l'obra, escollit per l'editor, és equívoc respecte el contingut, ja que les fotografies de Bram no formaven part d'aquella maleta quan Centelles va marxar a l'exili, on hi havia imatges de la II República i la Guerra Civil. Aquesta obra, com

el diari del fotògraf esmentat, també es va produir en castellà a l'editorial Península.

**Ferré, T, Guerrero, M. (ed.) (2009). *Agustí Centelles. El camp de concentració de Bram, 1939*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Arts Santa Mònica, ACTAR.**

El catàleg correspon a l'exposició del mateix títol celebrada a l'Arts Santa Mònica i comissariada per l'autora juntament amb Manel Guerrero. La concepció d'aquest catàleg va tenir dues intencions concretes. En primer lloc, internacionalitzar l'obra de Centelles a Bram, especialment a França, per la qual cosa es va contactar amb Denis Pechansky i Didi Huberman. Dos autors de referència, el primer especialitzat en historiografia dels camps francesos i, el segon, en filosofia de la imatge. En segon lloc, presentar el testimoni de Centelles a Bram tant en forma d'imatge com de text, unint el relat de fragments del seu diari, amb algunes de les fotografies més representatives dels centenars que va fer al camp i fixant-nos en aquelles imatges de les quals el fotògraf parlava en el text o en algunes situacions narrades i que també plasmà en imatges.

Pel que fa al contingut dels articles, Manel Guerrero estableix la trajectòria de la difusió de l'obra del fotògraf sobre el camp de Bram, fent-ne un recorregut per les diverses aportacions i relacionant-lo amb la literatura de l'Exili. L'autora amplia les investigacions fetes fins el moment sobre el fons de Bram amb nou material. Per primer cop s'analitza part de la correspondència de Centelles al camp en relació a la importància del seu arxiu i quines van ser les gestions, fracassades totes, per poder sortir de Bram. Per la seva banda Denis Pechansky sintetitza la situació dels camps de concentració francesos i Didi Huberman fa un assaig sobre el concepte *humiliació* i la mirada d'un humiliat a partir de la seva selecció d'imatges. A la part final es presenta una biografia de l'autor. D'aquesta publicació se'n van fer edicions en català, castellà, francès i anglès.

**Centelles, A. (2011). *Centelles in-edit oh!* Madrid. Ministerio de Cultura.**

Aquesta obra és el catàleg de l'exposició de 40 fotografies realitzada al King Juan Carlos I of Spain Center de la New York University. L'aportació principal és que, gràcies a la col·laboració d'un dels comissaris, Michael Nash de la NY Tamiment Library, s'ha documentat la difusió de l'obra de Centelles durant la Guerra Civil a diferents mitjans de comunicació internacionals. El fet que l'obra del fotògraf s'hagués publicat internacionalment ja era conegut, en part per la pròpia documentació de Centelles. En aquesta ocasió i prenent com a referència l'arxiu confeccionat per l'autor, s'ha fet un treball de recerca hemerogràfica que ha permès mostrar diversos reportatges sense signar a *Le Patriote Illustré*, *Newsweek*, *Regards*, *L'Illustration* o *Life* entre altres.

El llibre només se centra en Centelles, sense explicar el context ni dinàmica de difusió de les imatges, que no només l'afectava a ell sinó a tots els fotògrafs de premsa durant el conflicte. El catàleg conté més de 200 imatges, on dominen les de la Guerra Civil i també s'hi inclou material realitzat al camp de Bram. Pel que fa a la part biogràfica de Centelles no aporta cap novetat perquè beu directament de la documentació i l'obra del 2006.

**Giralt-Miracle, D., Casasús, J.M., Ferré, T. i Martínez, R. (2012). *Agustí Centelles. Una crònica fotogràfica, anys 30*. Barcelona: Fundació Vila Casas**

L'any 2010 la Fundació Vila Casas va adquirir una col·lecció de positius d'Agustí Centelles i en va organitzar una exposició itinerant. Fruit de la mostra es va confeccionar un catàleg.

El comissari Daniel Giralt Miracle va dedicar el seu text als diferents tipus de fotografia desenvolupada per Centelles. Per la seva banda, Josep Maria Casasús desgrana el reconeixement de 40 anys de l'obra del fotògraf i la seva aportació a la fotografia catalana. L'autora d'aquest treball fa un recorregut biogràfic incidint en l'aportació del fons Vila Casas i la relació amb els anys de la Transició, ja que es tracta de còpies positivades per l'autor. Finalment, el fotògraf Ricard Martínez aporta comentaris documentals a cada fotografia de l'exposició.

**Centelles, A. (2014). *Todo Centelles*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.**

Impulsada per la Fundación Pablo Iglesias, aquesta exposició continua tenint com argument principal la República i la Guerra Civil i la comparació entre Robert Capa i Agustí Centelles. Les fotografies mostrades del període són les més conegudes i difoses del fotògraf i, pel que fa al camp de Bram, la font emprada és el treball de DEA de l'autora, *Agustí Centelles i Ossó. Un fotoperiodista a l'exili (1939-1944)*. *Imatges del camp de concentració de Bram* (2005).

Sí que aporta la presència de reproduccions i mitjans de premsa de l'època. De fet és una continuació del buidatge hemerogràfic iniciat a *Centelles in-edit oh!* pels comissaris, afegint més premsa internacional, en aquest cas mitjans de comunicació australians. Des d'un punt de vista de plantejament de la figura de Centelles es basa en la primera gran exposició realitzada el 1988, comissariada per Pere Formiguera.

Per tant el catàleg corresponent segueix el traç del projecte expositiu. Inclou un text del seu fill Octavi, un resum de la feina de fotoperiodista del comissari Joaquín Gasca construït amb la documentació personal de Centelles i afegeix a la novetat de les reproduccions de mitjans australians escollits per Anton Gasca. Les imatges a la premsa estrangera evidentment no anaven firmades i es continua sense explicar quin era el sistema internacional de difusió durant els anys 30.

**Centelles, A. i Aleixandre, J. (2017). *Centelles en primera plana*. València: Diputació de València i Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat i Fundación Pablo Iglesias.**

Aquesta publicació neix de l'exposició comissariada pel fotoperiodista José Aleixandre, unit a Centelles pels orígens valencians i per l'amistat que van conrear en vida del fotògraf. La mostra del Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat fa un recorregut per la seva etapa de fotoperiodista incidint en les imatges de la Guerra Civil. El text introductori d'Alexandre es mou a cavall de l'experiència personal de la seva relació i el recorregut biogràfic. El llibre es construeix amb una sèrie de portades de mitjans de l'etapa fotoperiodística i

també deixa constància de la difusió internacional de l'obra de Centelles durant la guerra.

**Centelles, A. i Bosch, O. (2018). *Agustí Centelles i el bombardeig de Lleida. Lleida: Ajuntament de Lleida. Museu d'Art Jaume Morera.***

Aquesta monografia aporta una visió específica de l'obra de Centelles, com les obres dedicades al camp de Bram, perquè es fixa en el reportatge de les conseqüències del bombardeig de Lleida el 2 de novembre de 1937. Es tracta d'una setantena d'imatges que, per primera vegada, es van exposar en conjunt al Museu d'Art Jaume Morera el 2017. En la carrera d'Agustí Centelles aquest és un dels reportatges més significatius per la cruesa de les imatges, moltes de les quals es va negar a positiu i exhibir quan recuperà el seu arxiu. El text d'Oriol Bosch fa un repàs exhaustiu a l'esdeveniment i a la difusió de les fotografies.

## **0.5 Estructura de la tesi doctoral**

Aquest treball de recerca, que consta de sis capítols, té una cronologia determinada per l'existència del seu protagonista, Agustí Centelles, des que neix el 1909 fins la seva mort el 1985. A l'hora d'establir-ne els capítols, aquests no coincideixen amb períodes històrics marcats pels esdeveniments polítics o comunicatius, sinó que es corresponen a l'experiència vital del fotògraf des del punt de vista de la trajectòria professional.

D'acord amb el marc conceptual escollit, la Història de la Comunicació, cadascun dels apartats comença amb una introducció que situa el context general i el comunicatiu sempre en relació al moment vital del protagonista.

El primer capítol correspon a la infantesa d'Agustí Centelles. A la introducció es fa referència al context polític i social de la Barcelona d'inici de segle fins a la dècada dels 20, un període de trànsit cap a la modernitat. El contingut es fixa en la capital catalana i en les seves classes populars i el Districte Vè, perquè és on va créixer el fotògraf. En aquest apartat no hi ha pràcticament presència de la comunicació perquè Centelles encara era nen. Aquest capítol es titula *Una infantesa marcada per la pobresa i la malaltia*, al·lusió als seus orígens de família humil, i té com a

font principal els records d'infantesa inèdits que el fotògraf va escriure quan ja era ancià.

El segon capítol engloba el context general de la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) i s'hi explica també com es va organitzar comunicativament el directori i el naixement a l'Estat espanyol de la ràdio. Es titula *La incipient fascinació per la imatge* i dona a conèixer els inicis del jove en el camp de la fotografia: en primer lloc, la seva formació a l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC) i com aprenent a l'estudi de retrat del fotògraf Francesc de Baños; després la feina com a obrer als tallers de *El Día Gráfico*. Les fonts d'aquests inicis són documentació de l'època de l'AFC, del diari i de l'única obra de referència que s'ha localitzat sobre els germans Baños. Posteriorment, Centelles inicià la seva carrera en el fotoperiodisme, per la qual cosa s'aprofundeix en el context fotogràfic del moment, la modernització de l'ofici de repòrter a Barcelona en el marc de l'Exposició de 1929 i la figura de Josep Badosa, gràcies als resultats obtinguts en la recerca sobre els repòrters gràfics realitzada amb l'Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ). Finalment es detalla la seva pertinença a la maçoneria en aquests anys de joventut.

El tercer capítol d'aquesta tesi exposa la seva consolidació com a repòrter gràfic durant el període 1931-1939 i es titula *Fotoperiodista professional en temps de República i Guerra*. És per aquest motiu que la part introductòria està dedicada a l'aspecte comunicatiu, especialment el fotoperiodístic, i obvia el context políticohistòric d'aquells anys que ja compten amb una extensa bibliografia.

En aquest apartat s'intenta mostra quines eren les condicions de treball dels fotoperiodistes, limitades per la legislació durant els anys prebèl·lics i marcades per la censura al llarg de la Guerra Civil. Les fonts bàsiques són algunes poques obres de referència i la documentació obtinguda en les recerques d'OVQ, amb la limitació de l'organització de la difusió de la fotografia de premsa a nivell internacional, que continua essent un dels aspectes desconeguts i mereixeria una recerca pròpia.



Pel que fa estrictament al recorregut vital d'Agustí Centelles, aquest tercer capítol es subdivideix en funció dels canvis professionals, primer com ajudant de Josep M. Sagarra i Pablo Luis Torrents, a partir de 1934 com a firma independent i, ja durant la Guerra Civil, quan passà de repòrter freelance, a soldat cridat a files com a fotògraf i finalment a funcionari al servei de l'Estat.

El capítol 4 correspon als anys d'Exili del fotògraf entre 1939 i 1944. Aquesta part es fonamenta en els treballs anteriors de recerca sobre aquesta etapa, especialment pel que fa als mesos d'estada al camp de Bram i el llegat que en va deixar. Respecte al treball de DEA s'ha avançat i ampliat amb noves fonts el recorregut de la seva vida professional a Carcassona, l'intent d'emigrar a Mèxic amb la família i el procés de retorn, marcat per l'arxiu fotogràfic que va esdevenir moneda de canvi.

El capítol 5 està dedicat al període que comprèn més anys de la vida del fotògraf, des del seu retorn a Catalunya el 1944 fins al final de la dècada dels anys 60, quan es reinventà com a fotògraf industrial i publicitari. Pel que fa a l'ofici és la part menys estudiada, poc reconeguda i limitada a nivell de fonts, com ja s'ha exposat. La introducció es fixa en el context del franquisme des d'una perspectiva socio-política i d'articulació de la repressió, perquè Centelles fou depurat per haver pertangut a la maçoneria. També s'aborda el sistema comunicatiu, ara des del punt de vista de l'evolució de la publicitat i fent referència al sector editorial, perquè també hi treballà. El contingut es basa en el document inèdit on plasmà les seves aspiracions de negoci fotogràfic i es construeix a partir dels inicis, evolució i consolidació de l'empresa Fotografía Industrial y Publicitaria Centelles, que segueix el ritme d'ascens i importància del sector publicitari a l'Estat espanyol durant el franquisme.

El darrer capítol està dedicat als anys de la Transició. El títol *Centelles "en transició": recuperació de l'arxiu, procés de difusió, reconeixement, museïtzació i mitificació* sintetitza com s'han estructurat els aspectes del procés de reconeixement públic de la seva figura durant el final de la seva vida. Aquest curt període de temps, entre 1978-1985, significa la transformació de la seva obra

fotoperiodística en document històric i en obra d'art exposada a museus i galeries. Pel que fa a la seva figura, s'analitza el moment en què es construeix, i com evoluciona, la mitificació a través de l'analogia amb Robert Capa, convertint-los a tots dos en els únics referents que perduren en el temps pel que fa a la fotografia durant la Guerra Civil.

La tesi doctoral finalitza amb les conclusions i l'apartat de fonts de la recerca.



### **Introducció: Una societat en trànsit accelerat a la modernitat**

L'Estat espanyol inicià el segle xx marcat per la pèrdua de Cuba i Les Filipines, "El Desastre de 1898", i per la inestabilitat política constant. Del 1901 al 1916 es van succeir 18 governs i 12 caps de govern diferents, amb el resultat d'un horitzó d'estabilitat política total de 5 mesos. Catalunya, considerada ja "la fàbrica d'Espanya" –que el 1900 comptava amb 1.966.682 habitants– estava immersa en una etapa de contrastos entre el món urbà i el món rural. El primer es consolidà com l'hàbitat de la majoria, i el segon continuà ocupant el primer lloc en l'estructura social catalana, tot i que el pes de la població agrària activa disminuïa, i que es trobava en un procés de trànsit des d'un sistema comunicatiu tradicional a un sistema comunicatiu de masses.

Des de les acaballes de la dècada dels 80 del segle XIX, Catalunya vivia un procés de configuració com a societat de masses propiciat per canvis permanents a causa dels desplaçaments interiors d'una població atreta per la industrialització i la urbanització, i dels canvis socials que es van produir a partir de la darrera dècada del segle XIX. Durant les tres primeres dècades del segle XX, aquest procés va tenir una fase decisiva, especialment entre 1914 i 1936:

Entre les transformacions més destacades hi ha les que constitueixen els veritables punts de partida del procés d'establiment d'una societat de comunicació de masses: una progressiva concentració urbana, estructuració del territori mitjançant l'establiment d'una xarxa de nuclis urbans connectats per vies de comunicació i els seus corresponents mitjans de transport, eixamplament geomètric de la informació i de les mercaderies circulants, alfabetització i, paral·lelament, uniformització/homologació culturals d'àmplies capes de la població que es van constituint en públic potencial dels diversos 'espectacles socials de masses'. (Espineta i Tresserras, 1999, p.26)

El procés d'industrialització afavorí els moviments migratoris del camp a la ciutat, i Barcelona esdevingué el principal nucli de concentració. La ciutat encetà el segle amb 533.000 habitants i trenta anys més tard ja superava el milió, una xifra que l'equipara a les grans urbs europees. Al llarg de les tres primeres dècades del XX la ciutat adquirí una estructura veritablement industrial: "La combinació entre industrialització, diversificació entre subsectors industrials i reconversió cap al

predomini dels subsectors nous apareix com la tendència econòmica principal del període” (Espineta i Tresserras, 1999, p.21).

La capital catalana, amb un creixement tan gran, s’aniria adequant a la nova realitat. Hi hagué millores per a modernitzar-la en diversos aspectes: urbanísticament, amb diferents pobles ja annexionats, Barcelona encara el nou segle amb tot tipus d’accions per part de l’Ajuntament per millorar-la (la plaça de Catalunya, Montjuïc, la plaça d’Espanya, la Gran Via, la Via Laietana, el port, el Tibidabo, la Diagonal); en l’àmbit del transport (la xarxa de tramvies, la construcció del metro, els autobusos urbans); en la millora de les condicions higièniques (clavegueram i proveïment d’aigua); i de la salut (creació de nous centres hospitalaris) i en l’impuls de les infraestructures culturals i d’ensenyament.

Els primers quinze anys del segle es poden dividir en tres quinquennis regulars a la ciutat. El primer vingué determinat per la irrupció política i la consolidació social del republicanisme i del catalanisme i, en menor grau, per l’intent de l’obrerisme d’assolir una forma organitzativa general. A les eleccions generals del maig del 1901 i a les municipals del novembre del mateix any, la Lliga Regionalista, acabada de fundar, i els republicans de la Unió Republicana van desbancar la política oficial que depenia de Madrid. Tot i que el nombre de catalanistes a les Corts era minso, el seu impacte va trasbalsar la política espanyola expressant la necessitat de concedir certa autonomia administrativa i un concert econòmic per a Catalunya.

L’obrerisme i la qüestió social continuaven essent temes essencials –des de les acaballes del segle XIX, Barcelona s’anomena “la ciutat de les bombes” o “la rosa de foc” pels atemptats anarquistes que s’hi produïen sovint– i la vaga general de 1902 va tenir repercussions profundes, provocant un intens debat a Corts. Les protestes i la seva dura repressió per part de l’Estat arreu de Catalunya van fer que la fractura entre el món burgès i el popular i obrer es radicalitzés.

El segon quinquenni va estar presidit per l’eclosió del moviment Solidaritat Catalana –un dels políticament més transversals de la història catalana, en el qual

s'aplegaren partits polítics de tendències absolutament oposades com els carlins i els republicans– i per la fixació política del catalanisme i el republicanisme.

Solidaritat Catalana neix com a reacció davant uns esdeveniments que van tenir la premsa com a protagonista: l'assalt per part d'un grup de militars de la guarnició catalana a les redaccions de la revista satírica *Cu-Cut!* i del diari de la Lliga Regionalista *La Veu de Catalunya* el 25 de novembre de 1905, a causa d'un acudit signat per Joan Garcia-Junceda (*Junceda*).

L'acció del moviment culminà quan els parlamentaris catalans abandonaren en bloc les Corts amb motiu de l'aprovació de la Llei de Jurisdiccions per part del govern de Segismundo Moret, mesos després dels assalts, una llei que castigava qualsevol atac contra la pàtria i els seus símbols, entre ells evidentment l'exèrcit, i que marcà el sistema comunicatiu des de l'inici del segle fins la II República. Tal i com afirma Gómez Mompert (1992), aquesta norma:

No només s'ha d'interpretar com a resultat del conflicte entre premsa i exèrcit o entre centralisme i nacionalismes, sinó també com una mostra clara d'un Estat autoritari i una "nació" invertebrada. D'aquesta manera, la vigilància i la garantia del patrimoni simbòlic, que projectava l'Estat-nació, quedaven en mans no pas del braç hegemònic d'un Estat en vies d'esdevenir modern, sinó, ben al contrari, en mans del braç repressiu. La marca de l'Estat-nació, doncs, no es compartia ni es consensuava; si calia s'imposava violentament. (p.45)

A banda d'aquesta llei, que fou la de més pes per la seva llarga vigència, es recorria de manera freqüent i abusiva a l'article 17 de la Constitució, gràcies al qual s'autoritzava a suspendre les garanties constitucionals en situacions considerades extraordinàries:

Veintitrés suspensiones de garantías fueron decretadas desde el estallido de la guerra con EE.UU. en 1898 hasta la implantación de la dictadura de Primo de Rivera, que impuso la censura previa durante siete largos años. De estas veintitrés, nueve afectaron a todo el Estado, y las restantes, a las provincias más conflictivas: Barcelona muy en primer lugar, seguida a distancia por Vizcaya. Poco importaba que el gobierno fuera conservador o liberal. (Seoane i Saiz, 2007, p.177)

Solidaritat Catalana mostrà la seva força social amb els actes que organitzà al llarg de 1906, el més multitudinari dels quals fou un míting a la plaça de toros de Las Arenas. L'èxit es palesà a les eleccions a Corts de 1907, quan les candidatures solidàries van triomfar, obtenint 44 dels 41 escons que es

disputaven. Coincidint amb aquest moment van tenir lloc tres fets de força relleu: la formulació inicial del noucentisme polític; l'elecció d'Enric Prat de la Riba com a president de la Diputació de Barcelona i la coincidència de la recuperació de la Lliga Regionalista amb el govern d'Antonio Maura. Aquest darrer aspecte, personalitzat en la coincidència entre Francesc Cambó i Maura, precipità la crisi interna del moviment.

Però si hi va haver un esdeveniment que marcà profundament la política catalana d'aquells cinc anys i de l'inici del següent quinquenni, fou l'anomenada oficialment "Setmana Tràgica" del juliol de 1909. La causa de la revolta, que a Barcelona va tenir les pitjors conseqüències però que també patiren altres ciutats catalanes, fou la protesta contra l'enviament de tropes reservistes al nord d'Àfrica. Aquesta mesura afectà sobretot obrers casats i amb fills que no podien pagar la quota de 1.500 pessetes establerta per lliurar-se del servei militar, tal com feien les classes benestants. "Es decidí que el dia de l'embarcament tota la ciutat deixaria de treballar i s'aixecaria contra aquesta actuació política mitjançant la vaga general revolucionària que havia de canalitzar la indignació popular. I així va començar la Setmana Tràgica" (Fernández, 1987, p.15).

Molts piquets d'obriers van sortir als carrers i van aixecar barricades, assaltar armeries i cremar convents i esglésies, posant de manifest l'anticlericalisme de les classes populars. L'exèrcit ocupà la ciutat i la repressió posterior fou duríssima, concentrada en acusar les ideologies de les escoles laiques com a instigadores dels fets. Es calcula que hi va haver 2.500 detinguts, 1.725 dels quals van ser jutjats per tribunals militars; es van pronunciar 59 sentències de cadena perpètua i 17 penes de mort, entre les quals la del pedagog Francesc Ferrer i Guàrdia, acusat de ser el responsable de la violència segons el govern.

Hi hagué un abans i un després de la Setmana Tràgica que afectà intensament la vida política, cultural i institucional, i que tingué conseqüències tan importants com la caiguda del govern de Maura o la crisi de la Lliga Regionalista, que no començà a recuperar-se'n electoralment fins al cap de dos anys.

El tercer quinquenni s'inicia amb el desconcert i els replantejaments davant la situació. L'esquerra catalanista, malgrat els intents, no aconseguí presentar una alternativa a la Lliga, que a partir del 1911 començà un procés que culminarà tres anys més tard amb la creació de la Mancomunitat de Catalunya, presidida per Enric Prat de la Riba.

El 1914 doncs, la Mancomunitat de Catalunya feia passos sempre envoltada de conflictes, limitacions i controls de tota mena. L'esclat de la Gran Guerra el mateix any; la mort l'any 1917 de Prat de la Riba –el seu líder carismàtic i impulsor–; la gran crisi social, econòmica i institucional després del conflicte, i les seves poques atribucions i els minsos pressupostos, van limitar molt el projecte. Malgrat tots aquests condicionants, l'obra de la Mancomunitat fou remarcable fins a la dissolució el març de 1925. Entre les institucions que creà i potencià, hi ha l'Institut d'Estudis Catalans, la Biblioteca de Catalunya, l'Escola Superior d'Agricultura, les Biblioteques Populars, l'Escola del Treball, la Universitat Industrial, l'Institut d'Educació General, l'Escola de Funcionaris d'Administració Local, la de Bibliotecàries, la de Bells Oficis, la d'Infermeres, la Junta de Museus, la Caixa de Crèdit Comunal o l'Oficina d'Estudis Jurídics.

Totes aquestes institucions havien de dur a terme una tasca de conscienciació catalana força important, alhora que es posaven les bases d'una administració pròpia.



## 1. Una infantesa marcada per la pobresa i la malaltia

Aquesta Barcelona en augment constant de població, de reivindicacions obreres i encaminada cap a la modernitat, fou la ciutat de les oportunitats per a molts emigrants, com ara la família Centelles.

Agustí Centelles Ossó va néixer al barri del Grau de València el 21 de maig de 1909 –“por accidente, porque yo pienso en catalán” (Ministerio de Cultura, 1983, p.91)– en un entorn de classe humil. El pare, Agustí Centelles Martínez, era de professió ferrer i posteriorment electricista. El fotògraf n'escriu un perfil al seu diari:

Home treballador per convicció, de pocs coneixements ideològics, científics, poca *mundologia*, etc. D'una moralitat a tota prova. Home de poc esperit ha estat i és – en el que cap– de fàcil adaptació a l'últim que arriba. L'home de fàcil suggestió envers qualsevulla cosa que se li expliqui i exposi. Generalment és tossut en les seves apreciacions, encara que sàpiga que va equivocat. Interiorment sap positivament que no té raó, però la seva tossuderia de vegades obeeix a la suggestió verificada sobre ell d'una forma directa o indirecta. Bonhomia 100%, bon fill i bon pare per mi. No tinc pas res a dir en cap mal sentit. M'ha donat tots els capritxos que han estat al seu abast. No he desitjat cosa que tard o d'hora no l'hagi tingut, de petit i de gran. Si l'home no m'ha donat una instrucció suficient, no és pas per culpa seva. Ha estat perquè les seves “llums” no donaven més i en part –això va ser el de menys– perquè jo als 11 anys vaig voler posar-me a treballar per ajudar a casa. En resum: un home bo a carta cabal i amb un sol vici, fumador. (Centelles, 2009, p.17)

En els seus records inèdits<sup>90</sup> –anotacions sense ordre escrites pocs anys abans de morir– també hi deixà alguns apunts sobre el progenitor, remarcant-ne el republicanisme que ell mateix heretà.

(...) El pare era un sant baró. No gaire eixerit, sense dir que era un home curt de gambals, treballador com ell sol, manyós, pulcre en el seu treball, esclau de la paraula donada. Republicà fins al moll de l'os. Anticlerical, anticlericalisme que li venia del seu pare i potser també del seu avi. Havia sostingut enfrontaments en el poble d'on era, Llíria, amb topades als carrers amb els venedors del setmanari “La Antorcha Levantina” i amb els seus partidaris que en venien un

---

<sup>90</sup> Agustí Centelles i Ossó (s.d.). Quaderns inèdits manuscrits pel contingut dels quals es pot deduir que estan escrits entre 1980 i 1982, aproximadament. S'editen per primer cop per aquesta recerca i s'ha mantingut el lèxic i la sintaxi, però s'ha normativitzat la puntuació i l'ortografia. No s'especifica el número de pàgina perquè no està numerat. Per poder distingir aquestes notes amb claredat respecte del seu diari personal s'ha utilitzat una altra tipografia.

altre que es deia "El Motin". Es trobaven, uns que anaven i altres que venien en sentit contrari i sortien a lluir els "gaiatos llirianos" com és molt natural s'arreaven *garrotaes* a tort i dret. Això es produïa per tradició, perquè a casa seva ho havia viscut, però si algú li hagués preguntat què és el que el movia a fer-ho segurament no ho hauria sabut dir. La seva instrucció, la manca d'ensenyament a l'escola no era lluïda perquè en aquell temps el magisteri tampoc ho era.

La mare, Dolors Ossó Porqueres, fou serventa fins que es casà, i morí quan Centelles (2009) tenia poc més d'un any, per la qual cosa no en té cap record: "per referències del meu pare sé que va ser una mare com cal" (p.17). Després de la mort de Dolors Ossó, la família –formada ara per l'infant, el pare i l'avi– es va traslladar a Barcelona. Agustí Centelles Martínez no tenia cap familiar a la capital catalana, però va fer el pas de marxar de València, igual que havia emigrat del seu poble natal, Lliria, a la comarca del Camp del Túria del País Valencià, per buscar millors condicions de vida per a ell i els seus.<sup>91</sup>

La família Centelles arribà a Barcelona aproximadament<sup>92</sup> cap al 1910, i s'instal·là al número 22 del carrer Lancaster del Districte V. Aquell any la capital comptava amb 587.000 habitants, el 28% de la població catalana.

Com afirma Fernández (1987) des del segle XIX, el Raval, a més de ser una zona agrícola i industrial de primer ordre, es va convertir, sobretot, en la zona més propera al mar i en el barri més pobre i degradat de Barcelona, on a l'inici del segle XX ja comptava amb una densitat de població de 1.000 habitants per hectàrea. La revolució industrial l'havia consolidat com el barri de les accions reivindicatives del proletariat que hi malvivia.

Traslladat el centre d'atenció a l'Eixample, en un curt espai de temps es convertirà l'antic Raval de fora ciutat, en un nucli degradat a l'interior de la ciutat. El procés es manifestà a través del contacte que es realitza entre l'Eixample i el Raval: amb el traçat del carrer Pelai (1872), de Ronda de Sant Antoni, Ronda de Sant Pau i del Paral·lel es procedeix a l'encerclament del Raval amb edificis a manera de "murs pantalla". Així, quan la burgesia s'assenta a l'Eixample, el Raval, en altre moment manipulat a l'aire de l'interès industrial, quedà rodejat d'una façana,

---

<sup>91</sup> Informació facilitada per Sergi Centelles Ossó. Entrevista personal, gener de 2011.

<sup>92</sup> No s'ha tingut accés a cap document que acrediti l'arribada de la família Centelles a la capital catalana ni a cap testimoni que pugui assegurar-ne una data concreta.

màscara teatral, que amaga al seu darrera l'existència d'un barri densificat i urbanísticament esgotat. (Artigues, Mas i Sunyol, 1980, p.49)

El Districte V o Barri Xino<sup>93</sup> era també l'espai físic de cafès, teatres, music-halls, zones de lleure i cases de prostitució, i l'espai imaginari literari que, com explica Carreras (2003):

Durant un quant temps representà la fama de tota la ciutat a l'estranger. (...) Es corresponia funcionalment amb la imatge externa dels *chinatowns* d'algunes ciutats americanes del començament del segle XX, amb el comerç de l'opi, els restaurants i les bugaderies industrials, el nom de les quals hauria estat senzillament importat. (...) El barri, d'alguna manera, es corresponia també al centre degradat de les ciutats americanes que l'escola de sociologia de Chicago convertí en model universal d'organització de l'espai urbà a partir de 1925, si més no en el camp dels estudis teòrics. (pp.140-141)

El Barri Xino va tenir "la seva etapa més gloriosa entre 1914 i 1936" (Aisa i Vidal, 2006, p.253), els anys d'infantesa i joventut de Centelles, que hi visqué fins el 1935, quan es va casar. La literatura sobre el barri, tant actualment com en aquells anys, l'ha convertit en un espai mític que va atreure escriptors, periodistes, artistes i bohemis, a més d'un allau d'emigrants d'arreu de l'Estat en aquests anys de transformació i eufòria econòmica. Aquesta combinació de Raval de dia, el barri treballador, i Raval de nit, la "Barcelona pecadora"<sup>94</sup> va marcar profundament el fotògraf, que n'expressà les seves impressions en les notes escrites quan ja era ancià –amb la distància que comporten els anys i el pòsit de la mitologia sobre la infantesa i el barri– sense seguir "cap tipus d'ordre", com ell mateix reconeix<sup>95</sup>. "Tot això que vaig descrivint no té una filiació, ja ho sé. Vaig desenvolupant els records avançant o retrocedint en els anys. M'agradaria un dia posar-ho en ordre cronològic si hi sóc a temps".

---

<sup>93</sup> Com expliquen (Huertas, Fabre i Tatjer, 1999, p.222): "El nom de Barri Xinès o "Xino", segons Francisco Vilar, cronista del barri, havia estat encunyat pel periodista Francesc Madrid en una sèrie de reportatges que va publicar a la revista *El Escándalo* l'octubre de 1925. La frase del bateig és ben senzilla: "La Mina es la gran taberna del barrio Chino. Porque el Distrito V, como Nueva York, como Buenos Aires, como Moscú, tiene su Barrio Chino". Aquest nom es féu popular arreu d'Europa".

<sup>94</sup> Expressió del periodista Domènec de Bellmunt (1903 -1993), pseudònim de Domènec Pallerola, en un dels reportatges que publicà als anys 30 sobre el barri Xino.

<sup>95</sup> Són moltes les digressions i els salts d'un tema a un altre, fragments de records i vivències. S'han intentat agrupar, en relació al moment vital del fotògraf, per poder construir una aproximació biogràfica a la seva figura, ja que ell morí abans d'aconseguir-ho.

## 1.1 El petit observador del Districte Vè

Aquests records són els propis d'un nen de família treballadora, de classe baixa, que havia de sobreviure com podia:

El meu pare va entrar a treballar a la Sociedad Española de Construcciones Eléctricas. La seva feina era la d'encendre i apagar els interruptors col·locats en diversos indrets, les llums del carrer que li eren assignats, reparació, neteja i canvi de *bombilles*, coses aquestes últimes de les que es feia un tip. Li vagaven hores al dia. La seva afició predilecta era després de dinar, anar a prendre cafè i fer una partideta de dominó, en la que qui perdia pagava el cafè. Aquest era tot l'esbarjo d'ell.

Guanyava 12 pessetes diàries, que per a tres persones que érem, el pare, la meva marastra que es delia per mi i jo, no n'hi havia prou. La meva segona mare es veia obligada a vendre molles de galetes a la cantonada del carrer i el meu pare, que era un excel·lent operari electricista instal·lador de pisos, feia algun que altre *remendet* que ajudava a no caure en la misèria absoluta, però que la passaven magra. Jo no, doncs sempre vaig ésser *el preferit*, potser perquè als dos anys em va atropellar una bicicleta i, de l'ensurt, em van començar a brollar uns tumors a les dues bandes del coll.

Magdalena López Martínez, nascuda a Cartagena, és la “segona mare”, amb qui Agustí Centelles Martínez es casà en segones núpcies. Segons el fotògraf, “no pel fet material de tenir muller. Va ser precisament per mi, que va fer-ho. Ell havia d'anar a treballar tot el dia. No podia cuidar-me. D'altra banda el meu avi, home vell, no era tampoc l'indicat per fer-ho i portar el pes de la casa” (Centelles, 2009, pp.17-18). Aquesta treballadora del barri havia conegut abans del marit, el seu futur fill:

Davant de casa hi havia un local de modisteria teatral on hi havia un fotimer de dones joves. A l'hora d'esmorzar sortien unes quantes al balcó i allí, al davant, em veien a mi, també al meu balcó arrapadet com un pollet, amb el coll embolicat i inflat i que de tant en tant plorava. Una d'elles, que es deia Magdalena López, dona tot cor, -vivía al carrer Cadena amb els seus pares i germà- s'interessà per mi a través del carrer, de balcó a balcó i entaulà conversa amb el meu avi i el pare. Cada dia, deixant de percebre el sou de l'hora u hora i mitja que deixava de treballar, em portava a l'hospital, on em punxaven de tal forma que

van deixar-me les cicatrius que encara gaudeixo. Ella a través de l'homeopatia<sup>96</sup> em va guarir. Però mentre allò es produïa es relacionaren el meu pare i ella i acabà amb casori.

Les paraules del fotògraf cap a ella són sempre d'estimació i gratitud:

Tot el que pugui plasmar ací i molt més és poc per reconèixer el que aquesta dona va fer per mi, sense cap parentiu que ens unís, sense cap amiat que hi hagués entre les nostres famílies abans del seu casament. (...) Les coses que es diuen de les madrastres queden per terra en el meu cas. Ella s'ha comportat vers mi com si de veritat hagués estat fill seu. La meua gratitud, per tant, no té límits. Ha treballat sense mesura per ajudar el meu pare amb l'objectiu que a mi no em faltés de res. Per donar-me tota mena de desitjos que, encara que jo no els expressés, pel meu temperament ja de petit, ella els sabia endevinar. Dona de temperament dinàmic, era un manat de nervis. Com tothom, tenia el seu temperament. El d'ella era dominador. Acostumava a dir les coses en segona. La seva conversa sovint era punxant. Generalment irreflexiva en les apreciacions que se li deien, quan se li feia veure que anava equivocada, pel sol fet que ella havia dit el contrari, i sabent o adonant-se que anava equivocada, seguia sostenint el que havia dit primer. No donava el braç a torçar mai. Per la seva forma de ser, la meua tan diametralment oposada ens havia portat a topar més d'una vegada. Bona dona com ella sola pels qui es comportaven bé amb ella, era el pol oposat per qui jugava de mala fe. (Centelles, 2009, pp.18-19)

L'escrofulisme, una forma de tuberculosi localitzada en els ganglis limfàtics de la regió cervical, determinà la infantesa d'Agustí Centelles, en un període en què s'iniciaven millores en polítiques de salut pública.

Les condicions de salubritat i assistència sanitària a la població tendiren a un lleuger endegament; com també algunes mesures bàsiques de seguretat i d'higiene laboral. Com a conseqüència immediata d'això, l'esperança de vida dels barcelonins augmentà entre 1900 i els anys 1930-1933: de 42 a 56 anys segons una font; de 34 a 68 anys, segons una altra. (Espineta i Tresserras, 1999, p.39)

Malgrat aquestes millores generals, en uns anys i, sobretot al Raval, la tuberculosi (1913-1920), el tifus (1914-1915) i la grip (1918) hi van fer estralls molt dolorosos i la mortalitat infantil era escandalosament elevada. La nova família Centelles-López n'és un exemple aclaparador perquè dels deu fills que van tenir no en va sobreviure cap i Agustí Centelles continuà essent fill únic.

A causa d'aquesta malaltia, el fotògraf, segons ell mateix, va esdevenir "un nen delicat i retret, a més de salvatge tractat" pels altres

---

<sup>96</sup> A partir de 1890, amb la creació de la Academia Médico Homeopática de Barcelona, la capital catalana serà el referent d'aquesta pràctica a nivell de tot l'estat. "En estos primeros años del siglo xx, la homeopatía en Cataluña vivió una fase de apogeo al punto de ser considerada entonces como una de las colectividades con mayor dinamismo en el mundo homeopático del momento" (González, 2010, p.31).

infants de la seva edat, per la qual cosa la seva primera infantesa es caracteritza per l'aïllament i la solitud:

Recordo que un dia el meu pare va portar a casa una caixa de cartró d'uns 70cm d'alçada per 70cm de fons i 70cm d'amplada. Era una caixa que servia per transportar fars de cotxe de la marca Lucas on hi havia dos forats. Doncs bé, amb el meu esperit apocat i traumatitzat per aquells bonys que lluià al coll jo vaig trobar un aixopluc meravellós pel meu estat de *nano* introvertit. Aqueixa caixa la col·locava al balcó de casa, em ficava a dins, tancava i només em quedaven aquells dos forats d'on guaitava tot el que passava al carrer. Em passava hores dins aquest amagatall entretenint-me fent ninots retallats o embrutava fulls de llibreta amb llapis de colors, amb la sola llum que entrava pels forats. I perquè no, també em quedava adormit mantes vegades. Jo deuria tenir uns quatre anys.

Sovint sortia amb la mare per ajudar-la en una de les típiques activitats de les dones de l'època, rentar la roba, en el seu cas al passatge de la Pau:

Hi havia uns *safareijos* molt grans -4 en total d'unes mides aproximades d'uns quatre metres per cinc que gairebé sempre estaven plens de dones que rentaven les seves mancades pertinències i d'altres que es guanyaven la vida rentant per encàrrec de gent més "pudiente". L'aigua no s'acabava mai. A més a més hi havia una secció de banys on la gent anava i per seixanta cèntims es *descostrava* i remullava els polls. En aquestos *safareijos* quan jo tenia uns cinc anys m'hi vaig passar moltes hores esperant que la mare fes la bugada, assegut en uns pedrissos que recorrien tot el llarg dels *safareijos* i et deixaven el paner gelat i els peus molls de tanta aigua com hi havia per terra. Després agafàvem entre els dos el cistell amb la roba i ens en tornàvem cap a casa on la roba s'estenia en uns filferros que el meu pare havia construït, fermes, tivats, i que eren l'enveja del veïnat. Aqueixos filferros servien perquè els *saccés* una mona que vam comprar i lligada al balcó corria d'un cantó a l'altre d'aquest i els *nanos* del carrer la feien empenyar simulant que es barallaven, cosa que a l'animalet no agradava i que arribava fins l'extrem de llançar-se, quedant penjada de la cadena, quan simulaven que m'atonyinaven a mi volent defensar-me. Després d'això en pujar a casa, l'animalet se'm tirava al coll i parlava en la seva *jerga* i et mirava amb uns ulls que desprenien tota l'amorositat que l'animal sentia per tu. Si les dones feien el seu "cotilleo" davant d'ell i alguna d'elles era guapa i amb coses que li sobraven per tot arreu, el bandarria es masturbava.

Un cop guarit de la malaltia, el nen encara trigà a baixar a fer vida al carrer i es quedà al que havia estat el seu punt d'observació des de molt petit, el balcó, contemplant un entorn marcat per la pobresa i el *pintoresquisme*.

Mai vaig ésser un *nano* de carrer, el temps anava passant i des del meu lloc d'observació que era el balcó de casa meva *disfrutava* del joc dels nois lliures observant les puteries que es feien entre ells, el domini d'uns sobre els altres, les baralles, insults, traient els drapets al sol d'ells i llurs famílies, les guerres amb altres carrers.

A més de la vida dels altres menuts, el ja avi Centelles recorda el paisatge de la seva primera infantesa i com el tràfec del barri entrava pel balcó. Observava la font de davant de casa, on la gent "s'atansava a omplir garrafes d'aigua, ampolles, gerros, càntrics i els passants que bevien a galet i la rentada de plats després de les menjades. Molt sovint el *desaigüe* s'embussava per les *pel·les* de plàtans, taronges o altres coses que buidaven."

A l'estiu, la porta del darrera de l'escenari del Teatre Principal Palace es quedava oberta i permetia seguir les funcions i veure els artistes, o un incendi:

Crec que era el 1915.<sup>97</sup> Es calà foc al Principal després de la representació i cap a les 4 del matí començaren a sortir flames des de l'escenari ubicat davant mateix de casa. No vam evacuar el pis però durant un temps ens vam protegir darrera la paret mestra de la casa, tal era l'escalfor de l'incendi que no ens permetia estar al balcó. No hi quedà res. Tot va cremar. A la tarda *d'ensondemà* encara fumejava. Dos dies després vingué un fotògraf i des del balcó obtingué fotos, tinc la que ens va enviar, que fins i tot es veu la paret que donava a la plaça del Teatre. Recordo com si fos ara mateix, què fa que mantes coses de la nostra infantesa i joventut es recorden clarament i en canvi fets diversos de l'actualitat s'esborrin ràpidament? Recordo, doncs, l'arribada del cos de bombers. I recordant-ho em faig un tip de riure. Les escales semblava que només servissin per enganxar cartells a les parets, les *mangueres* eren bastant copioses dels dos *cotxes-manguera*. Foren desenrotllades "a lo bèstia" podria ser per nerviosisme i s'entortolligaven. Les aixetes d'aigua es va fer difícil de trobar-les. Quan en van trobar una i fou *enxufada* i dirigit el raig d'aigua a les parets del teatre, l'aigua era tan poca que donava la sensació que la *manguera* era prostàtica. Buscaren altres trapes amb aixetes pel carrer Trenta i es van trobar, però tan avall que les *mangueres* no arribaven. A la plaça del Teatre n'hi havia que feien que la cosa anés millor però el gros del foc era per la part del darrera, davant de casa al carrer Lancaster, i es van d'haver empalmar unes *mangueres* amb les altres. Feia riure. Part de l'aigua es perdia per la mà de forats que tenien tot al llarg

---

<sup>97</sup> Incendi del Principal (1915, 3 de novembre). *La Veu de Catalunya*. Recuperat de [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1247303](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1247303)

d'elles. Donava la impressió del que es veuria l'any 1929 quan s'inaugurà l'Exposició Internacional, que al llarg del passeig M. Cristina, a dreta i esquerra es posaren aquells sortidorets. Tot canvià i va anar millor cap a les 9 del matí. Arribaren altres dotacions de bombers, i "autos-bomba" no sé per què, ja que el foc, pel retard dels reforços, ja no era possible d'apagar. No quedà res sense cremar.

**També evoca** "la pila de gent que s'aglomerava per sentir els cantadors de tango Irusta, Fugazot i Demare<sup>98</sup>" o com tenia el costum de comptar les llambordes que hi havia des de la casa al carrer d'en Trenta.

Jo des del meu observatori vivia el *pintoresquisme* del Districte V. Al carrer Lancaster és podria dir que els seus hostatges érem l'elit del "barri xino", doncs el 50% dels que l'habitàvem no era la "púrria" que en general pul·lulava en aquest barri tan proper al port. Aquest carrer, a tocar de les Rambles, era de *bastanta* circulació. (...) I des d'allí veia passar les burres de llet del carrer Robadors, també una dona amb dues cabres, els primers al matí i la segona vers les cinc de la tarda. A mig matí la gent que venia peix en unes paneres rodones on hi havia per totes les butxaques: sardines, varat, xanguet, lluç i boqueró. I també passava una dona que cridava, noies, tallarines fresques per a l'arròs. Per 10 cèntims et servia dues tasses plenes d'aquestes petxines que fetes amb tomàquet eren delicioses.

Com narren Aisa i Vidal (2006) als carrers del barri Xino se solien improvisar mercats de productes d'alimentació i d'objectes de segona mà, la majoria de dubtosa procedència. Centelles escriu al respecte:

Recordo que al carrer Trenta, vers el carrer Migdia fins al Paral·lel, a les voreres de la dreta i l'esquerra, hi havia una espècie de "mercadillo" on trobaves de tot. Fins i tot podies trobar-te que t'havien fotut el moneder. Des del carrer Trenta, en el carrer Migdia fins l'Arc d'en Cirés, que tocava al carrer Nou de la Rambla, també hi havia un altre "mercadillo" però en aquest es venien rellotges, polseres, anells i altres objectes de procedència "desconocida". Aquell lloc era residència i botiga dels lladregots, rebenta pisos. Allí era segur que si a algú li era robat el rellotge, el podia trobar i recuperar-lo comprant-lo.(...) Recordo la botiga d'en Pascasio que es dedicava a comprar tot el que es presentava robat per no res i després ho venia aprofitant-se de la misèria de la gent. Es féu milionari i més d'una vegada

---

<sup>98</sup> Aquest record de Centelles no es correspon amb la seva primera infantesa, sinó als 10 anys, ja que el debut d'aquest famós trio tanguista al Principal Palace és al 1929 Font: *La Vanguardia*. (1929, 22 de maig). Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/05/22/pagina-22/33220721/pdf.html>



va raure al *cuartelillo* de la policia ubicat al Paral·lel, d'on sortia al cap de mitja hora.

## 1.2 Escolarització curta i precària

El petit creixia i arribà el moment d'anar a l'escola. La poca o nul·la escolarització entre els fills de la classe obrera era habitual en aquella societat d'alt índex d'analfabetisme: "En 1900 al menos el 63% de la población española no sabía ni leer ni escribir, frente a un 24% en Francia" (Tusell, 2006, p.35).

A mesura que avançà el segle, la xifra es reduiria progressivament: "El analfabetismo había descendido de forma notable, en parte, gracias a la política de escolarización impulsada por la Dictadura: 43,3% de analfabetos en 1920; 32,4% en 1930" (Fuentes i Fernández, 1998, p.221). Pel que fa a les dades relatives al percentatge de població analfabeta a la ciutat de Barcelona "són inequívocues: del 40,5 per cent, el 1900, es passa a menys del 15 per cent, el 1930" (Gómez Mompert, 1992, p.107).

Malgrat la seva situació econòmica, la família Centelles va fer l'esforç i el nen anà a l'escola. En el diari personal anota: "Els meus estudis havien estat pocs. Sumat tot el temps que vaig anar a estudi en diverses etapes, motivades per una malaltia de la meva madrastra que va durar tres anys, no passa d'un any. Poc podia aprendre en tan poc temps i a temporades" (Centelles, 2009, p.19).

En els seus records de l'inici dels anys 80, el fotògraf amplia la informació sobre els temps d'estudi, matisant que des dels cinc anys fins als onze, no arribà als tres anys escolars, en diverses etapes i a dos llocs diferents.

El primer col·legi que vaig anar va ser una escola particular on es pagaven 10 pessetes al mes. Estava regida per un tipus de prop de dos metres d'alçada amb una cara de mala llet i la tenia a més a més agra. Vaig anar un cert temps fins que la butxaca dels meus pares no resistí les despeses de llibretes, plomes, gomes, llibres i tinta que el senyor Paulino, que així es deia aquest "director", exigia. Només hi havia una aula on, apinyats, érem uns trenta alumnes compartint uns pupitres ròncs, menjats per les rates d'algun altre lloc on anteriorment haurien estat, perquè no crec que els famèlics alumnes que ens havien precedit s'haguessin dedicat a rosegar-los ja que de la meva tongada no vaig veure ningú que ho fes.

Les impressions d'aquesta escola inclouen els càstigs corporals que el director infligia als alumnes, a més de les baralles infantils que es produïen en la seva absència.

El senyor Paulino era un sàdic punint als alumnes. Aquest *manso*, proporcionat a l'alçada, posseïa una "palmeta" que deuria *medir* uns 40cm i mig. Jo no la vaig tastar mai però n'hi havia que hi estaven abonats. Els alls fregats a les mans i els gargalls deien que feia que no piqués tant la mà, suposo que tot era il·lusió. A les taules hi havia dos tinters de metall i cada matí el mestre nomenava un alumne per omplir-los. Algunes vegades vessava la tinta i anava a parar sobre les bates, els pantalons i després a terra. Es caçaven mosques i es dipositaven dins dels tinters. Per acabar-ho d'arrodonir també boletes de paper i molles de pa. Sucaves i et sortia cada "tiburó" que deixava els quaderns fets un mapamundi. A quarts d'onze el senyor Paulino anava a esmorzar i tornava al cap d'un quart d'hora. No cal dir les batusses que es produïen en la seva absència: cops de cartera, bufetades, cops de puny, fletxes voladores, barrets fets de diaris dels esmorzars, escopinades des del balcó als vianants del carrer Nou. Hi havia un xicot, potser el més gran de la classe, que no prenia part en aquestes "juergues". Sabia moltíssim de dibuix, però la seva fal·lera era de fer en fulls del seu quadern guerres d'indis i americans. Ho fotia tan bé que a la sortida de la classe ens quedàvem embadalits veient-les i escoltant cada historieta. Es deia Cases i recordo que tenia una pell i un perfil d'indi de debò.

Després d'una llarga temporada sense anar a l'escola hi tornà: "Un bon dia, potser perquè li havien augmentat el sou sis pessetes més a la setmana, el pare va dir-me: Agustinet, a partir de la setmana vinent aniràs al col·legi de los Hermanos Maristas del carrer Sant Olegari". Tot i que Centelles no especifica quan es va produir el canvi d'escola, és possible que aquesta millora coincidís amb "las fuertes subidas salariales de 1917 a 1920, combinadas con la caída del nivel de los precios al consumo desde 1919, dieron como resultado un aumento de los salarios reales (por trabajador) en la industria y en los transportes estimable en torno al 30 por ciento" (Carreras, 1990, p.284).

El fotogràf no detalla el seu pas per aquesta escola, només destaca un episodi amb un dels companys, que tingué conseqüències per a tota la família.

Frasquito era un nano que vivia i viu al quart pis de la nostra escala. Tres anys més gran que jo, amb una cara de jesuïta que no podia amb ella, d'aquells que tiren la pedra i amaguen la mà. I mal parit al mateix temps. Tenia un germà més gran que es va casar amb la veïna del segon pis, l'Elvira, de qui jo m'havia enamorat secretament. Però hi havia una diferència d'anys i el germà del Frasquito se la va emportar. Doncs l'*interfecte* em feia la vida impossible. Em donava empentes, m'estirava les orelles, em feia la traveta... i sempre amb aquella rialla falsa que semblava que no hagués trencat un plat. Sempre he estat un nano pacífic, mai em posava amb ningú, aguantava bromes i les més pesades. Però xiquets de Déu aquest paio em carregava i, un bon dia, el bandarria en va fer un gra massa i em va atonyinar sense més ni més. Era un "abuson"! Al carrer de la Unió estaven fent obres en l'*adoquinat* i per terra hi havia trossos de llambordes que escataven. Em va tirar a terra i en aixecar-me vaig agafar una llamborda que li vaig endinyar amb tan bona punteria que li vaig arriar al cap. El portaren a la Casa de Socors del carrer de la Unió on li posaren tres punts. Arribà a casa fet un sant Llàtzer. Quin merder a l'escala! La mare, la filla i el germà, tots cridaven. El podia haver mort, deien la mare i la germana. El que no deia gaire cosa era el germà gran, que sabia com era el seu germanet. Els meus pares em defensaren, com és natural, i el pare els va dir: quan l'Agustinet ha fet això és perquè ja n'estava fins els nassos del vostre estimat Frasquito. Total: que no es van saludar mai més, però el meu Frasquinet no es va posar mai més amb mi. Jo tenia llavors deu anys fets.

La poca escolarització, típica de la classe proletària, la va suplir al llarg de la seva vida amb l'autoprenentatge constant. Ben conscient des de menut de la seva classe social, el fotògraf és un exemple clar d'una de les característiques del món obrer de l'inici del segle XX, aquell que "assumí des del primer moment la cultura com un aprenentatge i alhora com un factor d'alliberament i conscienciació" (Gabriel (dir), 1995, p.197).

Centelles (2009) reflexiona sobre la seva curiositat i esforç en el diari:

Tot el que pugui saber ha estat a força del meu esforç, de la meua voluntat. Gairebé sempre, per no dir sempre, he hagut d'aprendre'm jo sol les coses. Mai no he trobat facilitat per part de ningú que m'expliqués les coses, i per necessitat he hagut d'aprendre-m'ho tot sol. En canvi, jo sóc tot el contrari: no he estat preguntat una sola vegada, o bé he cregut que a algú més podia interessar el que jo sé, que no li hagi donat tota mena d'explicacions, detalls, etc. una vegada, una altra i deu si hagués calgut. (p.19)

La consideració que la cultura constituïa la clau per a la superació de la pròpia condició d'origen és un element constant en la vida d'Agustí Centelles ja des de

petit. Aquest assoliment de coneixements i la millora dels baixos nivells culturals habituals afavoria sovint que molts militants obrers, o simplement gent de classes populars, acabessin establint-se o bé pel seu compte, per exemple creant un petit negoci, o promocionant-se professionalment a títol individual, com serà el cas del fotògraf.

Un dels exemples més clars i determinants a la seva vida respecte d'aquest esforç per aprendre, però no l'únic, evidentment, és que els seus inicis en el món de la fotografia als 13 anys van ser a través de l'autoaprenentatge, fins a convertir-se en fotoperiodista professional per compte propi durant la dècada dels anys 30 del segle passat. Centelles també suplí la manca de formació escolar amb algunes lectures de joventut. Però fou sobretot el cinema, l'espectacle de masses per excel·lència de l'època, el mitjà que li despertà la fascinació per la imatge i on adquirirà una cultura típica d'un individu immers en una societat de comunicació de masses.

En un dels fragments dels seus records inèdits, tot i que la seva família no va poder oferir-li una formació àmplia, el fotògraf sí que detalla els valors que li van transmetre, forjant el seu caràcter per afrontar la vida:

Els meus pares em van ensenyar a no mentir, ser honest sempre, respectuós *inclús* amb els que em volguessin mal, tolerant sense deixar-me atropellar, a tindre la paraula quan aquesta fos donada i complir sempre les promeses fetes i no "estirar més el braç que la màniga". I aquest tarannà meu ha fet que no hagi tingut mai conflictes, se'm respecta i he sabut escollir els amics, comptadíssims -tres- i tot lo demés "fullaraca". He medrat abans i ara, a base de treball i de *serietat* i mai, *poquent-ho* fer i aprofitar-me'n, he raspallat la jaqueta a ningú.

### 1.3 Jocs d'infant i esbarjo familiar

Ja en el temps que anava a escola, el noi sortí a jugar amb la resta de quitxalla del veïnat.

Al carrer, on no hi feia gaire estada fins que no vaig ésser més grandet, hi havia una rècula de *nanos* de la meva edat i altres de més grandets i, com és de suposar, n'hi havia de tota "calanya": bons, menys bons i dolents. I entre tots formàvem l'equip del carrer Lancaster, que unes vegades nosaltres i altres els del carrer Guàrdia, Montserrat, Migdia, Cirés, Sant Ramon, ens desafiàvem a fer guerres. Els emissaris d'un bàndol i l'altre quedaven a l'hora i el lloc on havíem de trobar-nos i començar la batalla, unes vegades era a la falda de Montjuïc, tocant la pedrera -allí no podien mancar les municions- doncs aquestes lluites es desenvolupaven a cops de roc; d'altres en el Moll del Carbó. La por de rebre un cop de roc es retrocedia de mica en mica i a tot córrer i llavors la banda guanyadora desafiava a la d'un altre carrer i sempre hi havia un guanyador total. Vaja, com si fos un campionat de futbol!

Per descomptat també sempre hi havia algun o altre ferit: esvoranc al cap o la cara, hematomes per diferents indrets del cos, que mantes vegades s'havia de recórrer a la Casa de Socors. També s'organitzaven partits de futbol on valia tot, perquè mai no hi hagué àrbitre. Les *patades* eren a l'engròs i fins i tot alguna que altra mossegada. Els botiguers de les poques botigues que hi havia al nostre carrer paraven bojós. Els veïns dels pisos, davant l'escàndol que fèiem ens tiraven galledes d'aigua i les botigues que tenien aigua i *manguera* mullaven el carrer fins que feien un bassal. Però no hi feia res, continuàvem jugant i surant desmesuradament. Jugàvem amb el que fos si no teníem pilota: pots de llauna, taps de suro, fustes. Les pilotes les fèiem amb draps o de paper de diari i tots els cordills que podíem arreplegar, trossos de sac, bragues robades a la germana, la camisa vella del pare o els calçotets. Tot valia.

Als vespres, després de sopar, baixava al carrer una estona i jugàvem als 4 cantons, a cavall fort, a fet i parar i també, amb el llum que prodigava el fanal que teníem al costat del nostre balcó, a la taba o corretgeta ning-ning.

Allí ens ajuntàvem amb "El Chacha"<sup>99</sup>, bon amic meu i que el seu nom era Antonio Garcia Serrano; "El Molleja", que li dèiem així perquè tenia una berruga al costat de l'orella que semblava una figa de moro; "El Pigao", de qui no recordo el nom i tenia aquest mot perquè era pigat de la verola; l'amic Pepe i el seu germà Ricard.

Ho passava bé fins l'hora en què el sereno anava tancant les portes. Aquest home, tenint en compte que les cases tenien molts anys, es veia obligat a portar tal reguitzell de claus col·locades en una mena d'aro de filferro gruixudíssim i penjat al muscle, que el feia anar de cantó. Cada clau podia

---

<sup>99</sup> "Chacha" serà un dels amics de Centelles amb qui també coincidirà a l'exili. S'escriuen de camp a camp. Antonio Garcia estava a Barcarès i el fotògraf a Bram. (Centelles, 2009, p.171)

servir d'arma de defensa. Era molt valent. No li importava encarar-se a malfactors, lladres o bronquistes. Amb el seu xusso arreava cada estacada que més d'una costella havia trencat i obert algun cap.

Algunes vegades, poques perquè es considerava un senyoret, compareixia a aquest grupet de nois del carrer en Josep Savall<sup>100</sup>. Si jugàvem a saltar, recordo que era temerari parar quan ell saltava sobre teu doncs el joc, n'hi havia un que es deia "a la una mula" que en passar per sobre teu *apoiant* les mans sobre l'esquena, el rei manava un càstig que s'havia d'executar: "un torpe" t'arriaven una *patadeta* al paner, una "ungla" et passejaven el peu per sobre l'espatlla. Doncs bé, en Savall quan executava aquestes dues coses, tenia tanta força amb la cama que et deixava com si t'haguessin fotut una garrotada.

**Un dels jocs que el seu pare li regalà i del qual Centelles en deixa un record més viu és una escopeta amb la qual la família va muntar un petit negoci:**

El meu pare m'estimava molt, com també la meva marastra que es desvivien perquè no em manqués de res d'allò que ells, amb les seves poques disponibilitats i els pocs recursos crematístics, podien donar-me. Un dia, el bon home del meu pare comparegué a casa amb una escopeta de fletxes i balins. No sé pas d'on va treure un plafó d'uns dos metres d'alçada per un d'amplada, que baixava al carrer i el col·locava a l'angle de la placeta a la paret del Teatre Principal i allí va començar a instruir-me en el maneig de l'escopeta d'aire comprimit. Ens hi passàvem bones estones fent "dianes". (...) Tenia molta punteria però jo el vaig superar a la distància que fos. Hi havia molts badocs i la quitxalla ens demanava que els deixéssim tirar. Així ho fèiem i vet ací que li vaig dir al pare: i si féssim pagar no creus (jo li parlava de tu i a la mare de vostè) que podríem guanyar alguns calerets? I ho vam fer, cinc tirades amb fletxes per cinc cèntims o bé vuit amb balins. Treia el plafó al carrer quan acabava de treballar i encara era de dia i en un parell d'horetetes pujàvem a casa 2 o 3 rals i alguna que altra volta una pesseta. Això a mi m'engrescava i a la meva marastra li anava molt bé disposar de quelcom més per ajudar a la casa.

**A més de l'esbarjo propi del món infantil, el fotògraf recorda com, en comptades ocasions, la família gaudia del temps de lleure fent algun extra, menjant fora o anant de picnic a la platja.**

Hi havia una botiga que era una xurreria, on entraves per una escaleta però des del carrer també et servien, si bé el taulell era la paret de la casa i havies d'aixecar els braços per agafar el que havies demanat. Els meus pares ja sabien que en passar per allí, (carrer Conde de Asalto una mica

---

<sup>100</sup> Josep Savall serà amic d'Agustí Centelles al llarg de tota la vida. En els temps de l'exili coincidiren al camp de concentració de Bram i com que el seu amic en va sortir primer li feia d'enllaç de correu amb la dona.

abans d'arribar al Paral·lel i davant el music-hall Pompeia) m'havien de comprar deu cèntims de patates fregides (xips avui) que et donaven en una paperina de paper d'estrassa. D'aquí em ve que m'agradin tant i no me'n quedi mai tip. Algun diumenge que les disponibilitats econòmiques ho permetien ens en anàvem tots tres a un bar que feien menjars, on el cambrer era conegut del meu pare i ens menjàvem un arròs, una amanida i carn. Alguna vegada preniem *la golondrina* i amb el berenar-sopar que havia preparat la mare, ens assèiem a les pedres del trencaones, on jo i el pare atrapàvem crancs i arrencàvem barretets que jo me'ls menjava crus. Passàvem gairebé tota la tarda i en fer-se fosc tornàvem a Colón amb *la golondrina*. Aquest esbarjo no érem els únics a fer-lo. Difícilment trobaves un lloc al trencaones on poder posar la panera i el cul, tanta era la gent que anava a gaudir de l'airet del mar, sopar i estalviar el "gasto" de tota la família en diumenge. No podies badar. Els moneders volaven i els queviures també. Entre el personal que es desplaçava a aqueix lloc n'hi havia que no tenien res i s'aprofitaven dels *descuits* de la resta.

#### 1.4 Paisatge urbà i humà

Agustí Centelles, a més de la vida de nen narrant el seu entorn més immediat a la casa on vivia, els jocs, l'escola o la vida familiar, també recorda qui eren els seus veïns i tot tipus d'establiments, des de fàbriques a bordells, que el van envoltar des de la infantesa i ja als inicis de l'adolescència.<sup>101</sup> El fet que sigui una escriptura realitzada els darrers anys de la seva vida, també fa que alguns fragments tinguin l'estil d'un paisatge més propi de la mitificació d'un passat col·lectiu ja llunyà, que no pas d'una experiència personal viscuda.

Al nostre carrer, Lancaster, al costat nostre i a la mateixa vorera, vivia l'administrador de la casa on habitàvem (pagàvem 5 duros al mes després de moltes pugues). Al núm. 18, la fàbrica de caramels "El Sol", al 16 vivia la Palmira, la seva germana i després, en el 14, l'escala ampla on més d'una vegada havíem rebut alguna que altra galleda d'aigua degut al terrabastall que fotíem jugant. Després el pintor Egea i, a la mateixa escala, l'amic Pasqual Sanjuán. Tirant a munt, l'escala on vivien "Chacha" i "El Molleja" i la botiga de l'electricista Vicenç que li donava al meu pare a fer instal·lacions i *remendos*. M'he passat: en el número 12 "La Viña P." on es cantava i ballava flamenc. A la sortida dels cabarets i els cafès concert, els "señoritos" i les seves *fúrcies* hi feien cap i la gresca s'acabava quan era de dia, tots borratxos i fotent uns escàndols *d'aupa*. En el número 8,

---

<sup>101</sup> Aquests records de barri, que comencen de manera ordenada tal com s'ha vist anteriorment, desapareixen, per tornar a la narració enmig d'altres temàtiques que no vénen al cas, cosa que reconeix el propi autor en diverses ocasions. És per això que aquestes reflexions s'han aplegat en la mesura del possible en bloc.

la lleteria d'en Magí i una altra grandiosa escala, una planxadora, un bar i cantonada amb el carrer Conde de Asalto, un *colmado*.

En el Teatre Principal hi hagué una temporada de revista i la "vedette principal" era la Margarida Carvajal. A la placeta s'acumulaven els "pipes" per tal de veure les artistes que passaven als seus llocs per sortir a escena, per darrera els telons, a mig vestir i com la porta de l'escenari era oberta, la gent congregada s'ho passava d'allò més bé veient cuixa, algun pit que altre que no havia estat enfundat en els sostenidors. Jo des del meu balcó no tenia necessitat de fer nombre a baix a la placeta. Em divertia i encara molt més quan veia desfilars les putes de Mme. Petit *habillades* amb grans plomes al cap i vestits des del *burdell* a l'escenari - 50 metres més o menys - per tal de fer el número en "l'apoteosis final". Deuria haver algun acord entre el teatre i la *madame* més profitós que els pobres clients que pogués haver entre els quinze o vint minuts que durava la cosa des que sortien fins que tornaven a entrar. També deuria ser un espectacle al "salón" on la clientela esperava i pogués triar a la que anava vestida d'*avestruç*, d'esclava o la del barret amb la panera de fruita al cap.

A l'escala del número 24 hi havia una mena de portera que es deia Rosario, molt bona dona però xafardera com ella sola. Sabia la vida i miracles de tothom però, això sí, no fotia merders entre el veïnat. Vivia bastant bé la seva família. Composta de dos fills, el marit, ella i la mare d'ella, tots eren murcians menys el noi i la noia. El marit era un tipus alt i ple de carns, una mica bestiota, era descarregador al moll. Traficava amb tot el que estava al seu abast: tabac, cafè, xocolata, fruita. Com bon descarregador portava una faixa molt ampla al voltant del cos que al mateix temps que li aguantava els ronyons servia d'amagatall de tot allò que podia "distreure" dels vaixells. I també com bon descarregador portava uns calçotets lligats amb betes als turmells. Quan arribava de treballar gairebé no podia caminar perquè les cames li pesaven. Era que les seves cames eren plenes de blat des dels turmells fins la cintura. A l'interior de la faixa hi havia engiponat un parell de quilos de cotó. De tot això en donava sortida i vivien com reis.

Un altre tipus del carrer era el "Lolo". Era grandet, uns disset anys, el seu aspecte era repugnant. Mal vestit, brut, amb els cabells que no havien vist el barber feia anys, mocós, sempre amb les *candeles* penjant, era el terror dels nois, i sobretot de les noies que empaitava i seguia per les escales mostrant els seus atributs de mascle. Les tenia esfereïdes. Vivia a l'escala del núm. 13 on semblava que el pitjor de cada casa n'havia fet aixopluc.

En Jaumet, el germà de l'Elvira, era un bon amic i tots els anys que ens vam relacionar fins ben grans, mai tinguérem topades ni entrebancs. Era, com el seu pare, un excel·lent dissenyador de calçat, de senyora especialment. Les fàbriques d'Inca i Mallorca se'ls disputaven.

(...) Em ve a la memòria l'adroguer de la cantonada. Si entraves al carrer de l'Arc del Teatre per la plaça del



mateix nom o bé pel carrer Nou, senties una flaire de cafè que enamorava. Fins i tot semblava que l'estàtua del Pitarra ensumés aquesta flaire. Era el botiguer que la produïa torrant cafè en una mena de moble metàl·lic on s'hi posava llenya i s'hi calava foc. A sobre les flames es col·locava una mena de bola que tenia una porteta d'uns 10x10cm que s'obria i dins la bola es torrava el cafè cru. Es baixava la bola vers les flames i, amb una maneta soldada a la bola, es donava voltes i es baixava, tapant aquesta mena de moble amb un con obert per la part superior d'on sortia el fum, i aquesta bona flaire del cafè s'escampava per tots els carrers. Val dir que aquesta operació tenia el seu mèrit i que no tothom sabia fer-ho com calia. La torrada del cafè té el seu punt essencial. No es podia badar deixant-lo cru o passat de torrefacció i amb això en Sebastià, que era l'adroguer i després en Lluïset el seu cunyat, ho fotien molt bé i s'inflaven a vendre de 100 grams en 100 grams la seva producció una vegada molta amb un gros molinet que es molia a "tracción de sangre" donant voltes. Es comprava en aquestes quantitats i no com ara que es fa en paquets de ½ quilo, perquè els sous de llavors no permetien tenir estoc per a tota la setmana.

I no totes les famílies es permetien el luxe de prendre el cafè a casa després de dinar. Més que res es tenia per prendre al matí la llet tenyint-la amb un rajet del cafè fet en barretina o bé de "pucherete". (...)

Al carrer d'en Trenta hi havia un *burdell* que es deia Mme. Petit molt ben assortit i car en aquells temps de l'any 1921. La taxa era de 5 pessetes. El menjador de casa donava a un pati amb una paret a la dreta i amb vista a l'esquerra al darrera d'aquest *burdell*. A l'estiu, les meuques sortien als balcons com les van parir les mares a prendre la fresca, de dia i de nit. De dia no m'era permès mirar però sempre hi havia alguna llambregada a fer aprofitant que la mare anava a la sala o parlava amb algú del balcó estant del carrer Lancaster. Això també ho aprofitava el meu pare que foragitant-me s'hi quedava ell. Però a la nit quan dormien, jo m'aixecava silenciosament fins al menjador on em passava moltes estones fins que veia a alguna de les putes que sortia. Però no sortien gaire perquè a la nit allò anava a preu fet.

També al mateix carrer hi havia una casa de gomes, un barber, un fuster i l'escala on vivien uns altres amics, els Cabot. Escala que en dèiem el 5 on els grans empaitaven les mosses i el cabaret La Villa Rosa. Una mena de pista on es ballava flamenc, taules "d'alterne" on la *manzanilla* era el preferit. Ací hi havia un tipus molt pintoresc, era un *maricon* que es feia dir La Zubiela. Baixet, més baix de *lo corrent*, que quan caminava es *cimbrejaba* i tots els seus gestos, exagerats, eren els d'una dona. Molt graciós i amb sortida punyent pels qui es burlaven d'ell. Era molt lleig però es maquillava molt bé, es retallava les celles i cuidava les pestanyes. Anava a comprar, alternava amb els clients, fregava gots, escombrava el terra. Era molt popular.

Més avall hi havia un passatge que donava a l'església de Santa Mònica on es fabricaven les gasoses Torras. (...)

**Enmig dels records ja dels anys de la seva joventut, reconeix** “pot ésser que no hi hagi massa coordinació en tot lo que explico. Va sorgint el record de coses i no tinc més remei que escriure-les, doncs. Podria succeir que em passessin per alt i no vull deixar de fer-ho”.

**I torna als espais on va créixer:**

Des de la Plaça Real al carrer “Fernando” hi havia una sortida. Allí hi havia un grup de cecs penso que eren sis músics que a mitja tarda de cada dia tocaven tot pidolant. S’aplegaven tot al voltant d’ells, fent cèrcol, dotzenes i dotzenes de persones. Tocaven meravellosament tota mena de composicions però de música bona i la gent escoltava en silenci, silenci trencat solsament per algun que altre cotxe -no n’hi havia massa- que baixava a les Rambles per el carrer “Fernando”, Fivaller abans. M’hi havia aturat moltes vegades. L’única persona que no era invident passava el plateret.

La Plaça Real era cosa diferent del que ara [inicis dels anys 80 del segle passat] *plagada* de cerveseries, marisqueries, mercat de droga, *quinquis*, *invertits* i *borratxos*, era un *remans de pau* on la canalla jugava, els vells prenien el sol, cap al vespre s’omplia de grupets que parlaven de política i cadascú que prenia part en les discussions arreglaven l’Espanya criticant als governants i portant solucions a la forma de governar el país.

A la nit, tot i essent tan a prop del carrer Escudillers era un *remans de quietud* només trencat pels roncs dels que dormien en els seus bancs o a terra sota les arcades i prop dels racons on els vianants buidaven el “suc de les olives”. Recordo els *cirabotes* en els racons del carrer Colón tocant la rambla de Caputxins on s’assentaven fins a tres clients. Un sol *cirabotes* -generalment eren dos- servia als tres clients al mateix temps. Primer treia la pols al primer, després passava al segon i tercer. Tornava a començar pel primer posant el tint i mentre se secava seguia a l’altre i l’altre i tornava amb el betum o la crema fins començar novament pel primer passant-li el raspall i la tela brillantadora. Netejar-te unes sabates costava tres cèntims. Després va anar augmentant poc a poc. Crec recordar que l’any 1931 valia 50 cèntims.

I em ve a la memòria el *quiosquet* de “La Cazalla de la Sierra” que encara existeix a l’entrada del carrer Arc del Teatre on et servien una pansa dins un gotet de *cazalla* i el tramvia que recorria el carrer Nou (conde de Asalto) baixava per la Rambla i per sota Montjuïc per la carretera del Port anava fins Can Tunis, prop del cementiri. Vaig anar moltes vegades en aquest *tremvia*. En baixar caminàvem una bona estona passant per davant de l’hipòdrom enclavat en lo que

avui és terreny del Port Franc, que tanta polèmica ha suscitat, fins arribar a la platja on creixien lliris. Els *arremaçàvem*, en fèiem pomets i la mare els venia a la cantonada del carrer Lancaster amb Arc del Teatre. L'economia casolana feia que es tingués que recórrer a aquesta cosa com a vendre retalls de galetes de coco i hòsties.

També hi havia un tramvia que passava, baixant pel carrer del Carme, Rambla de les Flors i agafava el carrer Hospital i se n'anava a Sants. Al davant del mercat de la Boqueria carregava les dones que havien fet la compra perquè deien, i aixís era, que era la plaça on es comprava a millor preu i el gasto del tramvia no representava ninguna disbauxa davant l'economia de les compres que es realitzaven: 10 cèntims anar i 10 el tornar.

La Rambla de les Flors! Què en puc dir d'aquesta cosa única al món tan admirada per nosaltres i per visitants estrangers inclús avui dia. Llavors era el mercat de les flors que s'abastien totes les botigues de floristeria de Barcelona. Era un goig veure aquest mercat a les set del matí i més tard les *habilitoses* mans de les floristeres en les seves parades preparant els rams que els hi eren demanats.

Aquest *pintoresquisme* de les Rambles hi havia els tipus que acabaven de donar-li color. Hi havia el pintor, el venedor de gossos, el camàlic, el *cirabotes* ambulant, els venedors de diaris fent competència als quioscos i les venedores de loteria de la Maria Illa i d'en Valdés. La Rambla dels ocells, la font de Canaletes i els quiosc de begudes al costat de la font, davant de la xarcuteria Canaletes. M'he fet un xic massa llarg sense aprofundir prou, doncs n'hi ha per omplir quantitats grans de *quartel·les*.

### 1.5 El nen que volia treballar

L'inici de la dècada dels anys 20 coincidí a la vida d'Agustí Centelles amb un moment que podem considerar d'iniciació al món adult, ja que va començar a treballar en un context laboral general que en aquell moment, en ple procés de canvi, es va tornar més complex pel que fa a feines i en el qual calien coneixements tècnics i un mínim de cultura apresada i codificada per accedir-hi i mantenir-s'hi.

A diferència de la majoria de fills dels obrers, molts dels quals tenien el seu primer contacte amb el món laboral als 10 anys, Centelles no ho va fer per obligació: "Vaig insistir que jo podia ajudar a casa, tota vegada que la cosa estava ben fotuda i anàvem *maltirant* amb moltes seques, llenties, botifarrons de sang i ceba i *boquerons* fregits". Així

doncs, amb 11 anys es convertí en grup de la SCE i CFE (Sociedad Española de Construcciones Eléctricas i Cooperativa de Fluido Eléctrico), empresa situada a la plaça de Catalunya número 9.

Aquests inicis professionals conflueixen en un context político-social convuls, ja que l'any 1920 va ser el període de més agitació social de la postguerra, no només a l'Estat espanyol, sinó arreu d'Europa. La Primera Guerra Mundial havia tingut efectes evidents sobre l'economia catalana: com a conseqüència positiva, va obrir mercats internacionals i eliminà competència estrangera; en negatiu imposava dificultats al subministraments exteriors de primeres matèries i aliments. Des d'un punt de vista social, a Barcelona:

Tan bon punt finalitza el conflicte, la crisi industrial, especialment al ram del tèxtil, es va fer inevitable. Els patrons, que no havien aprofitat els ingents beneficis per a modernitzar el seu aparell productiu, intenten engegar a marxes forçades un procés de racionalització i reorientar l'economia cap a la concentració d'empreses i la substitució del taller per la gran fàbrica, una concentració industrial que exigia la reducció de la massa laboral i la sobreexplotació de la mà d'obra contractada. Els sindicats, per la seva banda, procuren defensar les conquestes obtingudes (millores de sou, reducció de la jornada de treball, assegurances, etc.) mitjançant la utilització de la vaga reivindicativa i els actes violents de baixa intensitat. (Pradas, 2003, p.37)

La primera vaga general a tot l'Estat espanyol va tenir lloc l'agost de 1917, però a Catalunya la més important fou la vaga de la Canadenca, iniciada a Camarasa a finals de 1918 a causa de l'acomiadament d'obriers de l'empresa Barcelona Traction Light and Power. Al febrer ja s'hi implicà la capital catalana fent vaga els obrers del ram del gas i de l'electricitat. La ciutat quedà col·lapsada i sense llum durant setmanes. Declarat l'estat de guerra, detinguts més de tres mil obrers, inicien també la vaga altres sectors, convertint la reivindicació en vaga general. El 19 de març, el líder sindicalista llibertari Salvador Seguí (*El Noi del Sucre*) en un míting a les Arenas va fer possible un acord i la tornada a la feina l'endemà, però pocs dies després es declarà la vaga general a Catalunya, que finalitzà amb una nova declaració d'estat de guerra per part del govern.

La vaga de la Canadenca va significar un triomf per als obrers, ja que comportà l'establiment de la jornada de vuit hores. Des del punt de vista de la Història de la Comunicació, aquest conflicte laboral té molta importància perquè desencadenà

l'anomenada "censura roja". Amb la declaració de l'estat de guerra, immediatament s'aplicava la censura prèvia a tots els diaris i publicacions periòdiques. El rigor de la censura era molt més implacable a la premsa catalana que no pas a la de la resta de l'Estat, i sobretot a la premsa barcelonina. Tot i que els sindicats estaven clausurats, la secció del Sindicat d'Arts Gràfiques es va reunir per prendre una decisió.

Els òrgans conservadors publicaven tot allò que volien en defensa dels interessos patronals i estrangers, com ara els de la Canadenca, mentre que els diaris progressistes eren censurats dràsticament si intentaven fer sortir alguna informació que pogués beneficiar els sindicalistes. Així doncs, llançaren aquesta consigna: o tots gaudim de la llibertat de premsa o ningú no se'n beneficiarà. (Pradas, 2003, p.60)

El resultat fou que els obrers van deixar d'imprimir totes les notícies que consideraven contràries als interessos dels treballadors en vaga. Barcelona fou la pionera en aquesta forma inèdita de lluita sindical, que es va estendre ràpidament a la resta de l'Estat i tingué conseqüències importants. Una de les més destacades és que al final de l'any es va constituir el primer Sindicat de Periodistes de l'Estat espanyol, que a Barcelona es va integrar al d'Arts Gràfiques, proper a la CNT, i a Madrid es va vincular a la UGT a través de la Asociación del Arte de Imprimir. Passat un mes, el 6 de desembre, es va fer la primera vaga de periodistes de la història de l'Estat.

L'any 1919 el nombre de vagues declarades a Espanya fou de 402; el nombre de vaguistes, i el de jornades perdudes, de 4.001.278. L'any 1920 s'arribà a les xifres màximes, amb 424 vagues, 244.684 vaguistes i 7.261.762 jornades de treball perdudes a tot l'Estat. A Barcelona i comarques, l'any 1919, el nombre de vagues fou de 40; el de vaguistes, de 10.017, i el de jornades perdudes, de 478.717. L'any següent es declaraven 72 vagues (el 16,98% del total espanyol), hi va haver 65.546 vaguistes i es van perdre 887. 355 jornades de treball, el doble que l'any anterior. (Pradas, 2003, p.115)

Pel que fa a la Història de Catalunya, al marge de les guerres civils, no hi ha hagut unes tensions socials expressades amb tanta violència com en el període 1917-1923, marcat, no només pels atemptats i morts sinó també pel degoteig constant d'agressions al carrer que es convertiren en un fet habitual de la vida quotidiana. Aquest clima social no era aliè a un jove obrer de família obrera i que treballava al centre de la ciutat, a la plaça Catalunya.

Des de principi de segle Catalunya va ser, com en tot, l'avantguarda de les reivindicacions obreres. A Catalunya havien arribat grans contingents d'obriers mancats de feina en

altres províncies o bé eren pagats amb sous de fam, explotats per cacics sense escrúpols i protegits per les forces vives d'aqueixos llocs. Però ací tampoc anaven massa bé les coses. També els obrers eren explotats i reaccionaven i demanaven sous que els permetessin viure mitjanament bé i no ésser considerats com esclaus, i els donés allotjament adequat en vivendes i no haver de raure en barraques construïdes per deixalles de tota mena i sense higiene. Així es construïren el Somorrostro, el barri de Pekín, el camp de la Bóta i d'altres per la part dreta de la ciutat.(...)

Jo recordo de quan era jovenet que les lluites sindicals eren a sang i foc perquè llavors sí que els sous no arribaven per poder mantenir precàriament una família. Hi havia només dos sindicats obrers: la CNT i la UGT, la preponderància quasi total pertanyia a l'anarquista. (...) Quan tenia dotze anys ja fets vaig viure a la plaça Catalunya el cop d'estat de Primo de Rivera. Però també vaig saber els assassinats del Noi del Sucre, d'en Layret, d'Eduardo Dato, els atemptats d'una banda i de l'altra, del sindicat CNT i del Sindicat Lliure, que es defensava amb pistolers pagats pels interessos de la patronal. Se succeïen els atemptats molt sovint i els carrers de Barcelona es veïen massa sovint regats per sang proletària. Per acabar d'adobar-ho el govern ens envià al sanguinari Martínez Anido.

El nom de Martínez Anido, Governador Civil de Barcelona entre 1920 i 1922, quedà gravat al record d'Agustí Centelles amb el qualificatiu de sanguinari, un adjectiu estès entre la classe obrera de l'època, ja que sota el seu comandament la violència s'agreuja, especialment quan es va imposar l'anomenada Llei de Fugues, que consistia a deixar lliure el detingut i, tot seguit, matar-lo al·legant que pretenia escapar. La conseqüència va ser la generalització de la guerra social. Pradas (2003) concreta que durant l'any 1921 el nombre d'atemptats fou en conjunt el màxim registrat en la història del terrorisme barceloní: en total hi comptabilitza tres-cents onze atemptats legals.

Aquest entorn de violència permanent, que havia convertit Barcelona en la ciutat amb més atemptats socials de l'Estat entre 1917 i 1921, penetrava en les vivències del jove Centelles i l'influïa en la pròpia ideologia i consciència de classe: "tot això, assabentat pel meu pare i vivint-ho jo, em *frapava* d'allò més i em quedava gravat en el meu cap i dins meu sentia quelcom que, inconscientment em rebel·lava. I tot això, més tard, quan vaig fer de reporter gràfic, va sorgir."

Mentrestant feia d'aprenent, de noi dels encàrrecs, és a dir a l'escalafó més baix de l'empresa on treballava, i començava a saber què era cobrar per la seva feina, un sou de trenta pessetes al mes, de les quals dues per setmana eren per a ell i la resta per a la família.

Poca cosa es podia fer amb vuit rals però em permetia anar al cine, comprar-me *cacahuets*, *pirulís* i llogar novel·les d'en "Sherlock Holmes" i més tard i estalviant, quan ja treballava de fotògraf, obres d'en Víctor Hugo. Al cine, que m'atreia sense jo adonar-me'n i tindria un resultat més tard, anava sovint. Costava 15 cèntims, després un ral i més tard l'augmentaren. I, més que la trama dels films m'atreia el treball dels artistes, la direcció, les llums i els enquadraments. Els cinemes que freqüentava eren el Cine Diana i el Monumental i també l'Argentina, que estaven ubicats al carrer Sant Pau.

A banda de la seva diversió cinematogràfica, el jove fa les primeres sortides amb amics, amb alguna experiència iniciàtica negativa a causa de l'alcohol i amb visites a alguns locals d'oci de la ciutat.

Una vegada, devia tenir uns dotze anys, la colla d'amics del carrer, el "Chacha", el "Pigao", el Pepe, el Jaumet -germà de l'Elvira de qui jo havia estat enamorat- el "Perico" i dos més que no recordo, vam decidir anar a berenar al "rompeolas". Jo no he tingut mai costum de berenar i aquell dia vaig dinar poc a fi de menjar-me bé el berenar. Vam omplir una bóta de quatre litres de vi. Quan ja arrencàvem va comparèixer un altre, que li dèiem el "Taconero" perquè el seu germà posava talons de goma a les sabates pels cafès de les Rambles i també venia loteria. Anys més tard fou ell qui heretà la indústria. Es va presentar i el vam arrossegar amb nosaltres. No tenia berenar i jo li vaig dir que ens partiríem la meva truita. Total, que entre els nou quasi ens vam *pipar* el vi de la bóta.

A ningú li passà res excepte l'alegria i barrila que produïa el vinet del Penedès, però a mi xiquets de Déu, em produí una "trompa" que no hi veia de cap ull. Tot em voltava. Per si era poc la *golondrina* ho va acabar d'estovar. Vaig treure el *trocet* de truita, el vi, la sopa del dinar i crec que fins el que havia esmorzat. Però en el meu malestar mai vaig perdre la consciència de l'estat en què em trobava: la meva preocupació era constant, què dirien els meus pares en veure'm en aquell estat. El vinet va fer el seu treball en un estómac gairebé buit i la resta la gresca. A les escales de la Porta de la Pau els vaig pregar que em tinguessin una estona per tal que em passés i no arribar a casa en aquell estat. El "Taconero" s'oferí a pagar-me un cafè sense sucre que deia ell feia passar les trompes. Vam anar -em van portar millor dit- a un bar del carrer Escudillers. El vaig prendre i em deixaren a casa. Els pares se'n feren càrrec, em ficaren al llit i cada vegada que posava el cap a la coixinera el

quarto donava voltes, la casa i el món sencer. Quina nit! De llavors ençà no he tornat a atrapar cap "mantellina" més. Per sempre més he sabut quan havia de tallar la *mamància*.

Alguna vegada vam freqüentar el Circ Barcelonès enclavat al capdamunt del carrer Montserrat, on menys circ es feia de tot: *varietés*, concursos de *cante jondo* i cine. Aquest carrer era molt bo pel seu *pintoresquisme*, amb molts bars (abans en dèiem tabernes) on s'agafava cada *trompa* els dissabtes i també els altres dies feiners però no amb tanta profusió, partides de cartes, de dominó, dones de la vida, macarrons, xoriços i *invertits* més o menys dissimulats. I sovint baralles i *gavinetades*. I barrejat amb tot això, vivint-hi gent normal i treballadora, amuntegada en pisos on es llogaven habitacions per dormir i també amb dret a cuina. Aquests llogaters eren els afortunats, al capdavant no van haver d'anar a raure a les "barraquilàndies". El carrer Sant Ramon i el carrer Migdia eren similars a aquest.

### En aquests records de joventut també rememora les primeres experiències sexuals visitant bordells amb els amics del barri:

De més jovenet, 15, 17 i 18 anys m'havia trobat que no em deixaven entrar. Generalment anàvem en "camarilla" i els dos més grans es posaven al davant i en mirar per la reixeta de la porta la portera veia els més vells i obria. Entràvem tots com una tromba. N'hi havia algú que s'"ocupaba" i els altres fotíem uns ull com taronges.

De tant en tant se t'acostava alguna de les "manses" o et feia seure als seus genolls. Et fotia com és de suposar "a caldo" i et sortien els colors de la cara que t'averkonyies, i com les tres pessetes no les tenies te les estalviaves a casa estant.

Quan arribava una esquadra estrangera, les cases de *lenocini* eren envaïdes i les putes, a les Rambles, semblava que sorgien de les cloaques, com a rates. Ha passat aquell *pintoresquisme* de les Rambles, propi al mateix temps d'un port de mar, però aquest presidit per l'estàtua d'en Frederic Soler (Pitarra) que des del seu pedestal quantes coses ens podria dir de tot el que succeïa pel seu entorn i donant cara al teatre Principal Palacio per on havia vist desfilars a Maurice Chevalier, els Irusta, Fugazot i Demare, el trio argentí que amenitzaven tangos aquella època, un reguitzell d'artistes de tot gènere i la gran actriu Margarida Xirgu amb obres de García Lorca i d'en Casona.

Al seu costat i darrera a dreta i esquerra l'Hotel Colon, el passatge Gimpol i el cabaret on es mostrava tot el que fos, avançant-se al *striptis* dels dies d'avui envoltat de mercenàries d'amor. El carrer Escudillers i les seves tasques amb macarrons i putes d'un xic més de categoria -no gaire. Los Caracoles, que feia cantonada al carrer Nou de Sant Francesc, el passatge de la Pau on un fill del capità general de Barcelona, Barrera, un pinxo que anava encotillat, llençà des d'un balcó a una mossa que va morir.



Centelles continuà a la feina fins als 15 anys, quan, segons explica, l'acomiadaren perquè es va negar a portar l'anagrama de l'empresa a l'uniforme: "Jo considerava que no era un xai per anar marcat. I va ser amb l'aquiescència dels pares que ho vaig dir al director de l'empresa i aquest em va *fotre* al carrer."

Aquesta versió de l'acomiadament però, no quedà reflectida en la carta que Manuel Lozoya Janer, subdirector de la Cooperativa de Fluído Eléctrico signava el juny de 1924, en la qual certificava que "don Agustí Centelles Ossó, entró a prestar sus servicios en esta Sociedad el día 16 de Agosto de 1920 desempeñando el cargo de Ordenanza, habiendo observado siempre irreprochable conducta y cumpliendo su cometido a satisfacción de sus Jefes, cesando en su cargo en el día de la fecha por voluntad propia."<sup>102</sup>

Mentre treballava a la Cooperativa de Fluído Eléctrico es va tornar a enamorar però, tot i la il·lusió del sentiment, el jove va optar per decantar-se cap a una altra passió que convertiria en la professió de la seva vida:

Ella es deia Pilar, tenia 12 anys i jo 13. Vivíem al costat de casa, al número 21. Treballava d'aprenent de perruqueria al carrer Aribau a l'alçada del carrer València i cada dia sortíem a un quart de tres acompanyant-la a peu fins a la porta on treballava. Després jo havia de córrer per no arribar tard a la meua feina de *botones*, a la plaça Catalunya, on entrava a les 3. Quins temps aquells! I que de bestieses ens dèiem. Què podíem dir amb 13 anys! I més jo que sempre he estat un introvertit. Però el jovent de llavors era més sa que no pas avui. Vivíem il·lusionat les hores i les nits es feien llargues fins que no et trobaves novament al seu costat i no gosaves ni tocar-li el braç. Però tot passa, i passà. I passà perquè jo vaig agafar una altra dreuera.

---

<sup>102</sup> Cooperativa de Fluído Eléctrico. Barcelona 30 de juny de 1924. Documentació personal d'Agustí Centelles:

### **Introducció: La dictadura de Primo de Rivera i la societat de cultura i comunicació de masses**

La dreuera que va prendre Agustí Centelles fou la de la imatge, i la de l'Estat espanyol la Dictadura de Primo de Rivera. El 13 de setembre de 1923 el general es pronunciava amb el manifest "Al país y al Ejército" i, quatre dies més tard, es confirmava l'estat de guerra. Com explica Javier Tusell "regeneracionismo y características personales de Primo de Rivera explican su régimen dictatorial" (2006, p.454). El militar va plantejar la seva acció com un règim transitori, per revolucionar i renovar la corrupta política de la Restauració amb la voluntat d'erradicar el caciquisme, reconduir la guerra del Marroc i restablir l'ordre respecte la subversió i el que ell anomenava separatisme, és a dir, el catalanisme.

En un primer moment Primo de Rivera va ser acceptat sense gaire resistència. Fins i tot va comptar amb un ampli suport social i intel·lectual, especialment dels regeneracionistes, tant a causa de la impopularitat i cansament respecte del sistema de la primera Restauració, com per la seva peculiar manera de ser: populista, paternalista, convençut ell mateix de ser l'home providencial que salvaria la situació. Però a mesura que passava el temps aquest suport disminuïa, fins que el 1929 el règim ja es trobava immers en una autèntica crisi.

No a tot arreu de l'Estat va ser així. A Catalunya, l'obsessió del general per erradicar el separatisme –el 18 de setembre de 1923, es feia públic a *La Gaceta* el decret "Represión del Separatismo"– va provocar un distanciament entre la vida política oficial i la societat catalana des dels inicis de la dictadura.

Josep Maria Roig Rosich (1992) analitza la repressió cultural catalana detallant la manera negativa com el règim va actuar en els signes d'identitat: políticament va suprimir de facto la Mancomunitat nomenant el gener de 1924 Alfons Sala, en un intent d'espanyolització i progressiu desmantellament que culminà amb la dissolució de la institució el març de 1925; socialment desvertebrant

l'associacionisme popular; culturalment suprimint o mediatitzant les institucions més representatives i lingüísticament eliminant el català dels espais públics i oficials, reobrint un procés de substitució lingüística. Tot això executat de manera desigual i sense comportaments violents.

Més que en altres ocasions ara es predicarà i practicarà l'enaltiment del sentiment nacional espanyol, el monopoli i la unidimensionalitat de la pàtria, tot recolzat en una lectura històrica i religiosa del passat. El nou règim comportarà el desprestigi de qualsevol aspiració política o cultural no identificada amb els ideals qualificats d'espanyols, i comportarà també el refús de tot signe diferenciador o personalitzador, que en el cas de Catalunya voldrà confondre sempre amb una voluntat separatista. (Roig, 1992, pp.632-633)

D'uns inicis on semblava que era possible una sintonia entre el general i les forces polítiques moderades catalanes, amb la Lliga Regionalista al capdavant, es va passar al trencament i "con su torpe proceder Primo de Rivera logró que la corriente nacionalista se desplazase desde Cambó y La Lliga a Macià y el Estat Català. Y es que sus continuos despropósitos no podían producir un resultado distinto" (Santoja, 1986, p.36).

Pel que fa al sistema comunicatiu, va significar la institucionalització de la censura, tot i que cal fer palès que no va suposar un trencament en l'evolució i modernització dels grans diaris arreu de l'Estat, que lluny d'aturar-se es consolidà. Així, amb tota la immobilitat política i el control que intentava exercir el règim, la societat era dinàmica, i a les pàgines de la premsa apareixen temàtiques com noves modes, incorporació progressiva de la dona a la vida pública, auge de l'art d'avantguarda, el pas del cinema mut al sonor o l'esport, afiançant d'aquesta manera un sistema comunicatiu propi d'una societat de cultura de masses (Marín Otto, 1989, p.212). Aquesta nova cultura resultava un espai generador de mites populars, tant autòctons com internacionals: actors de cinema com Rodolfo Valentino, cantants com Carlos Gardel o ballarines com Pastora Imperio, boxadors com Uzcudun, futbolistes com Samitier i Zamora o novel·listes com Blasco Ibáñez.

En este naciente *star system*, los intelectuales españoles tienen, efectivamente, un espacio propio gracias a su constante presencia en las páginas de los periódicos y de las cada vez más numerosas revistas gráficas, en las que aparecen entrevistados y fotografiados en su doble condición de líderes de opinión y personajes famosos. (Fuentes i Fernández, 1998, p.208)

Tres són els aspectes bàsics que configuren el període 1923-1930 pel que fa a la comunicació: la censura, les notes oficioses i el naixement de la ràdio a l'Estat espanyol. D'una censura executada des de Capitanía General durant els estats de guerra i pel Ministeri de Governació en èpoques de més o menys normalitat tenint en compte la inestabilitat política i social que caracteritzava Espanya, "Primo de Rivera optó por transformarla en un organismo estable y poderoso, dotándola de amplísimas facultades y nada de improvisada estructuración" (Santoja, 1986, p.15). Els possibles delictes que se'n derivessin estarien sotmesos a jurisdicció militar.

Immediatament s'organitzà i centralitzà el servei al voltant de Presidència, i a Madrid s'instal·la la contradictòria –fins i tot en els termes– "Oficina de Información y Censura". Malgrat que no hi havia uns criteris estructurats i clars, sí que es nomenà un responsable: primerament el tinent coronel d'Estat Major Pedro Rico Parada, que fou substituït pel tinent coronel Eduardo Hernández Vidal, conegut pel pseudònim Celedonio de la Iglesia. A la resta de províncies i ciutats, la tasca de censor passà a realitzar-la des del governador a l'alcalde o al delegat del govern; és a dir, no hi havia gaire unitat i l'elecció tampoc responia a cap selecció.

Per tant, l'arbitrarietat estava a l'ordre del dia i la contradicció també, arribant al punt que algunes notícies eren censurades a la premsa catalana i no a la madrilenya, o bé en uns diaris i no en altres, tot i tractar-se de rotatius de la mateixa ciutat. A més, s'afavorí clarament el diari oficiós *La Nación*, fundat el 1925 i dirigit per Rico Parada, i el catòlic *El Debate*. Paradoxalment, són temps en què els diaris oferien una bona dosi d'informació, ja que la censura afectava sobretot a les opinions. La intervenció del llapis vermell es posava en evidència amb espais en blanc, textos malmesos i la nota obligatòria i visible informant que l'exemplar havia passat la censura governativa. Era condició indispensable presentar les galerades en els horaris convinguts, que coincidien amb el tancament de les edicions, tant per a diaris matinals com del vespre, i per a tot tipus de publicacions periòdiques.

Per conèixer el funcionament i la concepció dels qui exercien la censura és imprescindible l'obra del qui en fou responsable, Celedonio de la Iglesia. El 1931 publicava *La Censura por dentro* interessant testimoni de la justificació d'aquesta pràctica com a prevenció de possibles malalties de l'organisme social.

La Censura previa, como limitación necesaria, es perfectamente defendible, pues si en el orden de la salud corporal son justificables las medidas previsoras, con todos los inconvenientes y molestias a ellas inherentes, más lo serán en el de la salud de la patria, con la ventaja que éstas se ordenan cuando la epidemia ya está en la calle y las otras se adoptan contra males a veces lejanos o imaginarios. (de la Iglesia, 1931, p.81)

L'autor explica que estava prohibit publicar qualsevol crítica al govern, als seus homes i a les institucions, però al mateix temps els diaris i publicacions periòdiques podien qüestionar la dictadura com a sistema; tampoc es podia fer apologia de qualsevol tendència regionalista, ni informar de vagues, alteracions de l'ordre públic, atracaments, crims, escàndols, pornografia o xantatges, així com de consells de guerra o de temes relacionats amb la situació del Marroc, entre d'altres. "Cal apuntar també que a final de 1923 el govern de la Dictadura portava ja 117 periòdics suspesos a tot l'Estat" (Roig Rosich, 1992, p.442).

En aquest context, la premsa evolucionà cap a l'oposició:

De acuerdo con su carácter, algunos periódicos intentaron salvar la barrera de la censura por elevación, corriendo el peligro de aburrir al lector abusando de asuntos teóricos escasamente periodísticos. Otros trataban de burlarla por abajo, utilizando todos los recursos de la picaresca periodística: la anfibología, el acróstico, la ironía, la reticencia, todos los modos de decir oblicuo, de guiño al lector. (...) Una actitud muy común en los periódicos y periodistas humillados por la censura era la de guardar silencio ante los acontecimientos y los temas sobre los que el Gobierno tenía interés en que se hablase –a su modo, claro–, invitando con frecuencia explícitamente a ello. (Seoane i Saiz, 2007, p.180)

Evidentment, la premsa catalana fou sotmesa a control absolut. Algunes publicacions van desaparèixer, com *Estat Català*, mentre els diaris catalanistes més influents, *La Veu de Catalunya* –òrgan de la Lliga Regionalista– i *La Publicitat* –tribuna d'intel·lectuals catalanistes i republicans d'Acció Catalana, que representà millor l'oposició a la dictadura– van sobreviure a la situació. No fou així pel que fa a les publicacions periòdiques ja que moltes foren suspeses definitivament, sobretot comarcals, i també infantils i d'humor, tal i com detalla Roig Rosich (1992).

Respecte a la premsa en català, tot i la pressió del règim, no solament es mantingué a l'àmbit barceloní, sinó que augmentà la difusió i el nombre de capçaleres, amb l'aparició dels diaris *La Nau* (1927-1933) i *El Matí* (1929-1936).

La Dictadura no va fer un atac frontal contra els diaris en català perquè eren una realitat massa consolidada i estaven en mans de grups acreditats i potents, i perquè va creure que mitjançant una rigorosa censura i, quan aquesta no fos suficient, amb suspensions, multes o tancaments, podria controlar-la. (Roig Rosich 1992, p.637)

El següent aspecte comunicatiu d'aquest període són les notes oficioses, és a dir, els articles que publicava el dictador a la premsa, ja que ell mateix s'havia definit en ocasions com a periodista. "Era evidente la obsesión del general de estar en frecuente contacto con la opinión pública. (...) No hubo noticia importante que por él no haya sido redactada" (de la Iglesia 1931, pp.99-100). Escrivia de qualsevol temàtica, sempre amb un to paternalista i moralitzant per tal de justificar l'acció del seu govern i combatre la mala fe que li atribuïa a la premsa independent. De vegades permetia la publicació d'algun article contrari al règim i més tard responia a l'autor amb alguna nota oficiosa.

El tercer aspecte a considerar comunicativament és el naixement d'un nou mitjà massiu a l'Estat espanyol: la ràdio. A inicis dels anys 20 els Estats Units i els països més desenvolupats d'Europa ja comptaven amb emissions regulars de ràdio. Com explica Garitaonandía: "Desde que en 1920 inició sus emisiones la primera estación en el mundo, la KDKA de Pittsburgh, propiedad de la compañía Westinghouse, hasta el umbral de la guerra civil española, la radiodifusión experimentó un crecimiento considerable" (Timoteo Álvarez (ed.), 1989, p.130). A Espanya fou autoritzada el 1924, quan el directori va redactar un reglament dedicat a l'establiment i règim de les estacions radiofòniques, bastint un sistema radiofònic de titularitat privada.

La primera emissora legal fou Ràdio Barcelona (EAJ-1), que començà a emetre el 14 de novembre, i posteriorment Radio España, de Madrid, Radio Cádiz, Estación Castilla, Radio Ibérica o Unión Radio Madrid, entre altres. A partir de 1925, però, el protagonisme de la radiodifusió espanyola correspondrà a Unión Radio, creada el desembre de 1924 i promoguda per l'enginyer Ricardo Urgoiti, un projecte amb

l'ambició de constituir una cadena nacional a l'estil americà, que rebé fortes crítiques de la premsa. Tal i com explica Rosa Franquet (1986) el projecte d'Unión Radio de crear emissores a vint ciutats espanyoles a més d'una central a Madrid, provocà reserves des de Barcelona davant el que es considerava un monopoli exercit per una sèrie d'empreses estrangeres.

Des dels inicis l'aspecte musical va predominar en la programació de les emissores: retransmissions de concerts, òperes i actuacions de bandes. També es feien conferències divulgatives sobre temes d'interès i programes especialitzats, com les emissions infantils o les retransmissions teatrals. En pocs anys es començaren a radiar corrides de toros i esdeveniments esportius (sobretot futbol i boxa). El primer informatiu general fou "La Palabra" de Unión Radio, concebut com un diari parlat i que s'emeté per primer cop el 7 d'octubre de 1930.

Finalment, cal afegir que pel que fa a les condicions laborals de la professió periodística, "els diaris deixaren de publicar-se el dilluns –diumenge els vespertins– i fou creada a cada província la *Hoja Oficial del Lunes*, amb caràcter oficial, que passaria més tard [1930] a dependre de les associacions de premsa, beneficiàries dels beneficis obtinguts" (Guillamet, 2003, pp.137-138). Una altra millora fou la introducció dels comitès paritaris:

Creados en noviembre de 1926, mejoraron las condiciones laborales, y en abril de 1928 se fijaban las bases mínimas a que deberían ajustarse los contratos de trabajo obligatorios, que suponían un notable progreso sobre la situación anterior (pago del sueldo íntegro durante dos meses de enfermedad, otros dos más y conservación del puesto hasta un año, vacaciones pagadas de un mínimo de veinte días, condiciones e indemnizaciones en caso de despido sin causa justificada, etc.). En la República, los comités paritarios serían sustituidos por los jurados mixtos. (Seoane i Saiz, 2007, pp.163-164)

A finals dels anys 20 el règim de Primo de Rivera semblava a punt de col·lapsar i va ser el propi dictador qui li va posar el punt final.

Había conquistado el poder –cosa infrecuente a pesar de tratarse de un golpe militar– sin derramamiento de sangre; más excepcional fue, sin embargo, que protagonizara el caso muy inhabitual de quien siendo dictador dimite. Por su cuenta y riesgo, sin advertir al monarca, dirigió una consulta a los altos cargos militares que, al parecer, se mostraron tan tibios como para decirle que podía

contar con su apoyo siempre que tuviera también el del Rey. La consecuencia fue la inmediata dimisión el 20 de enero. (Tusell, 2006, p.552)

L'Estat espanyol iniciava el que s'anomenà "dictablanda" o etapa Berenguer. Segons el testimoni del periodista Domènec de Bellmunt (1975, p.96):

Primo de Rivera deixava una herència plena de perills i de problemes. Era una d'aquelles successions que no es poden acceptar ni a benefici d'inventari. L'evolució de l'opinió pública cap a la llibertat era irreversible i ja no hi valien opressions ni mesures governatives de cap mena. L'any 1930 vingué el general Berenguer i es veié forçat a suavitzar encara més els mètodes repressius posats en pràctica pel seu predecessor i que, en les seves darreres etapes, ja s'havien moderat notablement.

Mesos més tard es convocaven eleccions municipals per al 12 d'abril de 1931, data que canviaria el rumb de la Història espanyola amb el triomf del Republicanisme.





## 2. La incipient fascinació per la imatge

El camí que emprengué Agustí Centelles el portà cap a la imatge. Mentre treballava com a grum va demanar al seu pare que li comprés una càmera fotogràfica a un veí del carrer.

Aquest va comprometre's a donar-me lliçons per començar a fer fotos. Va quedar en les promeses i els meus inicis fotogràfics i els primers "èxits" els vaig obtenir a costa de fer malbé moltes plaques i papers. Vàrem vendre aquesta màquina i en vam comprar una altra amb més bon objectiu, 1:4'5, de 10 x 15 al caixer de la CFE. (Centelles, 2009, p.20)

En els seus records inèdits apunta que per aquest aparell el seu pare pagà 50 duros i que duia un objectiu Zeiss. A partir d'aquell moment començava el seu autoaprenentatge, no només per captar les fotos sinó també per positivar-les:

Les cubetes i altres estris de laboratori així com els reveladors i productes per fer viratges els comprava jo i feia les barreges, gràcies a les propines que em donaven per anar a buscar els esmorzars dels *pixatinters* de la casa. Els comprava un *llengüet* i una sardina escabetxada que costaven les dues coses 20 cèntims i a mi me'n donaven 5 cèntims.

Aquests inicis fotogràfics eren més pròxims a una afició, com la de milers d'altres ciutadans barcelonins, que a un futur professional, perquè el jove aspirava a treballar en un altre camp de la imatge, el cinema, l'espectacle de masses per excel·lència d'aquella Barcelona de la seva joventut on la majoria dels espectadors s'enlluernaven amb la cinematografia estatunidenca i els models de Hoollywood que dominaven les pantalles del país, mentre que els més cinèfils gaudien de les novetats soviètiques i alemanyes.

Pel que fa a la producció pròpia, durant els anys 20 la cinematografia catalana entrà en crisi, perquè es restabliren les principals indústries mundials del cinema després de la I Guerra Mundial i a causa de la Dictadura de Primo de Rivera, que n'empitjorà les perspectives de desenvolupament. En paral·lel "va augmentar el volum de l'activitat de les distribuïdores de material estranger" (Riambau, 1994, p.24). A més:

El 1926 comencen a arribar a la premsa notícies d'un nou procediment nord-americà que haurà de transformar del tot no tan sols els negocis cinematogràfics, sinó, fins i tot, la concepció mateix de l'espectacle cinematogràfic: l'anomenat

“cinema parlat”. Aquestes notícies coincideixen amb el declivi màxim de la producció cinematogràfica catalana. (Porter Moix, 1992, p.170)

Porter fa esment que ja el 1927 moltes empreses encomanaren per primera vegada films com a elements publicitaris, i institucions com l’Ajuntament van encarregar documentals per mostrar la feina feta. L’arribada del cinema sonor es produeix a Catalunya, “coincidint amb l’Exposició Universal, el 19 de setembre de 1929 s’estrenava al cinema Coliseum de Barcelona *La canción de París* (Innocents of Paris) i s’exhibia la pel·lícula local *Caramellas* amb discos sonoritzats pel sistema Parlophon” (Riambau, 1992, p.41).

Agustí Centelles deixà palesa la seva fascinació pel cinema tant en entrevistes com en documents autobiogràfics, afirmant que més enllà del gaudi com a espectador i de l’educació sentimental que proporcionava la sala de cinema en tant que espai per a la intimitat en aquella època, li despertà la intenció d’un futur professional al qual no va poder dedicar-s’hi.

Tot i aquesta afició pel setè art, cal destacar que el seu testimoni sobre això és generalista i escàs ja que, per exemple, no explica què va significar per a ell un fet tan transcendent com la introducció del cinema sonor i, a diferència d’altres autors de biografies i memòries,<sup>103</sup> no detalla tampoc quins eren els seus films preferits, quan els va veure, o els actors o actrius que més li agradaven. En una gravació autobiogràfica<sup>104</sup> de finals dels 70 explicava:

Quan jo tenia 13 anys, començà la meva gran passió per la fotografia. Influenciat pel cinema on jo seguia a través dels films, veia àvidament la direcció d’aquests *enquadres* de les seqüències, de les llums, dels contrastos, la crueltat del detall en l’assumpte que interessava destacar, deixant borrós la resta de l’ambient, etc. Em vaig proposar ésser, i m’obsessionava aquesta idea, arribar a operador cinematogràfic. Res d’aquesta ambició honesta es portà a cap. Però em va servir moltíssim tot el que havia vist, i quedà gravat per sempre més en el meu cap.

---

<sup>103</sup> Per veure la influència dels diferents mitjans de comunicació en una tria de documents biogràfics és imprescindible Espinet, F. (1997). *Notícia, imatge, simulacre. La recepció de la societat de comunicació de masses a Catalunya, de 1888-1939*. Bellaterra. Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>104</sup> Centelles, A. (s.d.). Documentació personal. L’estil d’aquest egodocument és força més depurat que la llibreta de records inèdits, molt més privada. En aquest cas només tracta de fets històrics i, en menor grau, de la seva trajectòria com a fotoperiodista. Pel to es pot inferir que és un contingut destinat a una conferència o a un futur text editat, que l’autor llegeix de forma seguida sense parar per deixar gravat. L’ortografia i sintaxi de les cites emprades és fruit de la transcripció de la cinta per part de l’autora d’aquest treball. S’ha emprat una tipografia diferent per distingir-la d’altres egodocuments emprats a la tesi. [document sonor]

El 1979, en una entrevista amb Manel Serra,<sup>105</sup> recordava l'afició al cinema:

De jovenet, als 15 o 16 anys. Fins i tot abans de tenir la idea de ser fotògraf. Jo *disfrutava* de veure les pel·lícules, em va agafar l'afició i vaig dir, jo vull ser *càmeraman*, operador cinematogràfic. La vida et porta a vegades per llocs que tens una idea i te la trenquen i has de seguir una altra i, després les mongetes també manen eh?

La realitat econòmica s'imposà i el cinema va perdre la possibilitat d'un professional prometedor, però la influència del mitjà marcà la seva carrera fotogràfica, tal i com explicava a Serra en la mateixa entrevista: “en part el cinema va influenciar la meua manera de fer fotografies. Sense voler surt, o sigui que s'ha quedat dintre”.

Quan el 1980 s'inaugurà la primera gran exposició sobre la Guerra Civil organitzada pel Ministerio de Cultura, Centelles afirmava al catàleg de la mostra: “Era y soy muy aficionado al cine. Mi mayor afición fuera del reportaje era ir al cine. Me comía las películas. Iba a ver muchas películas pero no los argumentos, sino los encuadres, las luces, los detalles técnicos, el marco de la foto” (Ministerio de Cultura, 1980, p.92).

Malgrat aquesta importància que li dona al cinema en diverses intervencions que va fer durant els anys 70, no deixà pràcticament constància de quines foren les pel·lícules que més el van marcar. Només en l'entrevista amb Serra ja citada, hi fa alguna referència:

El Fritz Lang, *Atlàntida* [es refereix a *Metropolis* (1926)], no me'n recordo de més, em *frapaven*. A lo millor la veia 2 o 3 vegades aquella pel·lícula jo. Llavors valia 30 cèntims el cinema i la feina era meua per manllevar-los a casa meua. Eren coses extraordinàries. Avui són *demodés*, passades de moda, però aquella majestuositat, aquells primers *planos* de la Brigitte [Helm] allò, allò, jo em quedava *atontolat*.

L'entrevistador li demana pel cinema rus i Centelles li respon “*L'acuirassat Potemkin*, que ja va ser durant la guerra”. El fotògraf s'equivoca, perquè la primera projecció de *L'Acuirassat Potemkin* es realitzà a Barcelona el novembre de 1930. Una exhibició però, apta només per al públic més cinèfil que freqüentava el “Studio-Cinaes” del qual ell no ens consta que en formés part. Els espectadors

---

<sup>105</sup> Serra, M. (1979). Entrevista personal amb Agustí Centelles [document sonor]

van viure una sessió amb diferents films ressenyada a *La Vanguardia*<sup>106</sup> per Felipe Centeno (pseudònim de la periodista María Luz Morales). La crítica tanca el seu elogiós “comentario” dient: “Y, puesto que esta cinta no ha de ser nunca objeto de explotación comercial, digámoslo, sin rubor, de nuevo: *El acorazado Potemkin* es –hasta hoy– la obra más perfecta del cinematógrafo”.

Aquest auguri tampoc es va acomplir, perquè el film d'Eisenstein, juntament amb altres pel·lícules soviètiques, sí que va tenir una exhibició comercial i arribà al gran públic durant la guerra, moment en què podem deduir que la va visionar Agustí Centelles. Sobre aquest fet, Espinet (1997) recull:

Carner-Ribalta a les seves memòries ens explica els motius de la seva abundor a les sales d'exhibició: la compra a baix preu per la Generalitat dels drets d'exhibició d'una munió de films soviètics, que precisament va adquirir Carner en un viatge amb tal propòsit, en vistes de la poca quantitat de cintes nord-americanes ofertes per les distribuïdores en període bèl·lic. (p.234)

## 2.1 De l'autoaprenentatge a alumne del galerista Francesc de Baños

Agustí Centelles no es convertí en càmera cinematogràfic però sí que es va prendre seriosament la seva afició a la fotografia.

En els aparadors de les fotografies que dedicaven als casaments, comunions i retrats, [veia] gent que jo coneixia i que els havien polit. Els havien fet més macos, sense arrugues, ni grans ni pigues. Vaig tenir interès en saber com es feien aquells miracles. El pare, amb l'aprovació, naturalment, de la mare que era la que manava i disposava a casa, em va fer soci de la recent fundada Agrupació Fotogràfica de Catalunya.

L'Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC) fou fundada el 1923 per Josep Demestres, Joaquim Pla i Janini, Claudi Carbonell i Salvador Lluç, entre altres. L'AFC seguia l'estela d'altres “camera clubs” i associacions pictorialistes, com el Camera Club de Viena (1891), la Linked Ring Brotherhood de Londres (1892), el Photo-Club de París (1894), el Camera Club de Nova York (1896) i la Sociedad Fotográfica de Madrid (1900). L'any següent de la seva fundació el butlletí<sup>107</sup> del mes d'octubre anuncia la creació del “Grup Feminal”:

<sup>106</sup> Centeno, F. [María Luz Morales]. (1930, 16 de novembre). Studio –Cinaes. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1930/11/16/pagina-21/33225734/pdf.html>

<sup>107</sup> El butlletí de l'AFC està escrit en català, fins i tot en els anys on apareix el lema que indica que ha passat per censura, un exemple clar del fet que, malgrat la teoria i els intents, la pràctica de la censura durant la Dictadura de Primo de Rivera fou poc organitzada i sovint contradictòria.

La Junta Directiva ha acordat organitzar al si de l'Agrupació un grup on s'hi apleguin totes aquelles dames que tenint vocació pel nostre Art vulguin, com nosaltres mateixos, perfeccionar-se en ell, fruir dels goigs que proporciona, assolir la tècnica depurada dels millors aficionats i lliurar a la crítica dels altres llur treball. Hom creu que en poc temps poden mostrar ja els avenços del novell grup a qui desitgem llarga vida. (Butlletí de l'AFC, 1924, s/n)

Les principals activitats de l'AFC eren excursions, exposicions, projeccions o alguns cursos i, a partir del març de 1925 ja es compta amb uns laboratoris per a ús dels socis.<sup>108</sup> Si bé des de principis del segle a Barcelona es podien veure fotografies en galeries d'art o en espais institucionals, l'activitat de l'Agrupació va significar un salt perquè va desenvolupar una programació estable d'exposicions i, tot i que imperava el pictorialisme, també es van exposar obres de fotògrafs internacionals d'avantguarda, entre ells Albert Renger-Patzsch, el referent de la Nova Objectivitat alemanya.

Des dels inicis l'entitat rebia revistes i adquiria publicacions relacionades amb la fotografia, sobretot franceses, que posava a disposició dels socis i els en donava coneixement a cada butlletí explicant quines novetats s'havien rebut, potenciant així la formació tècnica i la reflexió al voltant de la fotografia, que també es duia a terme amb les tertúlies del vespre a la seva seu.<sup>109</sup>

Segons el registre de socis de l'AFC, Agustí Centelles ingressà amb el número 51 i consta com a soci numerari en la documentació de l'entitat. No s'especifica cap data respecte la seva entrada i tampoc no es té constància de quan es va produir la baixa.<sup>110</sup> Centelles (2009) anota que es va fer soci per realitzar un curs de retoc de negatius amb el fotògraf Francesc de Baños,<sup>111</sup> germà gran dels pioners del cinema català Ricard de Baños (1882-1939) i Ramon de Baños (1890-1980), als quals, segons Romaguera (1995), va orientar i iniciar en matèria d'imatge.

---

<sup>108</sup> L'ús dels laboratoris era de pagament a banda de la quota de soci tal i com s'especifica al butlletí de març de 1925 de la següent manera: "una hora 0,25 pts. Revelador i i fixador ¼ de litre 0,25 pts. Laboratori d'ampliació una hora 1pta. Revelador i fixador ¼ de litre 0,25 pts."

<sup>109</sup> L'AFC va començar tenint com a local una petita sala d'un bar del c/ Aribau, núm 21. En pocs mesos es va rellogar un edifici al c/ Duc núm 14, on encara està situada actualment.

<sup>110</sup> A l'AFC es conserven les fitxes individualitzades de molts dels seus socis des de l'inici de l'Agrupació. No és el cas d'Agustí Centelles.

<sup>111</sup> Francesc de Baños (Barcelona 1879 - ?) era el germà gran dels cineastes Ricard de Baños (Barcelona 1882-1939) i Ramon de Baños (Barcelona 1890-1980). Per conèixer l'obra i la bibliografia relacionada amb aquests pioners del cinema al nostre país vegeu: Romaguera, J. (dir.) (2005). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. pp.98-101 o de Lasa, J. F. (1996). *Els germans Baños, aquell primer cinema català*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

Respecte a la relació entre Agustí Centelles i Ricard i Ramon de Baños s'ha publicat recentment (Sánchez Vigil i Olivera, 2014, p.369), (Aleixandre, 2017, p.12), (Millán, 2017, p.152) que el jove Centelles va realitzar la foto fixa de la pel·lícula *Don Juan Tenorio* (1922) dirigida per Ricard de Baños, qui també n'havia signat una altra adaptació el 1908. No s'ha localitzat cap declaració del fotògraf al respecte, fet estrany perquè si es volia dedicar a la cinematografia de ben segur ho hauria plasmat en algun dels seus documents personals o entrevistes. A més, com s'ha vist fins ara, en aquell moment encara no havia entrat en contacte amb la fotografia ni amb el món de la imatge més enllà de la seva afició com espectador.

Ni l'obra de Sánchez Vigil i Olivera, ni la tesi doctoral de Millán, ni el catàleg de l'exposició comissariada per Aleixandre, citen la font d'aquesta afirmació. Pel que fa a les dades sobre el film, consultades a la Filmoteca Nacional de España, la direcció de fotografia la signà Ramon de Baños.<sup>112</sup>

L'obra de Joan Francesc de Lasa (1996) és la més completa sobre els dos cineastes i no en surt cap referència. Respecte a Francesc de Baños, no existeix cap monografia, però l'autor l'hi dedica un capítol final al seu llibre qualificat com a "notes addicionals", on data al 1900 la fundació de l'estudi fotogràfic i afegeix que els seus "talleres de Retoque Fotográfico fueron los primeros que se montaron en España" (de Lasa, 1996, p.378).

De Lasa explica que Francesc de Baños era un enamorat del nou art fotogràfic des que era adolescent i amb el temps es va convertir en un dels fotògrafs més bons i més ben acreditats de Barcelona.

L'activitat de Francesc de Baños a l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya és destacable. El setembre de 1924 el butlletí ressaltava la seva col·laboració en l'Exposició de Fotografies del Monestir de Poblet, i el mes següent en la programació de l'entitat s'inclou una demostració pràctica d'obtenció de siluetes

---

<sup>112</sup> Don Juan Tenorio (1922) Direcció: Ricard de Baños, guió: Ricard i Ramon de Baños, fotografia Ramon de Baños. Font: Catálogo de la Filmoteca Española <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14257/ID7d7e08ed?ACC=101>

oferta per ell. A més, forma part de la Junta Directiva amb el càrrec d'Assessor Tècnic i, a partir de 1925 en constituir-se noves comissions de la junta, és membre de la Comissió de Laboratoris, juntament amb M. Bausells i de la Comissió de Biblioteca i Arxiu també amb M. Bausells i E. Teira.

Francesc de Baños era també qui impartia els cursos de l'Agrupació. En el butlletí de l'abril de 1925 a la secció "Programa" es publicà, excepcionalment, la descripció detallada d'un d'aquests cursos:

Dijous 2, 22h Inauguració curs pràctic de tiratge de proves a càrrec d'En F. de Baños. Dijous 9, 22h Continuació curs de proves. Dijous 16, 22h Curs de proves en paper. Dijous 23, 22h Curs d'ampliació a càrrec d'En F. de Baños. Dijous 30, 22h Continuació curs d'ampliació. (Butlletí de l'AFC, 1925, s/n)

En el butlletí del mes següent es ressenya aquest curs com a notícia:

Curs de tiratge de proves i ampliacions. La personalitat de nostre assessor tècnic en F. de Baños està molt per damunt nostre per a que intentem fer-li un panegíric i els seus coneixements en la matèria tant extensos, ens rellevan d'aquest deure. El curs que'ns ocupa i que actualment dona es veu molt concorregut no dubtant que els nostres amics que hi assisteixen n'obtindran un bell profit. (Butlletí de l'AFC, 1925, s/n)

A partir del mes de juliol, el contingut del butlletí de l'entitat canvia perquè s'inclou un editorial, articles sobre tècnica i algunes fotografies, a més d'aparèixer la llegenda "revisat per la censura governativa". No s'especifica el contingut de més cursos i les activitats anunciades són excursions, concursos i exposicions.<sup>113</sup> Per tant no podem datar exactament a quin dels cursos que oferia de Baños assistí el jove Centelles, més enllà que fou el 1925.

El butlletí de març de 1926 publicà la notícia que, a causa d'una malaltia de l'assessor tècnic de l'Agrupació, no hi hauria cursos i quan, posteriorment, se'n tornaren a oferir no consta més com a professor.

---

<sup>113</sup> Durant el 1926 el contingut del butlletí continua evolucionant i majoritàriament ofereix articles tècnics sobre objectius, ús del trípod o preparats per reveladors, entre altres, molts dels quals traduïts de la revista *La photo pour tous*. A partir de 1927 s'inclou publicitat d'establiments on es pot adquirir tot tipus de material fotogràfic i també s'anuncien novetats en càmeres i on poden comprar-se. Des de l'AFC es fa autopromoció perquè els socis en captin de nous i perquè comprin el material a les "cases" que donen suport a l'entitat. També es destacable com a novetat la secció "Ofertes i comandes", on els socis poden oferir aparells de segona mà o bé si algú busca adquirir material usat també pot posar un reclam a la secció.



La significació de Francesc de Baños en el panorama fotogràfic barceloní del moment és evident i quan Centelles el tingué de professor ja era un professional veterà i consolidat.

Ell sempre va ser partidari de la nitidesa i la diafanitat de la fotografia, davant dels que creien que, per donar una nota essencialment artística a les proves, havien de buscar en les fotografies una mena de substitució moderna de la pintura. (...) Francesc de Baños va demostrar que tenia plena consciència de la fal·làcia d'aquella alteració entre pintors i fotògrafs per tal de decidir si la fotografia era un art o no ho era. Ell sabia que no es tractava de substituir la pintura per la fotografia, sinó més aviat de clarificar les relacions entre totes dues. Per al més gran dels Baños, la llum en si mateixa exigia que fos mirada com a creadora de formes, ja que, gràcies a la fotografia –segons deia–, la humanitat havia aconseguit el poder de percebre la seva existència amb ulls nous, i no tan sols com un mitjà de descobrir la realitat, *perquè la natura copsada per la càmera és diferent de la natura vista per l'ull humà.* (de Lasa, 1996, p.377)

Aquesta concepció de la fotografia entesa com un llenguatge diferent de la pintura al qual no s'ha d'imitar –clarament en sintonia amb el corrent de modernització fotogràfica que s'estenia arreu d'Europa– és la primera lliçó que, sens dubte, Agustí Centelles aprengué del mestre. Cada cop més interessat en la fotografia, el jove va prendre una decisió, oferir-se per treballar com aprenent.

Durant aquest curset mantes vegades vaig parlar-li de què em prengué com aprenent a casa seva. Tenia la galeria fotogràfica en un terrat del carrer Sant Pau davant del carrer Cadena i a sobre del ball *La Bombilla*, on es dedicava a retratar artistes de teatre i varietés. A més hi havia també la seva senyora, que es deia Emilia, que en els seus bons temps potser hauria estat vistosa però llavors era una *bírrria*. Recordo, i interiorment em desfeia de riure, que quan venia un futur client i el rebia ella i cobrava, estava sempre de puntetes per agafar més alçada de la que tenia: era molt, molt baixeta.

Podem observar una contradicció entre els records memorialístics del Centelles gran, on explica que va entrar com a aprenent amb la condició que no tindria sou i el seu diari, datat el 1939 i que prenem com a referència per la proximitat amb els esdeveniments viscuts, on relata:

Hi vaig anar a treballar guanyant 6 ptes. a la setmana. Per la meua afició i els coneixements de dibuix que tenia va ser ràpid el meu domini del retoc. També va ser ràpid el meu coneixement d'altres aspectes de la fotografia fins a l'extrem que als tres mesos d'estar amb ell, va haver de sortir 15 dies de Barcelona i vaig ser l'encarregat de portar la fotografia. No cal dir la variació de gent que vaig retratar. De l'artista de *music hall* al carboner del moll. (Centelles, 2009, p.20)

## 2.2 Obrer als tallers de *El Día Gráfico*, el rotatiu gràfic per excel·lència

El jove no es conformà amb la feina de la galeria de retrat i féu un altre pas, que el portà a treballar d'aprenent a la secció de rotogravat d'*El Día Gráfico* (1913-1939). Aquest diari matinal s'havia creat a partir de l'èxit d'un altre rotatiu, el vespertí *La Tribuna*, que des del 1911 havia apostat per la imatge tot convertint-se en el primer diari gràfic català, tal com ha estudiat Ferré (2017).<sup>114</sup>

L'experiència funcionava i des de l'11 de juliol de 1913 anunciava periòdicament a tota pàgina un "acontecimiento periodístico": el llançament d'un nou diari matinal a partir de la tardor, "una verdadera ilustración diaria (...) con la absoluta perfección alcanzada por el novísimo sistema "Rotogravure". A partir de la tardor els dos periòdics van estrenar redacció i trajectòria conjunta, fins que també van desaparèixer pràcticament alhora durant el 1919.

*El Día Gráfico* tornà a la circulació l'abril de 1920 en adquirir-lo el polític lerrouxista i empresari Joan Pich i Pon. En aquesta segona etapa es convertí en l'experiència més sòlida pel que fa a la concepció d'un diari gràfic de clara vocació popular i presència força destacable de la fotografia, dedicant-li quatre pàgines (la coberta, l'última i les dues centrals) i amb una mitjana de 12 a 17 al dia.

L'any 1924, la mateixa empresa editora, Publicaciones Gráficas S. A., feia un salt important: posava en circulació un nou rotatiu de tarda, *La Noche* (1924-1939), gaudia de nova redacció situada a la plaça Catalunya núm. 9 en un espectacular edifici propietat de Pich i Pon, és a dir, al mateix espai on Centelles havia treballat de grum fins a juny d'aquell any<sup>115</sup> i estrenava nous tallers al carrer Muntaner núm. 49.

En aquells dies el diari gràfic *El Día Gráfico* inaugurava els seus nous tallers al carrer Muntaner, amb un luxe de maquinària i d'avenços en matèria de rotogravat, impremta, estereotípia, etc. Vaig sol·licitar per entrar a la secció de rotogravat i vaig entrar en qualitat d'aprenent (Centelles, 2009, pp.20-21).

No podem precisar la data exacta d'incorporació a la feina més enllà de l'any

---

<sup>114</sup> Ferré, T. (2017). *La Tribuna*, primera experiència de diari gràfic català. A Salgado F. (coord). *Història de la premsa diària de Barcelona*. Barcelona Quaderns d'Història, núm. 25, pp.139-152

<sup>115</sup> Una possibilitat per accedir a aquesta feina, és que el jove s'asabentés que el rotatiu buscava personal a través d'algun ex company de l'empresa on havia treballat.

1925, tal i com indica al certificat de treball de l'empresa editora del diari.<sup>116</sup>

Per a *El Día Gráfico* l'any començava amb una aposta per la modernització i per captar la fidelització de subscriptors, lectors i anunciants des d'una clara perspectiva de diari d'empresa, acord totalment amb un sistema comunicatiu de masses, que ja s'aferma durant la dècada dels anys 20. El dia 8 de gener de 1925 confeccionà un número extraordinari,<sup>117</sup> exemple clar d'aquesta concepció, barreja de declaració d'intencions i autopromoció del negoci.

Les pàgines gràfiques estan dedicades a les seves pròpies instal·lacions: a la coberta, l'edifici de la redacció a la part superior i a la inferior una imatge de l'equip de periodistes i col·laboradors, mentre que a la contraportada, quatre imatges expliquen el procés i mostren la maquinària de la "Sección de Hueco-grabado". Finalment, les dues pàgines restants de gràfiques, que corresponen a les centrals, contenen 8 fotografies de "Varias secciones". Totes les imatges són de Josep Badosa.

A banda de mostrar visualment les interioritats de la publicació, la part textual obre amb un encapçalament titulat "El Día Gráfico. A sus abonados, anunciantes y lectores" seguida de dos articles sobre el diari. El primer, amb el títol "La magnífica realidad de nuestro periódico" explica quin és el present i les intencions de futur del diari. Ideològicament "(...) desligado de todo carácter político, EL DÍA GRÁFICO no persigue otro fin que informar al público (...)" remarcant així el seu caràcter d'empresa periodística. Aquesta vocació empresarial també queda palesa en el text, amb la invitació que fa als seus anunciants a mantenir-se fidels i fent una crida a altres possibles en el futur, alhora que destaca els avantatges que suposa inserir publicitat al diari.

Pel que fa al tiratge, amb totes les precaucions necessàries ja que la font de la informació és el mateix mitjà, indica:

---

<sup>116</sup> Certificat de treball de la seva segona feina professional a l'empresa Publicaciones Gráficas S.A. Barcelona 30 d'octubre de 1928. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>117</sup> Els textos i algunes de les fotografies d'aquest dia seran emprats de nou en l'opuscle corporatiu Publicaciones Gráficas S. A. *El Día Gráfico / La Noche* publicat el 1928 en motiu dels dos anys del canvi tècnic pel qual havia apostat l'empresa.

En cuatro años, nuestro diario ha cuadruplicado el número de ejemplares. La edición normal ultrapasa ya los 55.000<sup>118</sup> ejemplares. En Barcelona coloca 29.500 ejemplares diarios, en Cataluña 18.000 y en el resto de España 10.700. Este total de 55.800 ejemplares, que constituye nuestra tirada normal, aumenta considerablemente en días de lotería y acontecimientos, hasta aproximarse a un doble tiraje, pero estas excepciones no fijan la importancia de un periódico, ya que son contados los días en que esto puede ocurrir. La importancia de un periódico la marca, el tiraje diariamente sostenido.

L'article continua criticant aquells periòdics que falsegen les seves xifres elevant-les per sobre de la quantitat real. En tant que *El Día Gráfico* era un diari de caire popular, l'article apel·la contínuament als seus subscriptors i lectors implicant-los i fent-los partícips, remarcant que des de l'any anterior havien iniciat millores i sortejos de regals que es mantindrien i augmentarien. Al final els convida a visitar les noves instal·lacions, que compten amb una "maquinaria perfectíssima" que ha costat dos milions de pessetes –xifra realment important per a l'època– i on hi treballen 150 persones.

A la mateixa pàgina el següent article es titula "El edificio de EL DÍA GRÁFICO". Comença explicant on estava ubicat inicialment per de seguida narrar les característiques de la nova seu dels tallers a Muntaner, que consta de planta baixa, pis principal i pis superior i està ubicada en un solar de 2.165 metres quadrats. "La fachada, de estilo severo y sencillo permite, mediante amplias vidrieras, ver, desde la calle, la vasta sala de máquinas y contemplar el tiraje del diario".

El text fa una descripció detallada de la sala de màquines i la rotativa, la secció d'estereotípia i galvanoplàstia, l'arxiu, els magatzems i els garatges, la sala d'impremta, la secció de gravat i finalitza parlant del personal. Les instal·lacions de la secció de gravat ocupaven la primera planta de l'edifici, un espai del qual *El Día Gráfico* se'n sentia molt orgullós com empresa:

La sección de huecograbado, de la cual con legítimo orgullo, podemos afirmar que es la mejor instalada de cuantas existen en España y aun en muchos países del extranjero existen. Cuenta dicha instalación con los departamentos siguientes. Sala de ampliaciones, en la que está instalada una ampliadora de la marca "Hoh y Haline" de Leipzig, de los más recientes modelos y grandísima potencia, que permite los trabajos más delicados. Sala de retoque para el acabado y arreglo de

---

<sup>118</sup> Xifres de tirades *El Día Gráfico*: 1918= 24.000 i 1927= 50.000 exemplars (Espinet i Tresserras, 1999, p.77).

los positivos y negativos. Laboratorio para el arreglo de clichés. Laboratorio fotográfico, montado con los más modernos perfeccionamientos. Sección de máquinas pigmentadoras de la marca “Albert”, de Frankenthal, para la preparación del papel especial que el huecograbado requiere. Cámara de insolación, con dos prensas de último modelo y lámparas de extraordinaria potencia de la marca “Hoh y Hahne”. Sección de dibujo, para el arreglo de páginas y composición a cargo de los dibujantes de la casa. Cámara de grabado, laboratorio donde se graban los cilindros. Todas las operaciones se realizan cronométricamente, para lo cual hay instalados en cada sección aparatos eléctricos avisadores. Cuenta, además, dicha sección de huecograbado con una potente máquina frigorífica, de gran producción, de la marca Vives Pons.

Un darrer article fa un “Pequeño historial de EL DÍA GRÁFICO”, dedicat a col·laboradors i redactors que han treballat al diari des dels inicis on, a més de les signatures literàries, destaca a “José Badosa, jefe de fotógrafos”.

Per a un jove interessat en la fotografia, aquest era, sens dubte, el lloc ideal per aprendre. Centelles, però, no va començar com a reporter gràfic sinó que es va iniciar en la tècnica de les arts gràfiques i des de l'escalafó laboral més baix, el d'aprenent, endinsant-se en un sector en augment constant, ja que l'any 1900 ocupava l'1,4% de la població activa industrial a Barcelona amb 1.460 individus i el 1930 se situà en el 5% amb 9.750 persones. Com afirmen Espinet i Tresserras (1999) els treballadors d'arts gràfiques i premsa s'havien multiplicat gairebé per set. “Aquí trobem una de les claus –causa i conseqüència al mateix temps– de la modernització del sistema cultural i de comunicació” (p.23).

Les condicions de feina d'aquest sector marcaven una jornada de treball de 8 hores diàries o de 48 hores setmanals a partir del Reial Decret de 3 d'Abril de 1919. Segons les bases de treball per al fotogratat del Comité Paritario Interlocal de Fotograbado y Artes fotográficas<sup>119</sup> del 21 de desembre de 1929, un aprenent de primer any cobrava 15 pessetes a la setmana i al segon any 25 pessetes a la setmana.

Centelles (2009) narra l'inici en aquesta feina al seu diari:

Vaig sol·licitar per entrar a la secció de rotogratat i vaig entrar en qualitat d'aprenent. No tinc per més de dir, perquè així mateix va ser, que als dos mesos

---

<sup>119</sup> Comité Paritario Interlocal de Fotograbado y Artes Fotográficas. *Bases de trabajo para el ramo de fotograbado*. (PS Madrid 2197). Font: Archivo General de la Guerra Civil Española (AGGCE).

em veia capaç de fer totes les manipulacions que es duen a terme en aquest procediment, menys el gravar. Més tard estic segur que me n'hauria sortit amb èxit, d'aquesta tasca, però mai vaig provar de fer-ho perquè no em deixaven. La meva feina en aquesta secció era específicament retocar negatius i positius en placa i pel·lícula tant amb el llapis com amb un altre procediment emprant anilina vermella. (p.21)

És interessant aportar les seves anotacions inèdites sobre les diferents tasques que desenvolupava en aquest període, juntament amb les impressions que li provocaven els seus superiors:

Allí vaig aprendre un nou ofici: el rotogravat. El cap d'aquesta secció era un alemany<sup>120</sup> que ens omplia les orelles de cançonetes alemanyes. Era *muniqués*. Home sanguini de complexió forta, *putero*. *Mamava* cervesa a tort i a dret. De tant en tant es sagnava punxant-se les venes de les cames. El malparit *disfrutava* xeringant-te amb el raig de sang que sortia disparat i a gran llargària de la seva cama. Érem set en aquesta secció. Aquest cap de secció tenia el seu home de confiança en un tipus de cara oriental, *axinat* d'aspecte però parlava alemany. Era un malparit per mi perquè jo estava a l'aguait de totes les manipulacions que es portaven a cap per tal d'aprendre i ell endevinava la meva capacitat d'assimilació.

Es treballava en la reproducció de les pàgines gràfiques amb plaques grans de mides 50 x 60, 30 x 40 i 18 x 24 i el cap era el que les posava a mida i donava l'exposició apartant o apropant els arcs voltaics, que eren la font d'il·luminació. Tot i fent-ho d'amagat posant la mà dins del caixó on hi havia l'objectiu, jo endevinava els segons d'exposició. Algunes vegades revelava els clixés. Vaig aprendre el rebaixat i reforçat de les diverses fotos incloses en aquestes pàgines a fi d'igualar-les d'intensitat. S'assecaven amb alcohol i passaven al retoc amb anilina vermella i que hi prenia part donant blancs. Després aquests negatius es positivaven i de nou es rebaixava amb el ferricianur i reforçat amb biclorur de mercuri, rentat, assecat i retoc donant els negres. I vaig aprendre també tramats, la insolació del paper carbó (pigment), la sensibilització d'aquest amb bicromat de potassa, el transport als cilindres de coure, la protecció dels marges amb *betum de judea* i gairebé el gravat dels cilindres amb el *perclorur de ferro*.

Segons el seu testimoni, hi va treballar dos anys i mig. Hi entrava a les 6 de la tarda i en sortia a les 2 de la matinada, i durant el dia continuava a l'estudi de Francesc de Baños de 9 del matí a 5 de la tarda.

---

<sup>120</sup> George Griebinger, jefe de grabadores. (1925, 8 de gener, p.7). *El Día Gráfico*

L'estada a *El Día Gráfico*, a més de permetre-li d'aprendre un ofici, li va marcar el camí d'inici en el sistema comunicatiu, concretament en l'àmbit de la premsa. Sobre aquest aspecte cal assenyalar que, en cap dels seus escrits memorialístics, dona referència de si a casa seva es comprava algun diari i/o revista habitualment, tot i que amb les condicions econòmiques familiars explicades anteriorment, el més natural és que no es tingués diners per a béns que no fossin productes bàsics. També és destacable que no deixés testimoni de què va significar per a ell el naixement, desenvolupament i posterior consolidació d'un mitjà massiu com la ràdio, que fou transcendent en esdeveniments històrics que visqué, per exemple la proclamació de la República, els Fets d'Octubre de 1934 o, més endavant, durant la Guerra Civil, quan per primer cop a la Història fou emprada de manera propagandística.

Finalment, un altre aspecte a considerar en relació a la seva feina als tallers de *El Día Gráfico* és la presa de consciència sobre el fotoperiodisme barceloní i el que es feia arreu, tant a l'estranger, gràcies a les imatges que arribaven via agència, com a la resta de l'Estat espanyol amb els corresponsals i col·laboradors. Aquesta experiència va influir en la configuració de la seva pròpia i futura concepció de la fotografia quan es convertí en fotoperiodista.

Agustí Centelles va deixar clara constància de la seva impressió del pas per aquest diari. Ho feia al final de la seva vida, en una gravació de casset inèdita sense data, per la qual cosa es pot apreciar un record des de la distància i un discurs construït al voltant del que va significar per a ell l'experiència:

Ací vaig començar a prendre consciència de la pobresa informativa espanyola envers l'estrangera, a través de les fotos a dotzenes i dotzenes que passaven pels meus ulls destinades a la publicació en el diari. I jo em preguntava: per què el reportatge en el nostre país no tenia el mateix caire de vivesa com la major part de les fotos d'uns altres països.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Centelles A. (s.d.) [document sonor]

### 2.3 El descobriment de l'ofici de repòrter gràfic amb el mestre Josep Badosa

Mentre treballava a *El Día Gráfico* la vida del jove canvià radicalment: “vaig travar amistat amb el millor dels repòrters gràfics barcelonins i bastant bon fotògraf, per no dir del tot, Josep Badosa” (Centelles, 2009, p.21). A les seves anotacions de principis dels anys 80 del segle passat el fotògraf explica que aquest fet li va canviar la vida “i a partir d'aquest moment va desaparèixer la possibilitat de la meua il·lusió d'arribar a ser un dia operador cinematogràfic per convertir-me més tard en repòrter gràfic”.

Tot i que va treballar per a altres professionals, Centelles només va reconèixer com a únic mestre a Josep Badosa Montmany (1893-1937),<sup>122</sup> a qui citava i reivindicava sovint, tant a la documentació autobiogràfica com a les intervencions als mitjans a finals de la dècada dels anys 70 del segle passat. Però la figura de Badosa, com la de la majoria dels fotògrafs que treballaren durant el primer terç del segle XX a la premsa barcelonina, avui és pràcticament desconeguda.

Aproximar-se a la producció fotoperiodística de Josep Badosa actualment és impossible si hom vol accedir als originals, ja que gairebé no es conservà res del seu fons. Només les pàgines de la premsa d'època, la majoria desapareguda el 1939, són testimoni de la seva versatilitat temàtica, que comprenia tant imatges d'esdeveniments polítics i socials, com d'esports o retrats dels protagonistes dels anys 20 i 30. Una petita mostra de tota la seva trajectòria –és a dir, des del 1913 quan comencem a localitzar imatges amb la seva firma fins la mort en actiu el 1937– es conserva a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB), ja que l'any 2011 el seu net va fer donació de 779 imatges.

Una primera observació al fons Badosa permet deduir que aquest llegat no ens apropa al gran fotoperiodista que va ser, tant per la minsa quantitat, com per les fotografies que inclou, ja que gairebé totes corresponen a una sèrie d'imatges aèries, preses l'any 1929, de diferents pobles d'arreu de Catalunya i també de

---

<sup>122</sup> Trajectòria professional de Josep Badosa. Recuperat de <http://www.reportersgrafics.net/ca/autors/badosa>



diversos barris o espais de la ciutat de Barcelona. Aquesta sèrie fou un encàrrec que *El Día Gráfico* va publicar en l'edició dominical al llarg de l'any 1929 i que prova la seva vàlua com a professional.

L'únic fet noticable destacat és la inauguració de l'Exposició Universal que aplega imatges de l'acte oficial i de diverses instal·lacions, com la font de Montjuïc o actes festius, i danses al Poble Espanyol.<sup>123</sup> Dels anys de la II República només hem identificat cinc imatges arquitectòniques del Parlament de Catalunya, tant de l'exterior com de l'interior i la sala de plens. Pel que fa a la part del llegat formada per positius, compta amb 161 imatges d'automobilisme i motociclisme, de les quals no arriba a la desena les que estan datades, els anys 1915, 1916 i 1921.

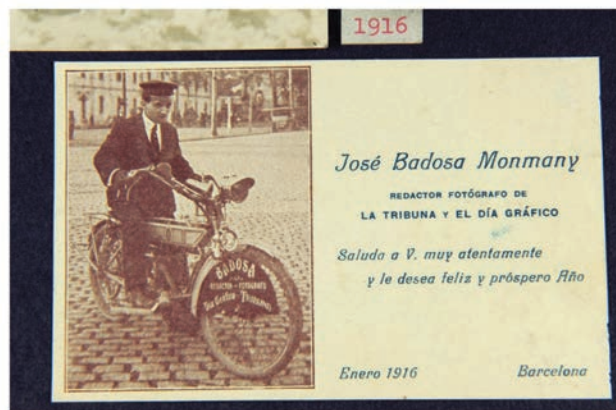
La primera informació sobre aquest fotoperiodista la va publicar Josep Cruanyes<sup>124</sup> en un article. Es desconeixen els seus inicis a la professió, tot i que cal remarcar una dada que ens el presenta com a fotoperiodista professional des del 1909, ja que en crear-se l'Associació de Periodistes de Barcelona, consta com un dels fundadors. Aquest associacionisme professional el portà a ser també un dels fundadors de l'Agrupació de Reporters Gràfics de Barcelona l'any 1921.

El 1913 Badosa va entrar a treballar a *El Día Gráfico*, mitjà al qual va estar vinculat més de vint anys. Alhora les seves fotografies també es publicaven al vespertí de la mateixa empresa, *La Tribuna*, fins al 1919. I, evidentment, quan el 1924 l'empresa fundà el vespertí *La Noche* i quatre anys més tard hi sumà el suplement *La Gaceta Deportiva*, la seva signatura no hi va faltar.

---

<sup>123</sup> Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB). Fons Josep Badosa. (C3-96 i C3-97).

<sup>124</sup> Cruanyes, J. (1990). Josep Badosa Montmany. Fotògrafs. *Capçalera, revista del Col·legi de Periodistes de Catalunya*, núm. 15. p.33



Tarja de visita de Josep Badosa. Font: arxiu Olga Badosa Gaju.<sup>125</sup>

El fotògraf començà a *El Día Gráfico* publicant imatges de corrides de toros fins que tres anys més tard es convertí pràcticament en l'única signatura del diari, cobrint informació de qualsevol temàtica d'actualitat. Conscient de la mobilitat que comportava la feina de repòrter gràfic, optà per desplaçar-se sempre en moto, a la qual amb el temps afegí el sidecar, seguint l'exemple del pioner Alessandro Merletti (1860-1943).<sup>126</sup> Com a característica pròpia li atorgà al vehicle un ús particular: pintar el nom de les capçaleres per a les que treballava, fent així publicitat del seu ofici. Sempre atent a les novetats tècniques, les seves càmeres foren la Contesa Nettel i una Gaumon 9 x 12. Cruanyes apunta que va ser el primer fotoperiodista català en emprar una Leica a partir de 1932, dada que no s'ha pogut comprovar documentalment.

La seva importància en el fotoperiodisme barceloní queda demostrada al número extraordinari de *El Día Gráfico* del 8 de gener de 1925 ja citat, quan consta com a "jefe de fotógrafos" i, tres anys més tard, en una publicació corporativa de Prensa Gráfica S. A., apareix el primer de la llista de tots els fotògrafs que hi publiquen, convertint-lo en peça fonamental de l'empresa. Però la seva activitat no es va limitar a la premsa barcelonina. Ben aviat, el 1915, començà a publicar a *La Unión Ilustrada* (1909-1931), la revista gràfica andalusa més important del primer terç del segle xx, que tenia difusió arreu de l'Estat i també a l'Amèrica Llatina. Pel que fa a la premsa madrilenya, a partir de 1919 començà a col·laborar amb el

<sup>125</sup> Imatge recuperada de <http://www.reportersgrafics.net/ca/autors/badosa>

<sup>126</sup> Trajectòria professional d'Alessandro Merletti. Recuperat de <http://www.reportersgrafics.net/ca/autors/merletti>

setmanari gràfic *Mundo Gráfico* (1911-1938), el diari *El Día* i a l'efímer i luxós setmanari *Voluntad* (1919-1920).

La dècada dels anys 20 fou la de màxima activitat de la seva carrera professional. Destaca per la seva importància la corresponsalia per al magazine *Estampa* (1928-1938), el primer setmanari gràfic que adoptà el model europeu a l'Estat espanyol, convertint-se en un dels més populars. La mateixa empresa el 1930 fundava el diari gràfic *Ahora* i Badosa també en fou el corresponsal barceloní. A més, treballà des de la capital catalana per al diari esportiu madrileny *As*. La seva col·laboració en revistes és àmplia i inclou mitjans locals com *La Gralla de Granollers* i d'àmbit espanyol, tant editats a Barcelona com *Cine: revista popular ilustrada* (1912-1923) o a Madrid com *Zigzag. Tragicomedia taurina* (1923).

A banda de l'activitat periodística, el 1927 va emprendre una nova aventura professional que el vinculava amb el jove obrer del taller de rotogravat. Centelles escriu en el seu diari que el dia 1 de febrer de 1927 deixà l'estudi de Baños i *El Día Gráfico* per anar a treballar amb Badosa. Val a dir, però, que en el certificat de treball de Publicaciones Gráficas S. A. la finalització de contracte amb l'empresa està signada el 30 d'octubre de 1928 i el motiu indicat és la reducció de plantilla.

Sembla doncs que, o bé hi va entrar més tard, o durant uns mesos el jove va alternar els tallers del diari amb la nova aposta empresarial de Badosa que “volia obrir una galeria fotogràfica a la plaça Catalunya núm. 9 junt amb un soci: Carreras<sup>127</sup> [Santiago Carreras (1894-1960)]. Aquest estava establert a Mataró i anteriorment havia fet els *quartos* en Tampico (Mèxic). Era un formidable fotògraf de galeria” (Centelles, 2009, p.21).

---

<sup>127</sup> Santiago Carreras (1894-1960). De formació autodidacta emigrà a Mèxic el 1912 on es dedicà a la fotografia. El 1921 tornà a Catalunya i s'instal·là a Mataró on, a partir de 1923 obrí un estudi que continuà com a negoci familiar fins el 1982. Al llarg dels anys 20 va realitzar fotografia de retrat i també col·laborà amb la premsa local i amb publicacions com *La Esfera* o *El Día Gráfico*. El 1927 s'associà amb Josep Badosa durant un curt període de temps fins que s'estableix definitivament a Mataró on va dur endavant amb èxit el negoci, documentant la vida social de la ciutat en tots els aspectes. Després de la guerra la seva filla Assumpció continuà amb l'estudi fins a la dècada dels 80, mentre que el seu fill i el seu nét s'han dedicat a la fotografia de premsa. El fons Carreras es conserva a l'Arxiu Històric de Mataró. Sobre aquesta nissaga de fotògrafs vegeu: Guanyabens (1995).

El negoci tirà endavant amb el nom Foto-Art Badosa i s'inaugurà el dia 2 de febrer de 1927, constant com a director artístic S. Carreras.<sup>128</sup> “Està situat al segon pis de la casa Pich i Pon, a la plaça Catalunya cantonada Rambla Catalunya. Joan Pich i Pon, home influent en l'àmbit de les finances, és el propietari d'aquest edifici nou i innovador, concebut expressament per despatxos comercials” (Guanyabens, 1995, p.34). A la mateixa planta hi havia la redacció de *El Día Gráfico*, on Carreras també havia publicat algun reportatge gràfic des de Mataró.

Existeix molt poca informació sobre Foto-Art Badosa i tampoc se sap com es van conèixer els socis, però el que és indubtable és que *El Día Gráfico* fou un nexa entre els dos, més si tenim en compte que Badosa va ser responsable de l'extensa xarxa de col·laboradors fotogràfs amb què comptava el diari.

Guanyabens (1995, p.34) apunta els motius de Carreras per obrir l'estudi de la següent manera: “Es fa difícil determinar el per què d'aquesta decisió. Necessitat econòmica de Carreras? Reclam insistent del seu amic? Desig d'introduir-se en la punta de llança del fotoperiodisme català? Oportunitat d'obrir galeria i despatx al rovell de l'ou i amb els últims avenços tècnics?” i explica que Carreras, que en aquell moment ja tenia consolidat el negoci que havia obert a Mataró feia quatre anys, només anava a Barcelona un parell o tres vegades a la setmana per atendre la feina i prendre el cafè amb el soci, “l'amic i col·lega que li dóna confiança i que l'introdueix en els ambients fotogràfics més destacats del moment” (1995, p.35). Pel que fa a Badosa:

Costa de creure que un home bellugadís com Badosa, sempre dalt l'avió, el sidecar o l'escala, fotoperiodista modèlic i incansable, emprengui l'aventura de l'estudi de retrats de la plaça de Catalunya. Només l'entesa amb un home com Carreras, artista expert en el retrat i en la feina de galeria, pot donar-li la complementació necessària. De retop, Carreras, que fins aleshores ha tingut una discreta activitat en el món de la premsa gràfica catalana, s'encomana de l'esperit periodístic del seu soci, repesca l'experiència de la premsa mexicana i col·labora des de llavors amb publicacions periòdiques de Madrid i Barcelona, com a corresponsal de la zona de Mataró. Badosa i Carreras són bons socis i si més tard deixen Foto-Art no és per desavinences, sinó perquè la feina de cadascú augmenta de manera que no donen a l'abast. (Guanyabens, 1995, p.37)

---

<sup>128</sup> [Anunci publicitari] (1927, 2 de febrer, p.4) *El Día Gráfico*

Segons l'autor, el negoci va romandre obert fins el 1932. Per contra, Centelles (2009, p.22) afirma que "al poc temps es van separar i, entre Badosa i jo, portàvem la galeria. Després va plegar i es va traslladar de pis i anà al carrer Pau Claris 12, 3r". Es tractava del domicili familiar de Badosa, on es destinà una habitació per a les tasques de laboratori.

A més de l'anotació anterior, és remarcable el fet que Agustí Centelles no fa cap menció més de Carreras al seu diari, ni tampoc en cap altra documentació personal o entrevistes que va fer durant la seva vida. Si hagués treballat quatre anys com a aprenent amb ell hauria mantingut la relació suficient com per fer-ne esment, i potser considerar-lo també el seu mestre.

Dels treballs de l'estudi només queda el record escadusser de Centelles en el seu quadern inèdit:

Passaren per la galeria fotogràfica la ballarina Tórtola Valencia, el mestre Falla, (això era a l'any 1927) que em va donar de propina 25 pessetes, que era molt en aquell temps, i "chicas del conjunto" de les quals no en cobrava ni cinc, i el sr. Carreras decidí plegar.

Josep Badosa era amant de la vida noctàmbula de Barcelona, proper a la gent de teatre i conegut en l'ambient del Paral·lel, tant de l'espectacle com de la boxa i la lluita lliure, que també retratà. Gràcies a Centelles podem conèixer un altre tipus de fotografia que practicava, la publicitària, per a diversos teatres:

Després de la funció o bé de l'assaig general, col·locàvem el trípod sobre les butaques i la màquina a sobre, es construïa l'escena, ell destapava la màquina amb l'obturador obert, separant el drap negre que la cobria i jo, des d'una fila més enrere inflamava el magnesi, col·locant una cassoleta de metall, a la veu que ell em donava: -Va? I jo responia, va! Aquestes fotos s'ampliaven a 30x50 i s'enganxaven en cartrons grisos de força quatre en 50x60. Cobrava 10 pessetes. S'exposaven al carrer i al vestíbul del teatre.

Aquestes sortides, a més de laborals, també foren moments d'oci i de relació personal que culminaria amb una molt bona amistat.

El meu horari era de 8 a 1 i de 3 a 7. No vaig arribar mai a hora. Sempre em retardava un quart d'hora o vint minuts. Però val a dir que tampoc em venia d'una hora o dues o les que fos necessari. Això era motivat perquè no dormia prou. Unes

vegades perquè amb en Badosa anàvem a les estrenes de comèdies o revistes dels teatres del Paral·lel, on vèiem els espectacles i ens ficàvem a l'escenari i als camerins: gaudíem de les vistes i fregaments amb les noies que participaven en les revistes i sortien com a mínim amb les mamelles enlaire. Però no passava res. (...) En sortir, carregats amb la cartera i el trípode, anàvem a fer el ressopó sobre les 3 de la matinada, al restaurant Las Banderas, que no tancava mai, o a Canaletes. Agafàvem un taxi que ens costava 30 cèntims el quilòmetre sense baixada de bandera i per 90 cèntims et deixava a la porta de casa d'ell, que vivia a Pau Claris núm. 12.

**A l'oci compartit amb el seu cap calia sumar-li algunes sortides nocturnes per freqüentar el Café Catalán, que estava a la Rambla Santa Mònica.**

Em passava les hores jugant al dòmino amb els coneguts d'allí amb qui ens jugàvem el cafè, que valia 30 cèntims i més tard 50. L'Anselmo, el cambrer, *habillat* amb el seu davantal blanc i una cartera de cuir amb dos compartiments davant a la panxa -gairebé es pot dir que era *l'uniforme* dels cambrers de l'època, juntament amb la jaqueteta o l'armilla negra-, exercia una mica de pinxo ja que amb la seva corpulència imposava i treia als que buscaven "camorra". Es deia que posseïa varies cases sortides de les propines de les consumicions i perquè no, de la venda de tabac de contraban, joies i rellotges d'or. Més endins del cafè hi havia el cabaret on el mestre Demon tenia la seva *orquestrina* (Demon era el nom de guerra, però ell es deia Torras) i allà també em passava les meves estones ballant amb alguna que altra *tanguista* i a l'amo del local li anava molt bé, com jo algun altre també feia el mateix, animàvem la pista i ens divertíem. Sortia sempre molt tard d'allí quasi bé quan tancaven el cabaret, que eren les dues de la matinada. Llevar-se d'hora era un *matament* i arribava sempre tard.

## 2.4 La introducció en el fotoperiodisme: un ofici en plena modernització

La feina com a aprenent a l'estudi Foto-Art Badosa s'amplià cap a un altre camp absolutament nou per al jove Centelles (2009, p.22):

Estant a la plaça Catalunya vaig començar a tocar un altre ram de la fotografia: el reportatge gràfic. Vaig treballar-hi quatre anys i mig amb en Badosa. Amb ell anava a tot arreu: teatres, futbol, boxa, recepcions, banquetes, etc. El domini de la màquina és per mi jugar. Sortia a fer reportatges per a *El Día Gráfico*, *La Noche*, *Ahora*, *Estampa*, *As*, moltes revistes i a fer-li treballs particulars. He de dir ací que va explotar-me molt, però no puc dir que va ser un burgès per mi, sinó que es va comportar amb mi com un company i molt més que un company: com un amic.

L'arribada de Centelles al fotoperiodisme coincideix amb un context de plena expansió i amb una sèrie de professionals veterans, la majoria en actiu des de principis del segle. Badosa era –com hem vist– un dels pioners i a finals dels anys 20 la seva carrera estava en auge, elements que en conjunt van anar a favor de la formació i desenvolupament com a professional del jove aprenent.

Des d'un punt de vista gràfic, la presència d'il·lustracions a la premsa es remunta al segle XIX i en el canvi de segle la fotografia començava a consolidar-se en el camp de les revistes, especialment en aquelles ja anomenades "gràfiques" o que contenien la paraula "il·lustració" al seu títol o subtítol. Aquesta tradició, com s'ha exposat anteriorment, va tenir lloc una dècada després de la invenció de la fotografia i a la majoria de ciutats del món. Així, a mesura que les tècniques d'impressió milloraven, les revistes combinaven el dibuix amb l'augment d'espai dedicat a la imatge fotogràfica i concebent la compaginació de manera cada cop més complexa per bastir una narrativa del llenguatge visual.

Al tombant de segle, com afirmen Lebeck i Von Dewitz (2002):

Numerous narrative patterns in photojournalism had already been realised before the turn of the century –the arrangement of pictures as a kaleidoscope, collage, the large-scale individual picture, the before and after sequence, various different views of a place. The three modes of organising pictures –narrative, chronological and thematic– were used. The representation of a current piece of news as a photograph was relatively rare. (p.40)

L'Estat espanyol no quedà al marge d'aquesta tendència. A Barcelona, existiren desenes d'exemples de revistes des de finals del XIX i principis del XX, concebudes com a setmanaris gràfics il·lustrats. Algunes de les més rellevants

foren *La Il·lustració Catalana* (1880-1917), *La Hormiga de Oro* (1894-1936), *El Gràfic* (1908) o *La Actualidad: revista mundial de información gráfica* (1905-1915), també *L'Esquella de la Torratxa* (1872-1939) o *La Campana de Gràcia* (1870-1934), les dues capçaleres d'humor per excel·lència, incloïen imatges. Pel que fa als diaris, el primer que a Madrid donà prioritat a la imatge fou *ABC* (1905), gràcies a la bona experiència i beneficis que el setmanari *Blanco y Negro* (1891-2000) havia donat a la mateixa empresa capitanejada per Torcuato Luca de Tena; mentre que a Barcelona, com s'ha explicat, el primer diari concebut amb aquesta filosofia fou el vespertí *La Tribuna*.

La proliferació de la imatge als mitjans va provocar que l'ofici de fotògraf es transformés a mesura que cercava el fet noticable sortint de l'estudi i trepitjant el carrer.

Fou al juliol del 1909, durant la Setmana Tràgica, quan podem afirmar que va néixer de manera decidida i contundent el fotoperiodisme català, alhora que l'espanyol ho feia en aquests mateixos dies amb un altre protagonista, la Guerra de Melilla, (indissolublement lligada a la mateixa Setmana Tràgica), que també va tenir la seva cobertura escrita, fotogràfica i fins i tot cinematogràfica (els germans Baños, Antoni de Pàdua Tramullas [1879-1961]) específicament catalana, sobre el terreny. És bastant evident que els fotògrafs (el 1900 n'hi havia 71 d'inscrits com a professionals a la província de Barcelona) tingueren la càmera ben a punt durant el desenvolupament dels successos de Barcelona (i d'altres moltes localitats de Catalunya). (Espineta, 2012, p.187)

Pel que fa a Madrid, López Mondéjar (2005) puntualitza:

El reconocimiento popular del periodismo gráfico español se produjo definitivamente durante la guerra de Marruecos, a la que, entre 1907 y 1913, fueron enviados algunos de los mejores reporteros gráficos del momento, como Alfonso Sánchez García, José Campúa, Leopoldo Alonso, Francisco Goñi, José Zegrí, Alba, Serrano Quiles, Quesada, Rector, Arnaud, Iglesias y Ricardo del Rivero. La guerra fue durante años el centro de la vida política nacional y la causa directa o indirecta de sucesos clave en la historia de España, como la radicalización de las protestas obreras, la Semana Trágica o la huelga general de 1917, con la que se inició la crisis definitiva de la monarquía Alfonsina. (p.283)

És doncs durant la primera dècada del segle xx que s'estableixen les bases del reporterisme gràfic i l'espai de difusió principal foren les revistes il·lustrades. Una de les fites importants és la Reial Ordre de 4 de setembre de 1911 relativa a la propietat intel·lectual, per la qual s'obligava a fer constar el nom de l'autor al peu de qualsevol fotografia impresa.



Des d'una perspectiva empresarial també s'establí una manera de fer característica en un ofici que, tot i que requeria molt d'esforç, donava pocs beneficis. Normalment un professional reconegut prenia algú d'aprenent –Alessandro Merletti amb Manuel Mateo o Badosa amb Centelles–; o bé inculcava l'ofici als seus descendents –nissagues Brangulí o Pérez de Rozas, fills de Josep Maria Sagarra o Josep Badosa–. A partir dels anys 20 van fer fortuna les societats entre professionals consolidats, sovint unions irregulars: Joan Bert i Ramon Claret (Bert i Claret), Gabriel Casas i Joan Rovira (Foto-Sport), Josep Gaspar i Ramon Claret de 1924 a 1927. Fruit de l'experiència de l'Exposició Universal Carlos Pérez de Rozas i Joan Andreu Puig Farran van crear l'estudi Art-Express a La Rambla entre 1930 i 1931. I la societat més famosa de repòrters compartida per Gaspar,<sup>129</sup> Sagarra<sup>130</sup> i Pablo Luis Torrents<sup>131</sup> entre 1929 i 1932, coneguts com “Els Tres Reis Mags”.

És difícil escatir quines eren les categories laborals d'un fotoperiodista en un diari o una revista perquè no comptem amb fonts suficients per determinar una pràctica general. Amb la recerca feta fins ara podem arribar a la conclusió que la figura de fotògraf de plantilla existia des de la primera dècada del segle xx només en uns mitjans molt concrets. A Barcelona *La Tribuna* i *El Día Gráfico*, per la seva naturalesa i filosofia, sí que comptaven amb algun repòrter en plantilla o treballant en exclusiva. Però les seves necessitats de difondre moltes fotografies també contemplaven la figura del fotògraf col·laborador, que cobrava una xifra per imatge publicada. En general aquesta era la forma de funcionar, enviant les fotografies corresponents i cobrant per les publicades. Per tal de poder arribar a final de mes els repòrters n'havien de servir a diferents mitjans.

L'ascens de la importància de la imatge a la premsa fou constant. A mesura que avançava el segle, diaris i revistes exigien que les imatges rebudes no s'enviessin a la competència. Les empreses que editaven més d'una publicació normalment

---

<sup>129</sup> Cruanyes, J. (1991): Josep Gaspar i Serra. Fotògrafs. *Capçalera, revista del Col·legi de Periodistes de Catalunya*, núm. 25, p.36

<sup>130</sup> Cruanyes, J. (1990): Josep Maria Sagarra. Fotògrafs. *Capçalera, revista del Col·legi de Periodistes de Catalunya*, núm. 5, p.33

<sup>131</sup> Cruanyes, J. (1991):Pau Lluís Torrents. Fotògrafs. *Capçalera, revista del Col·legi de Periodistes de Catalunya*, núm. 26, p.34

només pagaven la primera vegada que apareixia la imatge. D'acord amb López Mondéjar (2005):

En 1920 llegaron a editarse once importantes revistas ilustradas –seis de ellas en Madrid–, y muchas alcanzaron una considerable difusión. *Blanco y Negro* editaba en ese año 100.000 ejemplares, y 115.000 en 1923; *Nuevo Mundo* alcanzaba los 125.000 en 1913 y *Mundo Gráfico* superaba los 125.000 en 1927. Por su parte, *La Esfera* sobrepasaba los 60.000 en 1914, aunque luego fue bajando paulatinamente hasta su definitiva extinción en 1930. (p.285)

Una de les maneres d'aconseguir estabilitat en l'ofici de fotoperiodista, a més del prestigi i l'acumulació d'encàrrecs, eren les corresponsalies. Les dues empreses madrilenyes més importants eren Prensa Gráfica S.A. que s'especialitzà en revistes il·lustrades des de principis del segle xx, amb capçaleres tan destacades com *Mundo Gráfico* (1911-1938), *La Esfera* (1914-1931) o *Crónica* (1929-1938) i Prensa Española S.A., editora de *Blanco y Negro* i *ABC*. Obtenir la corresponsalia de Barcelona de Prensa Española S.A. era una fita important, fins el punt que quan Josep Brangulí fou nomenat el 1914, el diari *La Vanguardia* ho publicà com a notícia.

L'exclusivitat i control de les corresponsalies i la lluita per aconseguir-les era un dels motius de competència entre fotògrafs. Un bon exemple l'aporta Merche Fernández (2010) en el seu estudi sobre Brangulí. El 1919, com hem vist, Josep Badosa era el corresposnal a Barcelona de *La Unión Ilustrada* (1918-1931). Dos anys més tard s'oferí la col·laboració a Brangulí qui, tot i que en primera instancia l'acceptà, finalment hi renuncià per la queixa de Badosa, que continuà de corresposnal.

La difusió internacional de la feina podia arribar a través d'una corresponsalia. Aquesta manera de treballar ja estava plenament incorporada als anys 20. El pioner dels fotoperiodistes barcelonins, Alessandro Merletti, havia iniciat aquesta pràctica deu anys abans publicant les seves fotografies a mitjans tan importants com el diari anglès *Daily Mirror* o les revistes *La Illustrazione Italiana* o *L'illustration* francesa. En el cas de Josep Brangulí, l'estudi que ha fet de la seva figura Fernández (2010) també aporta que el 1909 ja va rebre la primera proposta

de feina per a una agència.<sup>132</sup> Argus Photo Reportage de Milà. Gràcies a això va publicar imatges de la Setmana Tràgica a diverses publicacions italianes o la francesa *L'illustration*. Entre 1909 i 1912 el fotògraf va difondre la seva feina internacionalment a través d'altres agències com Trans Atlantic News Service Company de Nova York, Agence Internationale d'Illustrations et de Reportage de Paris (que es considera l'agència més antiga de reportatge fotogràfic) i Central Illustrations de París.

Pel que fa a la remuneració, els repòrters gràfics que havien començat a treballar a principis del segle xx, no es podien guanyar la vida només amb les imatges publicades a la premsa, de manera que la majoria van buscar altres formes de negoci fotogràfic: tenir una botiga de material, fer encàrrecs institucionals de l'Ajuntament o per a alguna empresa privada, realitzar imatges per a publicitat o conrear la fotografia d'estudi. Centelles deixà testimoni sobre el sou d'aprenent dient que començà guanyant 30 pessetes setmanals i, més tard, 40, 50 i 75.

A partir de la documentació d'alguns fotògrafs consultada durant la recerca *La Imatge Velada* de l'Observatori de la Vida Quotidiana i treballs com el de Lavenfeld, Vallhonrat, i Fernández (2010) sobre Brangulí, podem considerar que en el període 1910-1936 es normalitzà el fet que un col·laborador cobrés cinc pessetes per imatge publicada, mentre que un corresponsal rebia deu pessetes per la primera foto i la resta del mateix assumpte a cinc. De vegades un fotògraf podia acordar una xifra mínima mensual i nodrir el mitjà dels temes que considerés.

Un altre aspecte a tenir en compte és l'associacionisme professional, mostra de la plena consciència d'ofici del fotògraf de premsa. El 1909 s'havia fundat l'Associació de Periodistes de Barcelona, formada majoritàriament per redactors, on ja hi consten alguns dels pioners del fotoperiodisme català entre els fundadors: Frederic Ballell, Josep Brangulí, Enric Castellà i, com ja hem mencionat, Josep Badosa.

---

<sup>132</sup> Ara com ara, aquesta darrera modalitat és la més desconeguda i mereixeria una investigació específica.

Amb el pas del temps, l'associació establí relacions amb altres organismes similars; a partir de 1925 fou membre filial de "la Asociación Española de Prensa Técnica, la Cámara Oficial del Libro de Barcelona, la Federación de la Prensa Catalano-Balear, la Federación de la Prensa de España, la Federation International de la Presse Technique, la Federation International des Journalistes, la Press Congress of the World i la Union Centrale des Associations de Presse."<sup>133</sup>

A més d'aquesta associació de caire generalista, el 1911 es creava el Sindicat de Periodistes Esportius, on hi hagué presència des dels inicis de repòrters gràfics especialitzats en esport com Ramon Claret o Josep Maria Co de Triola, que també era redactor. En poc temps s'hi afiliaren Francisco Florit o Josep Gaspar, fotògrafs que destacaren en les imatges d'esport, a més de Joan Bert, Josep Maria Sagarra, Pablo Luis Torrents o Josep Badosa.<sup>134</sup> Un any més tard, el 1912, es fundava el Sindicat Professional de Periodistes per tal de defensar els interessos "morales y materiales" de la professió.

No fou fins el 1921 que els fotògrafs van fer un pas endavant creant un organisme propi que recollís les especificitats del reporterisme gràfic. Tal i com explica Merche Fernández:

El 31 de març se signaven –en el que era per aquelles dates el nou domicili de Brangulí, carrer Diputació 203 de Barcelona– els estatuts de l'Agrupació de Reporters Gràfics de Barcelona (primera entitat de la qual tenim constància com a defensora dels interessos d'aquests professionals). Vuit foren els socis fundadors, que allora eren amics i companys de professió: Josep Badosa, Frederic Ballell, José Domínguez, Atilano Marín, Manuel Mateo, Alejandro Merletti, Josep Maria Sagarra i Josep Brangulí. (Lavenfeld, Vallhonrat, i Fernández, 2010, p.263)

La premsa de l'època se'n feia ressò la setmana següent:

Hoy al mediodía, se han personado en el Gobierno civil una comisión, compuesta de los señores Brangulí, Dominguez, Merletti y Mateo, con objeto de entrevistarse con el señor Martínez Anido y hacerle entrega de los estatutos del Sindicato de Reporteros Gráficos. Como sea que el gobernador no estaba en su despacho, los comisionados entregaron en secretaria los estatutos mencionados, y la lista de la Junta directiva.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> *Memoria de la Asociación de Periodistas de Barcelona*, 1926. (Centre de Documentació Montserrat Roig. Col·legi de Periodistes de Catalunya).

<sup>134</sup> Informació obtinguda en la recerca *La Imatge Velada* de l'Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ).

<sup>135</sup> Redacció. (1921, 8 d'abril). Otro sindicato. *La Publicidad*

El estatuts de l'agrupació<sup>136</sup> són la base a partir de la qual s'estructuren diversos aspectes de la professió, alguns dels quals es mantenen posteriorment quan es reorganitza l'entitat al llarg de la dècada dels 30 i durant la Guerra Civil.

Aquest document expressa clarament en el seu primer article que l'associació neix per a reglamentar la professió, i amb el principal objectiu de crear i utilitzar un distintiu:

Llevado por los socios en sitio visible como medio para evitar que en actos oficiales y con el pretexto de la máquina fotográfica, puedan introducirse elementos extraños que podrían perseguir otro fin, como también para dar facilidad a los Agentes de la autoridad de reconocer al verdadero fotógrafo, y obligar que la presencia de otros sujetos con máquina no nos priven de poder hacer las informaciones para los ilustrados a que pertenecemos.

D'aquesta manera es reivindicava la professionalitat en un moment en què la fotografia d'aficionat ja era habitual i es volia fer front a una pràctica fomentada sovint pels mitjans de comunicació, demanar imatges als seus lectors a través de l'organització de concursos (remunerats o no) per cobrir necessitats informatives. A l'article sisè també s'exigeix als socis de l'agrupació "atenerse a lo dispuesto en la Ley de Propiedad Intelectual en todas las obras fotográficas, como determina la R. O. de 4 de septiembre de 1911."

Si bé la creació d'un distintiu i tot el que comporta és l'aspecte més destacat dels estatuts, cal esmentar també que es planteja l'Agupació com entitat medidora per resoldre diferències entre els socis o entre fotògrafs i empreses, així com espai on acollir-se en cas de malaltia ja que llavors els altres socis s'encarregarien de fer la feina del malalt.

Finalment, cal subratllar que per formar-ne part calia acreditar "la calidad de redactor gráfico, corresponsal o colaborador con sueldo por lo menos de un diario o periódico local y otro de provincias". És evident, doncs, la voluntat de reivindicar plenament la professió de fotoperiodista i fer pinya davant l'intrusisme.

---

<sup>136</sup> Fons Brangulí. Documentació personal. (Arxiu Nacional de Catalunya). Agraïm a Merche Fernández que ens facilités aquest material.

No s'ha localitzat documentació de l'Agrupació durant la dècada dels 20, excepte els estatuts i alguna informació escadussera que dona compte d'alguna activitat com, per exemple, quan el 1923 Josep Badosa i Josep Brangulí van fer una visita al governador per expressar-li que un individu que havia sol·licitat autorització per a fer una fotografia d'una execució a Terrassa no constava com a membre de l'entitat, ni els havia demanat cap permís.<sup>137</sup>

Agustí Centelles començava a publicar en diferents diaris i revistes gràcies a Badosa però encara sense signar amb el nom, sinó amb el del seu patró perquè era un aprenent. Entre la documentació conservada pel fotògraf hi ha el carnet de "redactor gràfic" de *El Día Gráfico*, *La Noche*, *La Gaceta Deportiva* amb data 1 de gener de 1930, però tal i com ell mateix explicà: "allí conseguí mi primer carnet de fotógrafo a pesar de no pertenecer a *El Día Gráfico* sino a Badosa, que me empezó a mandar por los campos de fútbol para hacer prácticas."<sup>138</sup>

Segons el seu testimoni Badosa li deixava completa llibertat en la forma de treballar, cosa que li permetia fer les fotografies des del seu punt de vista personal sense seguir cap tipus d'indicació predeterminada. (Centelles, 2009, p.22). En els records inèdits detalla més aspectes sobre com treballaven junts:

Els diumenges em deixava una màquina 9 x 12 i m'enviava als camps de futbol: Europa, Sant Andreu, el Martinenc, el Poble Nou, el Badalona etc., on vaig començar a desfogar-me fent fotos d'esports tals com futbol, atletisme, natació, ciclisme, marxa atlètica, etc. Més tard em va responsabilitzar fent informació general, però subjecte a les normes establertes, en la forma que es feia el reportatge llavors i que jo veia d'una altra forma, més dinàmic, més viu, amb una altra concepció, donant força a l'assumpte que es produïa. Mentre feia esports ja vaig canviar la presa de foto. M'enfilava a una escala que demanava en algun lloc -de vegades havia de desplaçar-me a més de 100 metres per tornar-la-, o bé amb la màquina a terra canviava la cosa clàssica en un nou reportatge si m'importava que fos a contrallum. Les normes establertes eren les del grupet i l'encesa de magnesi. Llavors encara no s'utilitzaven les bombetes amb magnesi laminat que es disparaven mitjançant una pila de 4 volts, que ja utilitzaven els reporters americans i que trigaren anys en ésser introduïdes en aquest cony de país que sempre anem

---

<sup>137</sup> Redacció (1923, 28 de setembre) Una aclaración. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1923/09/28/pagina-5/33279654/pdf.html>

<sup>138</sup> RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). *Imágenes* [VHS]. Madrid: RTVE

endarrerits. Aquests dispars de magnesi en pols feia que moltes vegades la gent sortís amb els ulls clucs.

Tal i com han estudiat González, Antebi, Ferré i Adam (2015) la introducció i popularització d'alguns fenòmens van representar un salt endavant en la fotografia de premsa. L'esport n'és l'exponent més massiu, un tema present des de final del segle XIX, tant a mitjans generalistes com especialitzats.

Al llarg de la dècada dels 20, la presència de l'esport es multiplicà gràcies a mitjans i fotoperiodistes, que no es limitaven només a donar compte de l'actualitat, sinó que van potenciar l'aparició d'un *star system* en consonància amb l'evolució del reportatge gràfic. Els esportistes no podien faltar a la vora d'actors, actrius, cantants i toreros, mentre la difusió i la pràctica esportives arribaven progressivament a sectors socials més amplis; a més, la imatge esportiva s'entenia com un signe de modernitat amb la presència i fascinació per les màquines (automòbils de carreres, motocicletes o avions).

Les publicacions il·lustrades dedicades a l'esport eren bon negoci i els diaris també li dedicaven més espai. Alhora, revistes com per exemple la pionera *Stadium* (1911-1930) van jugar un paper important en la introducció de les novetats estètiques en el camp de la fotografia. La combinació a les seves portades d'instantànies i composicions tipogràfiques acurades eren recursos que també van ser utilitzats pels artistes més avançats a l'hora de dissenyar cobertes de llibres o fulletons.

El 1921 l'aparició de *La Jornada Deportiva* marcà una fita. Dos anys més tard es transformà en diari, fins i tot amb suplement gràfic setmanal, però l'experiència no triomfà per manca d'estructura financera, per la qual cosa va tornar a ser setmanari fins desaparèixer el 1925. Altres revistes que van explotar l'actualitat gràfica foren *Sports* (1923-1924), *Grafic Sport* (1926-1927) o *L'Esport Català* (1925-1927). El setmanari degà, *El Mundo Deportivo* (1906) també va haver d'adaptar-se i incorporar més fotografies; gràcies a l'èxit obtingut es va convertir en diari el 1929.

Fos una disciplina o una altra, l'esport va ser retratat per la pràctica totalitat dels fotoperiodistes que treballaven en aquest període, ja que concebien la feina de manera generalista i no podien menystenir un assumpte que, amb el temps, anava adquirint més espai i importància, i els proporcionava llibertat per expressar-se visualment i estètica. El mateix Badosa és un exemple de fotoperiodista generalista que també conreà l'esport.

Menció a banda mereixen els pioners en l'especialització: Ramon Claret (1887-1965)<sup>139</sup> que es dedicà en exclusiva a la fotografia de premsa esportiva durant mig segle, i Josep Maria Co de Triola (1884-1965).<sup>140</sup> Tots dos, Josep Gaspar i també Badosa són protagonistes en un altre tipus de fotografia que va fer fortuna durant la segona meitat de la dècada dels anys 20: la imatge aèria, a cavall entre l'esport d'aventura, la fascinació per la tècnica i la nova visualització de la realitat. (González, Antebi, Ferré i Adam, 2015).

El mestre de Centelles desafià habitualment la gravetat i cal recordar, com ja hem dit, que el 1929 *El Día Gráfico* va encarregar-li retratar diferents pobles de Catalunya des de l'aire. En plena febre per l'aviació, Badosa planejà Catalunya de nord a sud des d'una de les dues avionetes, regal de la reina Victòria Eugènia als Arxiducs Francesc Josep i Josep Antoni d'Habsburg, amb què sovint es feien exhibicions aèries. El resultat es publicà en l'edició de diumenge del rotatiu i actualment les 124 imatges estan dipositades a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB). Tot i que el jove aprenent ja treballava per a ell, Centelles no deixa testimoni d'una fita tan destacada com aquesta, ni tampoc de cap feina realitzada durant l'Exposició Universal de 1929.

Arribats a aquest punt, cal incidir en què a cap de les obres consultades sobre el període de la dictadura de Primo de Rivera es fa esment de com s'imposava i funcionava la censura en el fotoperiodisme, aspecte fonamental en relació a l'objecte d'estudi d'aquesta tesi. Només la citada *La Censura por dentro* li dedica el següent fragment:

---

<sup>139</sup> Trajectòria professional de Ramon Claret. Recuperat de <http://www.reportersgrafics.net/ca/autors/claret>

<sup>140</sup> Trajectòria fotoperiodística de Josep M. Co de Triola. Recuperat de <http://www.reportersgrafics.net/ca/autors/co-de-triola>



La Censura, en el aspecto gráfico era dura y minuciosa, pues ni retratos ni fotografías de lugares o edificios se permitían a veces, constituyendo este rigor un perjuicio y una desorientación enorme, para las revistas gráficas que, sin intención política, la mayor parte de los casos, y sólo por su genuino carácter informativo, hacían viajes, gastos y trabajos completamente inútiles. Aun en el caso de que el relato del suceso fuera autorizado u objeto de una nota oficiosa, había que censurar la confección de la parte gráfica, para que no hubiera, por ejemplo, un número excesivo de bombas, o que la colocación de las figuras fuera tendenciosa (horrible palabra para la Prensa) o que el punto de vista de las fotografías no fuera maliciosamente elegido. (de la Iglesia, 1931, p.149)

D'altra banda, el diari madrileny *La Voz*<sup>141</sup> deixava constància el setembre de 1929 d'una ordre policial directa cap al degà del fotoperiodisme barceloní:

La Policía ha ordenado al reportero gráfico Sr. Merletti que se abstenga de publicar las fotografías que ha obtenido de la estancia del Sr. Macià en Barcelona, no solo en los periódicos de esta ciudad, sino en los del resto de la Península. El Sr. Merletti había logrado fotografiar al señor Macià cuando éste subía al "auto" que lo ha llevado a Francia.

Podem deduir que l'avís no era només a títol individual, sinó que es tractava d'una clara advertència per a tots els fotoperiodistes d'arreu de l'Estat ja que Alessandro Merletti era un personatge molt conegut, no només a Barcelona sinó arreu, per estar considerat un dels primers fotoperiodistes professionals, per ser un innovador constant a nivell tècnic i pel seu tarannà extravertit. Per tant, Agustí Centelles començava a fer d'aprenent en una professió vigilada, de la qual cosa en podia ser plenament conscient gràcies a l'experiència d'anys de Badosa.

En el darrer tram de la Dictadura es produí un avenç qualitatiu en l'ofici de fotoperiodista. En general a l'Estat espanyol significà la introducció del model de *magazine* que, tal com s'ha explicat, havia triomfat sobretot a Alemanya.

Així, el 1928 sortia al carrer el setmanari gràfic *Estampa* (1928-1938). La competència directa no es va fer esperar i l'any següent naixia *Crónica* (1929-1938). Com explica Mainer (2006, p.456):

Desde 1928 y 1929 respectivamente, los semanarios gráficos *Estampa* y *Crónica* supusieron la introducción del formato francés y alemán, al modo de *VU*, *Paris Soir* o *Berliner Illustrierte*, preferencia de la fotografía sobre lo literario, composición más límpida y atrevida, abandono de las grecas de inspiración modernista por titulares a la moda art déco, en un modo que habían dominado las ya declinantes fórmulas de *La Esfera* y *Mundo Gráfico*.

---

<sup>141</sup> Redacció (1929, 27 de setembre). Orden policial. *La Voz*

*Estampa* va sortir el 3 de gener de 1928 amb una mitjana d'un centenar d'imatges i 48 pàgines convertint-se en la primera revista espanyola on la fotografia dominava per sobre del text. Un any més tard ja tirava 200.000 exemplars i sis mesos després el doble. Per la seva banda, *Crónica* ja va aparèixer amb una tirada de 200.000 exemplars, 24 pàgines i una mitjana de 50 fotografies reproduïdes a gran format, especialment a portada i contra portada. (Sánchez Vigil i Olivera, 2014, p.40)

Catalunya va viure l'efímera experiència d'*Imatges* (1930). Al seu fulletó publicitari de llançament expressava que es volia convertir en el magazine català de referència seguint les madrilenyes *Estampa* i *Crónica* i la francesa *VU* (1928-1940). A partir d'aquest moment i sobretot en els primers anys republicans, tant revistes veteranes madrilenyes com ara *Mundo Gráfico* o *Blanco y Negro* i barcelonines com *D'ací d'Allà* van augmentar la presència de la imatge fotogràfica adaptant-se a les tendències comunicatives que s'imposaven arreu d'Europa.

El reporterisme gràfic evolucionava cap a la plena modernitat sense aturador perquè milloraven els sistemes de transmissió d'imatges,<sup>142</sup> la majoria de revistes adoptaven la tècnica del rotogravat i les novetats en impressió, i al mateix temps els professionals incorporaven nous equips. Aquesta transformació a les pàgines de la premsa, però, no es pot entendre sense tenir en compte la modernització de la fotografia artística i l'aportació des del camp de la publicitat.

---

<sup>142</sup> Per exemple, el 24 de gener de 1930 Ràdio Barcelona inaugurava el sistema de transmissió Beliu. Radio Noticias. (1930, 30 de gener). Emisiones Radio Barcelona. Transmisión de Fotografías. *La Vanguardia*. El día 24 Radio Barcelona inauguró su servicio diario informativo de radiofotografías sistema Beliu, con la transmisión de dos imágenes de actualidad. Este servicio es diario, a las 20'20 horas y dura unos diez minutos. Auditivamente durante la emisión se distinguen unos 54 batimientos rítmicos con punto y raya (estilo Morse) por minuto, de un silbido aflautado agudo, y antes de empezar y en el intermedio de la transmisión dicho silbido es continuo. Este servicio diario de información corre a cargo del distinguido fotógrafo señor Merletti, quien ha ofrecido a esta emisora galantemente sus servicios. Más adelante se tratará de emitir mapas meteorológicos diarios, de acuerdo con el Servicio de la Diputación provincial. La dirección de esta emisora se propone dar algunas conferencias públicas de divulgación sobre este sistema radiofotográfico. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1930/01/30/pagina-19/33214400/pdf.html>

El 1927 es constituí el Publi-Club,<sup>143</sup> Associació de Tècnics de Publicitat capitanejada per Pere Prat Gaballí<sup>144</sup> i Rafael Bori Llobet, dues figures cabdals en el desenvolupament de la publicitat.

Les activitats del Publi-Club van ser nombroses i mostren una voluntat de modernització del país mitjançant la incorporació de tècniques publicitàries innovadores i una comunicació constant amb entitats similars d'Europa i Amèrica. Els tècnics agrupats al Publi-Club estaven al corrent del que es publicava a l'estranger, i els seus treballs també arribaven a tenir una bona acceptació a l'exterior. Tot això coincidia amb la institucionalització que tot aquest món experimentava per aquells anys. L'associació catalana figura com una de les cofundadores de la *Unión Continental de la Publicidad* (UCP), creada el 1928 i que, com el nom indica, comprenia els països europeus, excepte la Gran Bretanya i Irlanda. (Barjau, 1999, p.101)

Aquesta activitat també es va veure reflectida en la introducció progressiva de la fotografia als anuncis de premsa, especialment a les revistes il·lustrades. Malgrat això, a diferència d'altres països europeus, mancaven plataformes de difusió.<sup>145</sup>

Com explica Juan Naranjo (2010):

L'edició de llibres il·lustrats i monografies d'autor, en el nostre cas, era pràcticament inexistent, per la qual cosa la divulgació es feia molt difícil, per no dir impossible tant cap a l'interior com cap a l'exterior. A Catalunya van ser les revistes genèriques com *L'Amic de les Arts*, *D'Ací i D'allà*, *Ford*, *Gaset de les Arts*, *Mirador*, *AC* i d'altres, que van catalitzar el desenvolupament i la difusió de la modernitat fotogràfica, també les especialitzades *Lux* (1916-1922), *Criterium* (1921), *La Revista Fotogràfica* (1923-1926), *Arte Fotográfico* (1927-1928), *Foto* (1928-1932) i sobretot *L'Art de la Llum* (1933-1935). Aquesta última publicava tant les fotografies més modernes com les de les agrupacions fotogràfiques, que estaven més lligades als postulats del pictorialisme; ambdues tendències van conviure en les seves pàgines al llarg de la seva existència. És important destacar la revista *Agfa* (1926-1931), sovint oblidada, que va ser una important via de penetració de la Nova Fotografia i les noves ideologies que es feien a Alemanya, a través de traduccions d'articles de revistes alemanyes. (Balsells (dir.), 2010, p.21)

Pel que fa a la fotografia artística, els salons continuaven essent els protagonistes i l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC) n'era el pal de paller. El maig de 1928 l'AFC convocà el I Saló Internacional de Fotografia a Barcelona, les bases

---

<sup>143</sup> Sobre el Publi-Club i la modernització de la publicitat a Catalunya vegeu: Barjau, S. (1999). Els inicis del pensament publicitari: Pere Prat Gaballí, Rafael Bori i el Publi-Cub. La teoria i la pràctica de la publicitat racional a Catalunya entre 1915 i 1939. A *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. 10  
Recuperat de <http://revistes.iec.cat/index.php/BSCEH/article/view/2615>

<sup>144</sup> La figura de Prat Gaballí es tracta també en aquesta tesi al capítol dedicat al franquisme i en relació a Agustí Centelles.

<sup>145</sup> Per entendre la presència de la fotografia com a temàtica específica tant a publicacions especialitzades com a premsa generalista consulteu Insenser, E. (2000). *La fotografía en España en el período de entreguerras (1914-1939)*. Girona: CGC ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI).

del qual les anuncià amb un any d'antelació al butlletí. L'any anterior el Foment de les Arts Decoratives (FAD) organitzà el Saló Espanyol de la Fotografia, el primer d'aquestes característiques a Espanya on van participar fotògrafs pictorialistes, com Joaquim Pla Janini, i altres de moderns, com Pere Català Pic.

El premi de plata se l'emportà Josep Sala (1896-1962) amb una fotografia titulada *Química* que ja posava de manifest el seu avantguardisme. De formació pictòrica, als 24 anys entrà al FAD. A partir d'aleshores publicà en diverses revistes i es forjà un estil propi inconfusible marcat per la Nova Objectivitat alemanya i l'ús del fotomuntatge que el consolidaren als anys 30 com un dels fotògrafs publicitaris més rellevants.

Però qui es considera el veritable introductor de la Nova Objectivitat a l'Estat espanyol és Emili Godes (1895-1970), fotògraf pictorialista que durant els anys 20 guanyà diferents concursos i el 1929 emprèn el camí de les noves tendències en retratar el Pavelló de la Llum de l'Exposició Universal de 1929. L'any següent la seva sèrie de macrofotografies sobre plantes i fauna s'inspira clarament en l'obra d'Albert Renger-Patz.

En el camp del fotoperiodisme només hi una figura realment polièdrica, Gabriel Casas (1892–1973) que va beure de la Nova Objectivitat, la Nova Visió i el constructivisme tant en els seus treballs d'estudi, com en els reportatges per a la premsa, sempre a la recerca de "l'angle impossible"<sup>146</sup> (González i Antebi, 2016).

Aquesta ebullició fotogràfica a Barcelona va estretament lligada a un esdeveniment molt concret: l'Exposició Universal de 1929, que significà un abans i un després pel que fa al fotoperiodisme. Prova d'això és que *La Vanguardia*, el diari d'empresa més important de Catalunya, llençà les seves pàgines gràfiques a partir del dia 16 d'octubre després d'una intensa campanya anunciant-les. Només deu dies més tard s'hi publicà un article sensacional titulat *Un héroe de película*

---

<sup>146</sup> Sobre Gabriel Casas vegeu el treball monogràfic d'Antebi A. i González, P. (2016). *Gabriel Casas, l'angle impossible 1892 -1973*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona.

*americana*<sup>147</sup> que retratava els fotoperiodistes de manera gairebé mítica. José Escofet escribia, no només de la figura del repòrter gràfic, sinó també de la importància de la imatge a la premsa de l'època.

Se trata de un profesional que ha evolucionado con rapidez asombrosa, y es una injusticia, dejar que permanezca su personalidad envuelta en la penumbra cuando su labor alcanza cada día un relieve más destacado y requiere disposiciones que no tiene todo el mundo.

El periodista es refereix als fotògrafs de Madrid i Barcelona qualificant-los de “infatigables e intrépidos perseguidores de la actualidad” i deixa entreveure que no se'ls dóna la importància o reconeixement que es mereixen per la seva tasca:

Nadie se acuerda de él para aplaudir su diligencia, mientras él, lanzado al torbellino de la vida de todos, va impresionando en sus placas, uno tras otro, cuantos sucesos sobresalen de lo cotidiano y vulgar. Surge siempre, con la máquina a la altura del pecho, dondequiera que esté la nota del día, dispuesto a llevársela encerrada en su cámara, cueste lo que cueste.

El text també incideix en un aspecte important, que no se'ls compensa prou econòmicament l'esforç que implicava la feina:

Pero, desgraciadamente, su esfuerzo insuperable no conoce la recompensa pródiga. Nada más se ganan la vida, una vida que, a mi modo de verla y estimarla, no es para despertar la envidia de nadie. Vida de trabajo agotador, inadaptable a un método, desordenada, arrítmica, vertiginosa. Siento por eso una grande y profunda admiración por el fotógrafo-periodista, una víctima de las costumbres modernas, que lucha desesperadamente por la gloria efímera de adelantar veinticuatro horas la publicación de un clisé.

Malgrat el títol d'estrella de cine, efectivament, la feina de repòrter gràfic era dura i per a poder sobreviure calia anar a munt i avall i produir moltes imatges, especialment a la Barcelona del 1929.

Con motivo de la Exposición, nuestros repórters-fotógrafos han tenido que multiplicarse, perdidos en el tumulto de los grandes aluviones humanos. Lo asombroso es que puedan resistir un período tan prolongado de agitación continua. A uno le veo pasar como una flecha montado en su moto y haciendo sonar desesperadamente la bocina; otro se eleva en un aeroplano para lanzarse a la caza del *Zéppélin*; en el puerto son varios los que se embarcan en canoas automóviles para trasladarse a bordo de los buques de guerra. Este corre hacia el Estadio donde se celebra un festival gimnástico militar; aquel lucha a brazo partido con la multitud que le cierra el paso ante la puerta de un centro oficial; algunos, en la plaza de Cataluña, enfocan sus objetivos desde el imperial de un tranvía; los hay que van y vienen de una a otra estación ferroviaria, de uno a otro hotel, para retratar a los huéspedes conspicuos. Ora se les ve subir a saltos por las escaleras

---

<sup>147</sup> Escofet, J. (1929, 26 d'octubre). Un héroe de película americana. *La Vanguardia* Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/10/26/pagina-7/33232100/pdf.html>

del Metro, o en carrera desaforada detrás de un taxi colgados en el estribo de un tranvía, con los utensilios profesionales casi arrastrándose por: el asfalto.

Un any més tard, la revista *Crónica*<sup>148</sup> dedicava la portada als fotoperiodistes amb una imatge i un article titulat *El reporter gráfico ante la instantánea del momento*. El text es declara homenatge a uns professionals que no tenen “como los reporters ingleses o americanos, el estímulo de una compensación valorada muy alto en libras esterlinas o en dólares.” A continuació en citen “algunos paladines” que apleguen diverses generacions com Campúa pare i fill, Cortés, Álvaro, Alfonso, *Alfonsito*, Díaz Casariego, Pío i Ortiz, Vidal, González, Marín, Zegrí, Duque, Del Río, Zapata, Luque, Oronoz, Gaspar, Merletti, Serrano, Carmona, Chinchilla, Barberá Massip, Alonso, Espiga, Amado, Martínez, *Samoa*, Marín (Pascual), Martín, Pacheco, Torres, Santos, Torres Molina, Mateo, Arenas, Rodríguez, entre altres. Sobre la imatge de la portada és destacable que qualifica el gest del fotoperiodista com “de cazador que atisba, a través de la lente del visor, el instante oportuno del disparo que ha de impresionar la placa informativa, captando la imagen de actualidad”.

De la mateixa manera que *La Vanguardia* reconeixia la precarietat econòmica, *Crónica* també coincideix amb el rotatiu barceloní en destacar l'esforç quotidià “infatigable y a las veces heroico” per dur a terme la feina i la seva disponibilitat permanent per obtenir una foto:

Esa foto puede estar en la ciudad o en el campo, en las rutas del mar o en las del aire, entre la civilización o fuera de ella, en un lugar seguro o en un sitio peligroso, a una hora cómoda del día o a intempestiva hora de la noche. Pero nada arredra al reporter gráfico en la lucha por el deber y por el éxito.

---

<sup>148</sup> *Crónica* (1930, 29 de juny, núm. 33). Arxiu Observatori de la Vida Quotidiana.



*Crónica*, núm. 33, 29 de juny 1933.

Cal matisar que la presència de la figura del fotògraf a la premsa en tant que protagonista d'alguna notícia es remunta a abans de la I Guerra Mundial, sobretot parlant de la feina, però també en referència a la seva vida privada. Per exemple *La Vanguardia* del 9 de gener de 1913<sup>149</sup> recollia la notícia del casament de Josep Brangulí i el felicitava pel seu enllaç.

El periodista viu allò que escriu en primera persona, s'inclou com a protagonista i no només a ell com a redactor sinó també al fotoperiodista amb qui treballa. Aquest aspecte, que no s'ha tingut prou en compte en abordar la Història del Periodisme del nostre país,<sup>150</sup> es fa evident sobretot als setmanaris d'actualitat o les revistes esportives, espais més propers a l'experimentació i la llibertat literària que els diaris. És habitual doncs que, tant qui signa el text com qui signa les imatges sigui un personatge més a les pàgines de la premsa il·lustrada.

<sup>149</sup> Redacció. (1913, 9 de gener) p.4 *La Vanguardia* Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1913/01/09/pagina-4/33338761/pdf.html>

<sup>150</sup> Aquesta qüestió es detalla a l'apartat de metodologia i fonts d'aquesta tesi.

Com a exemple, un reportatge<sup>151</sup> del 1920 de la revista madrilenya *Voluntad* (1919-1920) sobre com Josep Badosa va sorprendre Fèlix Graupera, president de la federació patronal, que no volia ser retratat:

¡Fotografías... no!

Nos disponíamos a dar por terminada nuestra conversación cuando entró en el despacho un íntimo amigo de la casa, don. José M<sup>a</sup> Montagud, Presidente del Centro Católico de Nuestra Señora de Monserrat, cuya vicepresidencia ejerce actualmente el Sr. Graupera. Hasta aquel momento, aunque en vano, habíamos tratado varias veces de que nuestro interrogado se dejase fotografiar; aprovechando la presencia de su buen amigo reanudamos el ataque.

–Vamos, Sr. Graupera, es un instante.

–Comprenderán ustedes que no es por el tiempo, que ahora no me apremia; es porque... ¡fotografías, no!

Pero Badosa, nuestro hábil fotógrafo, iba, en un rincón de la estancia, preparando sus bártulos. Nosotros insistíamos con el manido razonamiento de que se pudiese negar autenticidad a nuestra entrevista; pero Graupera, inconvencible ante nuestras súplicas, continuaba negándose. De pronto Badosa, como si nos amenazara un grave peligro, grita: ¡Señores, quietos un momento! ¡Cuidado, no se muevan! Dirigimos hacia él nuestra mirada... Y al darse cuenta de que la habilidad del fotógrafo había triunfado logrando que le mirásemos sencillamente:

– Pero estos chicos... –exclama Montagud.

– Esto es un atraco –protesta Graupera, y nosotros sonreímos satisfechos del resultado de la maniobra.

Una dècada més tard repòrters i fotògrafs continuaven compartint pàgines i narracions. El setmanari gràfic *Imatges* (1930) dirigit pel periodista Josep Maria Planes, dona exemples gairebé a cadascun dels números de la presència de Josep Gaspar i Gabriel Casas, els fotoperiodistes principals de la publicació.

Al primer número,<sup>152</sup> en el reportatge que ocupa la coberta amb fotografies de Casas i signat per Doménec de Bellmunt sobre una escola de ball per a noies que volen ser *vedettes* es mostra la manera de fer del fotògraf: “L’amic Cases, home de consciència, cercant angles originals les té llarga estona en una pose. El personal se’ns desmoralitza”. Poques pàgines després Planes i el mateix Casas

---

<sup>151</sup> Márquez, F. (1920, 15 de febrer). La cuestión social en Barcelona. Hablando con el presidente de la federación patronal. *Voluntad* pp.43-48 Recuperat de

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003823039&search=&lang=es>

<sup>152</sup> *Imatges*, 1 de juny de 1930. Col·lecció ARCA Biblioteca de Catalunya. Recuperat de [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/consulta/registro.do?id=2119](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2119)



van al barri Xino a fer un reportatge per desmitificar la literatura que se n'havia publicat des de l'estranger. El periodista escrivia que un dels individus, possiblement carterista, els pregunta si són periodistes i en veure la càmera de Casas els adverteix que no vol ser retratat.

Aquestes referències no només es produeixen en fer reportatges de carrer sinó que els comentaris i situacions són també plasmats quan es fan entrevistes a personatges de la categoria de Santiago Rusiñol, al número 3.<sup>153</sup> En aquest cas podem saber que el fotògraf era Josep Gaspar (1892-1970), mentre que el redactor optà per l'anonimat que a dia d'avui li atorguen les inicials M. F.

–Us havien retratat mai al llit, Rossinyol?

–Una vegada, quan van fer-me l'operació en Cases va voler fer-me un dibuix. La “pose” no era gaire incòmoda. Va fer-me'l amb la il·lusió que fóra el primer i l'últim que em pescava en aquella actitud.

La confessió afalaga visiblement en Gaspar, que prepara la pàgina amb un gran delit. Un moment abans de disparar, en Rossinyol li suggereix el títol per al gravat:

–Podeu posar-hi a sota: “L'activitat catalana”.

Un altre exemple on s'aprecia aquest treball en parella apareix al número 8 d'*Imatges*,<sup>154</sup> quan el periodista Joaquim Vayreda i el fotògraf Gabriel Casas se'n van a fer un reportatge en una barca de pescadors. Després d'hores a l'embarcació i ja de matinada, “en arribar aquí, en Cases fa esforços de flaqueza per treure unes quantes fotos”.

En general, la figura del fotògraf apareix als reportatges per destacar-ne l'habilitat com a professional ja sigui caçant al vol l'instant impossible, convencent els retratats poc predisposats, lloant les imatges amb peus que en destaquen l'aspecte artístic o el punt de vista formal aconseguit, o donant explicacions sobre la qualitat de les fotografies. La seva presència mostrava també l'evolució dels gèneres periodístics al llarg dels anys 20 que es consolidà durant la II República. La considerada època daurada de la premsa pel que fa a la modernitat no tindria sentit sense la presència dels fotògrafs ja que en aquell moment, la parella

---

<sup>153</sup> M.F. (1930, 25 de juny) Què fa en Rossinyol de les quatre de la tarda a les cinc de la matinada? *Imatges*, núm. 3, pp.8-9. Recuperat de [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/consulta/registro.do?id=2119](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2119)

<sup>154</sup> Vayreda J. (1930, 30 de juliol) Una nit al mar amb barca de pesca. *Imatges*, núm. 8, pp.13-14. Recuperat de [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/consulta/registro.do?id=2119](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2119)

redactor-fotògraf, o, en terminologia de l'època, repòrter i repòrter gràfic viuria moments d'esplendor.

## **2.5 El primer associacionisme: la maçoneria**

A la feina i la diversió pròpia de la joventut cal afegir una altra ocupació de l'Agustí Centelles d'aquells anys, la vinculació a la maçoneria entre 1928 i 1933.

Des de finals del segle XIX fins als anys 30 del segle passat la societat catalana va viure en plena progressió de l'associacionisme de tot tipus, una mena de deler de culturització intens i alhora desordenat. Es produí una veritable proliferació d'ateneus, casinos, sindicats, centres excursionistes, esbarts, clubs esportius, agrupacions corals, organitzacions juvenils i un llarg etcètera.

Curiosament, cal destacar que el fotògraf no deixa en cap dels seus escrits memorialístics, ni fa esment a cap entrevista, del fet que durant la seva primera joventut hagués pertangut a cap tipus d'associació, ni tampoc que practiqués cap esport o afició lúdica, més enllà de ser espectador de cinema o de la seva entrada a l'Agrupació fotogràfica de Catalunya (AFC), que no considero vinculació d'associacionisme perquè el primer forma part del seu esbarjo individual i, pel que fa a la AFC s'hi va inscriure per a fer un curs, amb la voluntat d'iniciar la seva formació en el camp de la fotografia.

Així doncs, considero la seva primera pertinença a un fenomen de caire associatiu l'ingrés a la maçoneria, un espai interclassista, que li va permetre relacionar-se amb individus als quals, probablement pels seus orígens socials, no hi hauria pogut tenir accés personal.

No s'ha aconseguit documentar qui va introduir el jove fotògraf a la maçoneria, pertinença que deixa palesa en el seu diari personal. Cal dir, però, que no aprofundeix en aquesta qüestió, ni n'ofereix cap reflexió que permeti entendre quins foren els motius que l'acostaren a aquesta pràctica. Aparentment, doncs, no li dona gaire importància.

Centelles només deixà una pista sobre els seus inicis en la maçoneria en el document<sup>155</sup> que presentà per a recórrer l'acusació de la que fou objecte durant el franquisme, en la qual esmenta que hi va pertànyer per contacte entre companys de professió que van insistir-li que hi col·laborés. Amb aquesta informació vaig considerar la possibilitat que fos Josep Badosa, el seu mestre i patró en aquell moment, qui l'hi introduí. Però a la seva família no li consta que hi hagués pertangut<sup>156</sup> i el seu nom tampoc apareix en la documentació consultada.

Segons els documents localitzats, el jove fou iniciat a la lògia *Adelante núm.8* el 5 de desembre de 1928. En el document consta que tenia 21 anys –tot i que en realitat eren 18 i uns mesos–, i apareix ja com a fotògraf de professió.<sup>157</sup> Per tant, si fou convençut per altres companys repòrters gràfics era una manera d'introduir-se i fer contactes entre una professió a la qual acabava d'aterrar. El seu nom simbòlic era Blasco Ibáñez, clara referència als seus orígens valencians.

Les lògies catalanes comptaven amb professionals d'àmbits diversos, però ja des del segle XIX “los comerciantes ocupan lugares preponderantes en todas ellas” (Massó, 1987, p.720). Els periodistes no eren una professió representativa a les lògies, en poques com *Adelante*, se'n comptabilitzen alguns. A aquest taller hi va pertànyer Alejandro Lerroux, que ingressà en data 10 d'abril de 1918, també consta com a periodista i en fou membre fins el 1932. (Guerra, 1996).

El moment de l'ingrés de Centelles a l'orde s'emmarca en la fase final de la dictadura de Primo de Rivera, quan la maçoneria catalana es trobava en procés de reorganització i expansió. Estava dividida, i sovint enfrontada, en diverses obediències –federacions de lògies en llenguatge maçó–, les més importants de les quals eren la Gran Logia Española (GLE), de la qual formava part la lògia *Adelante* y el Gran Oriente Español (GOE).<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> Es tracta del plec de descàrrec que el fotògraf presenta el 1949 davant el jutjat especial núm 2 de repressió de la maçoneria. Un document per a retractar-se, que forma part del seu procés de depuració. (veure pp. 544-545 d'aquesta tesi)

<sup>156</sup> Comunicació personal amb Olga Badosa, néta de Josep Badosa, desembre de 2011.

<sup>157</sup> Archivo General de la Guerra Civil Española (AGGCE). Sección Masonería. Leg. 265. Exp.17

<sup>158</sup> La maçoneria espanyola estava dividida, i sovint enfrontada, en diverses obediències –federacions de lògies en llenguatge maçó–, les més importants de les quals eren la Gran Logia Española (GLE) y el Gran Oriente Español (GOE). “El 1930, abans de l'escissió, la GLE comptava amb 52 lògies i 1.877 germans; a

En els anys de la Dictadura “els enfrontaments entre les dues obediències són constants, tot i que a partir de 1928 es fan certes crides a la unitat i la concòrdia, tant des del GOE com des de la GLE” (Sánchez Cervelló i Vendrell, 2011, p.52).

La dinàmica del moment permetia que un germà adquirís en un temps aproximat d'un any el tercer grau,<sup>159</sup> és a dir, el màxim en els treballs simbòlics, dividits en aprenent, company i mestre. Posteriorment es començava amb els treballs filosòfics, fins arribar al superior o grau número 33. Un maçó que ja fos mestre, com Agustí Centelles a finals de 1929, havia d'assistir a les tingudes,<sup>160</sup> en aquest cas de la lògia *Adelante* i també a les que es feien a capítol, on ja s'inicien els treballs filosòfics. El fotògraf va obtenir el grau 4 desenvolupant el càrrec de guarda del temple, formà part del capítol Barcino i fou proposat per assolir el grau 9è, que no va obtenir.

La maçoneria no va ser expressament prohibida i les persecucions que patí no foren per ordre directa de Primo de Rivera, sinó que van ser els poders locals i els delegats nomenats pel govern en diferents organismes qui, sense coordinació ni criteri unificat, decidiren segons l'ocasió si es permetien les activitats de les lògies o no. A Barcelona, per exemple, el juny de 1925 les autoritats governatives van ordenar clausurar totes les seues maçòniques perquè no s'ajustaven a la llei vigent, que obligava a la presència d'un representant de l'autoritat a les reunions.

Pel que fa a l'activitat política i conspirativa contra el règim, en què molts i destacats maçons hi prengueren part, és important assenyalar que aquests no

---

finals de 1931 només auspiciava 38 tallers amb 987 membres, un centenar dels quals eren a Catalunya, on el GOE els doblava en nombre. Quant al GOE, el 1930 comptava amb 81 lògies, 26 triangles i més de 2.400 membres, 250 dels quals eren a Catalunya; el 1933 havia duplicat el nombre de germans” (Sánchez, 1993, p.133).

<sup>159</sup> **grau** m 1. Cadascun dels nivells de coneixement i experiència en el treball francmaçònic; cada grau té un contingut simbòlic, un ritual i uns senyals propis i reservats; s'accedeix a cada grau mitjançant una cerimònia ritualística específica, després d'un determinat procés d'admissió o examen; cada grau s'identifica per un ordinal de l'escala de nombres naturals, començant per primer, i té associat un títol que adquireix qui accedeix al grau; els graus bàsics de la Francmaçoneria són el primer grau (aprenents), el segon grau (company) i el tercer grau (mestres), amb els quals resta per fet l'ensenyament maçònic i el conjunt dels quals forma el Simbolisme, dit també Maçoneria Blava; damunt dels tres bàsics, universals i comuns a tots els Ritus i sistemes, l'evolució històrica n'ha establert d'altres, anomenats graus alts o superiors, en nombre diferent segons els Ritus, que es consideren com un perfeccionament o complement del tercer grau, o sigui, del Mestre Maçó.

Lèxic maçònic. Gran Orient de Catalunya. Recuperat de <http://www.granorient.cat/v2/?q=node/28#g>

<sup>160</sup> “Artículo 4º: La asistencia a las tenidas, tanto ordinarias como extraordinarias es obligatoria, por lo que todo h.º que falte a tres tenidas consecutivas sin previa excusa verbal o escrita, será sancionado con la aplicación de los reglamentos generales de la ord.º. El taller podrá conceder licencias de no asistencia anticipadas, a aquellos hh.º. que lo soliciten por causas justificadas”. (Reglamento interior de la Resp. Log. Adelante nº8). Archivo General de la Guerra Civil Española (AGGCE). Sección Masonería. Leg. 591-A

actuaren mai en nom de la maçoneria, ni tan sols de la seva lògia. D'altra banda, la Dictadura no va condemnar o no va empresonar mai un maçó pel sol fet de ser-ho, sinó únicament si era acusat d'actuar contra el govern. (Sánchez, 1993, p.96)

Però el descontent que provocà el directori va motivar que les protestes s'intensifiquin. Com afirma Sánchez (1993): “És un context especialment propici perquè molts polítics es *maçonitzin* i molts maçons es *polititzin*” (p.105). Així doncs moltes lògies fins i tot experimenten un augment d'iniciacions ja que la dictadura, entesa com enemic a batre, unirà sensibilitats i voluntats diverses. Tot i que la maçoneria sempre s'ha considerat apolítica és en aquest moment quan s'ideologitza i els partits d'orientació més republicana i d'esquerres desembarquen dins l'orde. Aquesta politització de la maçoneria espanyola culminà durant la II República i “durant el període provisional, l'activitat a les lògies fou frenètica, avalada per l'eufòria vers el nou règim ja que pensaven que era el més proper a l'Augusta Orde” (Sánchez Cervelló i Vendrell, 2011, p.56).

Alhora també es va desfermar un augment de persones que hi volien ingressar:

El 1931 es considera que hi havia a Espanya 167 lògies, que sumaven uns 5.000 maçons. L'orde es va posar de moda i les sol·licituds d'ingrés s'acumulaven a les oficines dels tallers. Una mostra del poder de la maçoneria en els primers anys de la II República és que almenys 6 dels 11 ministres del govern provisional presidit per Niceto Alcalá Zamora eren maçons. (Casinos, 2000, p.77)

La implicació dels maçons en la vida política també es donà en el govern de la Generalitat de Catalunya, des del seu màxim representant, el president Lluís Companys, fins a alguns consellers, entre els quals Casimir Giralt, “presente en los gobiernos de la República Catalana y primero y segundo de la Generalitat provisional, siempre como consejero de Finanzas, empezó sus actividades el 31 de marzo de 1926 en la logia *Adelante núm. 8* de Barcelona” (Clara, 1990, p.268).

Malgrat la presència de germans a les institucions, Sánchez (1990) destaca que és molt important deixar clar que en la majoria dels casos, la maçoneria es convertí en l'objecte de les influències dels partits polítics i no a la inversa, ja que, precisament per la seva pluralitat ideològica i partidista, no podia penetrar en les executives dels partits per imposar-hi directrius.

En la GLE (Gran Logia Española) las corrientes políticas mayoritarias iban desde ERC y los separatistas de Estat Català hasta los socialistas e incluso los comunistas. Sus logias se destacaron por tomar iniciativas unilaterales como la

distribución de las conocidas declaraciones de principios dirigidas a las Cortes Constituyentes pidiendo que sus demandas fueran convertidas en leyes, tal como hizo la logia *Adelante* y la *Ruiz Zorrilla*, ambas de Barcelona. (p.710)

Entre la documentació de la lògia *Adelante*<sup>161</sup> es conserven aquestes demandes, aprovades el mes de juny de 1931, dividides en diferents apartats: instrucció pública, religió, defensa nacional, justícia, política agrícola i política social –aquest darrer és l'àmbit més extens–. Si hom es fixa en el contingut no sorprèn que un jove com Agustí Centelles formés part de la maçoneria ja que el que es demanava al nou règim republicà coincidia amb les seves inquietuds.

En l'apartat d'instrucció pública, que conté set peticions, en els dos primers punts se sol·licita que l'ensenyament primari oficial sigui obligatori i gratuït, aspecte aquest darrer que es reclama al segon punt per a l'ensenyament secundari. Pel que fa a la religió es demana la proclamació de la llibertat de culte com a primer aspecte i essencial dels vuit que el conformen. L'apartat dedicat a defensa nacional, amb cinc punts, s'inicia amb què el servei militar sigui obligatori per tots els homes, acabant per tant amb els privilegis de les classes més altes que podien pagar per lliurar als fills de l'exèrcit. Respecte els conflictes armats es demana que en l'àmbit internacional Espanya es mantingui neutral. En l'àmbit de la justícia, que només consta de tres peticions, es reclama l'abolició de la pena de mort. Seguidament, pel que fa a la política agrícola, amb quatre peticions, es demana el cultiu obligatori a tots els latifundis i deheses superiors a les 10 hectàrees, i imposar penes severes o fins i tot la confiscació per part de l'Estat als propietaris que no ho acompleixin, a més d'intensificar les obres hidràuliques i de rec.

Finalment, el capítol més extens, amb catorze punts, és el de política social on es demanen millores per als obrers tant en l'àmbit laboral (seguretat, higiene, remuneracions, assegurança en cas d'atur forçós o malaltia o accident, pensions per a la vellesa, etc.) com de participació en la societat. Alhora es vol la limitació del capital, la tributació d'herències, la limitació de l'aglomeració a la universitat i el dictat de lleis severes contra el luxe i l'ostentació, la creació de l'harmonia

---

<sup>161</sup> Archivo General de la Guerra Civil Española (AGGCE). Sección Masonería. Leg. 591-A

necessària i la pau social per una veritable horitzó de Llibertat, Igualtat i Fraternitat i que s'implanti la llei del divorci.

Les bones intencions derivades dels principis de fraternitat, sinceritat i igualtat de la maçoneria van arribar a moltes persones durant la II República. Això provocà que s'obris el debat de les condicions exigibles perquè algú en fos membre, tant a l'interior de les lògies com a les confederacions. Per exemple, com expliquen Sanchez Cervelló i Vendrell (2011) a l'assemblea ordinària de la GLE del maig de 1932:

La lògia Adelante, per la seva banda, creia que era un perill obrir els braços a profans de procedència dubtosa que demanaven entrar a l'orde, i proposà que fossin rebutjats tots els que provenien de les Unions Patrióticas, i també que tot germà que hagués ocupat un càrrec en el partit únic de la Dictadura fos incapacitat per ocupar-ne un dins la GLE. Aquesta proposta fou aprovada per l'assemblea. (pp.57-58)

La sintonia entre els principis maçònics i la política del primer bienni republicà es va fer palesa a la pràctica amb algunes de les lleis i reglaments aprovats pel govern. Tot i això, Centelles no intensificà la seva activitat maçònica ja que en data del 3 de setembre de 1933 fou donat de baixa per falta de pagament i assistència a les tingudes, que eren obligatòries, segons la sessió del 6 d'agost del mateix any.<sup>162</sup> En el seu diari l'única referència a l'abandonament de l'orde és que fou per desengany. (Centelles, 2009)

El fotògraf no demanà la planxa de comiat,<sup>163</sup> per la qual cosa, a causa de la seva antiguitat i segons la documentació de la Gran Lògia de Catalunya<sup>164</sup> (GLC), era susceptible a la llista d'elegibles per convertir-se en "diputat Gran Mestre el 1936." (Sánchez Cervelló i Vendrell, 2011, p.147). El fet de no abandonar formalment la maçoneria tindria conseqüències posteriors en la seva vida. Tant durant el temps que va viure exiliat a França, com quan retornà a la Catalunya del franquisme.

---

<sup>162</sup> Archivo General de la Guerra Civil Española (AGGCE) Sección Masonería. Leg. 265. Exp.17

<sup>163</sup> **Carta de comiat.** Document per passar a *dorment*, formar una altra lògia o formar part d'una altra lògia.

<sup>164</sup> "La Constitució formal de la GLC es féu els dies 9 i 10 de setembre de 1933 quan se celebrà l'assemblea general de la francmaçoneria catalana de l'obediència. Hi eren presents les següents lògies: Redención, Humanidad, Adelante, Justicia, Sagesse, Kalr Marx i Delta de Barcelona; Luz de Figueres; Álvarez de Castro de Girona; Unión Fraternal de Granollers; Osiris de Sabadell i el Triangle Fidelidad de Rubí". (Sánchez Cervelló i Vendrell, 2011, p.68).

### **Introducció: Aires de modernitat periodística (1931-1939)**

La “dictablanda” del general Dámaso Berenguer no va donar resposta a la decadència en què estava immers el règim de la Restauració, encetant un moment de transició política que culminà amb la proclamació de la II República espanyola el 14 d'abril de 1931. El canvi es va produir tant per l'impuls de l'oposició republicana, que durant el 1930 va guanyar força fins esdevenir una àmplia plataforma política i electoral, com per la incapacitat de la Monarquia de redreçar la situació un cop fracassada l'opció dictatorial per la qual s'optà el 1923.

La transformació social espanyola durant la dècada dels anys vint feia impossible el retorn a la situació anterior al cop d'estat primorriverista. El 1930 Espanya ja no podia ser considerada una societat d'economia agrària i població rural. “La población activa dedicada a la agricultura había descendido desde unos niveles superiores al 65% al comienzo del siglo hasta el 57% en 1920 y el 45 a comienzos de la cuarta década del siglo.” (Tusell, 2007, p.16). Per primer cop, la població activa ocupada en la indústria i els serveis superava a la del sector primari. Barcelona ja tenia més d'un milió d'habitants i Madrid estava a punt d'arribar-hi, doblant la seva població d'inici de segle. Alhora, els índex de mortalitat i natalitat s'homologaven a les taxes europees. “El analfabetismo había descendido de forma notable, en parte gracias a la política de escolarización impulsada por la Dictadura: 43,3% de analfabetos en 1920; 32,4% en 1930.” (Fuentes i Fernández, 1998, p.221).

Els mitjans de comunicació, transport i oci continuaven en la línia ascendent de la dècada anterior i contribuïen a consolidar una cultura de masses difonent mites, imatges i símbols universals, de vegades a la contra de la mentalitat més tradicional. L'Espanya urbana estava en plena revolució de les comunicacions i la velocitat era la mesura de tot: l'avió, l'automòbil, la ràdio. “Todo era posible también para las vanguardias literarias y políticas, capaces de imaginar las utopías más audaces y peregrinas”. (Fuentes i Fernández, 1998, p.222).



Des d'una perspectiva de la Història del Periodisme, els anys republicans es consideren l'edat d'or arreu de l'Estat.<sup>165</sup> El castellà continuà com a llengua majoritària als mitjans, però en el cicle republicà es produeix una creixent influència, directa i indirecta de la llengua catalana, plenament normalitzada en el sistema comunicatiu. Com avançà Marin Otto (1989), el creixement progressiu de la premsa escrita a Catalunya entre la I Guerra Mundial i la Guerra Civil va tenir el punt màxim durant els anys de la República. Una premsa molt atenta al seguiment de l'activitat política, implicada, tot sovint, com actora directa de la confrontació política.

Pel que fa a la producció periodística, l'autor observa canvis en la definició temàtica entre 1931 i 1936 dels quals infereix un procés de racionalització del treball periodístic en la direcció seguida per la premsa europea occidental de masses. En aquest sentit, ressalta que mentre que al 1931 la gasetilla i la crònica eren els gèneres periodístics predominants en la premsa diària barcelonina, el 1936 ja s'havia consolidat una nova jerarquia de gèneres sota el predomini de l'eix-crònica reportatge. Hem d'afegir que, en aquesta producció periodística, el fotoperiodisme hi jugà un paper determinant.

Tot i el salt qualitatiu, com ha estudiat Vílchez (2011, p.107) entre 1931 i 1936, es va produir una davallada del 20% dels diaris editats a les sis grans capitals de l'Estat espanyol, passant de 82 a 65. La diferència entre Madrid (30) i Barcelona (27) era substancial respecte la resta: Bilbao (8), València (7), Sevilla (6) i Saragossa (4). Les tirades també ho mostraven ja que pocs diaris superaven els 100.000 exemplars: *La Vanguardia* i *ABC* arribaven als 200.000; *Heraldo de Madrid*, 150.000; *Ahora* i *El Debate*, 100.000.

---

<sup>165</sup> Per la seva banda, Casasús (1989, p.95-101) resumeix alguns avenços fixant-se en noms concrets: 1) maduresa de la primera generació de grans corresponsals i del periodisme informatiu o de notícies, amb els exemples de Josep Pla, Eugeni Xammar o Andreu Nin; 2) aparició de les primeres mostres reeixides de periodisme d'investigació, amb els casos de Carles Sentís, Irene Polo, Avel·lí Artís Gener "Tísner" o Josep M. Planes; 3) incorporació de la dona a les tasques periodístiques amb noms com Irene Polo, Rosa Maria Arquimbau, Llucieta Canyà o María Luz Morales, entre altres; 4) modernització de l'articulisme amb l'experimentació de noves formes estilístiques i incorporació de temàtiques considerades fins aleshores marginals, exemples d'això serien Carles Soldevila, Josep M. de Sagarra, Sebastià Gasch o Josep M. Planes; 5) primers tractaments acurats del periodisme esportiu madurant la tradició ja iniciada anteriorment amb periodistes com Xavier Regàs, Antoni Vilà "Crítias", Joaquim Ventalló o Lluís Aymamí Baudina, entre altres.

A Barcelona van aparèixer nous diaris com *La Humanitat* (1931-1939) fundat per Lluís Companys el novembre de 1931; també en l'òrbita d'ERC i seguint el model nord-americà es va fundar el vesperí *Última Hora* (1935-1938). El setmanari *L'Opinió* es transformà en diari i portaveu del Partit Nacionalista Republicà d'Esquerra el maig de 1932 i fou clausurat després dels Fets d'Octubre. També cal fer esment de *L'Instant* (successor de *La Veu del Vespre* (1933-1934), versió de tarda de *La Veu de Catalunya*) que durà fins el 1936. Tanmateix, tot i que les xifres varien molt segons les fonts, *La Vanguardia* despatxava prop d'un terç del total d'exemplars de premsa diària venuts a tot Catalunya.<sup>166</sup> Cal afegir els altres diaris editats al país en castellà com *El Diluvio* i *El Día Gráfico* i *La Noche*, els dos darrers propietat de Joan Pich i Pon, a més dels principals que es publicaven a Madrid. (Espineta i Tresserras, 1999).

Des d'un punt de vista gràfic, els dos rotatius més importants del cicle republicà són *Ahora* de Madrid i *Última Hora* de Barcelona. A la capital espanyola es mantenia com a referència *ABC*, que havia apostat per la imatge des de la seva fundació, mentre que a Catalunya és consolidà *La Vanguardia*, les pàgines gràfiques del qual van ser el paradigma de la informació gràfica dels anys trenta.<sup>167</sup>

Les revistes il·lustrades van continuar essent el mitjà de difusió de la fotografia per excel·lència. Entre els setmanaris gràfics d'informació general van seguir com a més populars *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, *Estampa* i *Crónica* editats a Madrid. Tot i que les quatre capçaleres havien nascut amb la voluntat de donar pes a la imatge i els elements gràfics, durant els anys republicans no van dubtar a fer canvis acords amb les tendències europees. Una bona mostra d'això l'han aportat González, Antebi, Ferré i Adam (2015, p.93):

El director del setmanari gràfic madrileny *Crónica*, Luis González de Linares, escrivia al periodista Josep Aymamí el 18 de març de 1936: "Me interesa la información de las procesiones de Esparreguera. Vaya con Torrents y hagan Vds. una buena información. Procure que el texto no sea muy largo, con objeto de darle

---

<sup>166</sup> Les taules detallades d'índex de recepció i creació de 54 nous diaris arreu de Catalunya durant el cicle republicà es poden consultar a Espineta i Tresserras (1999, p.69, 77, 78).

<sup>167</sup> Per apreciar la distribució de les fotografies, temàtica i col·laboradors en els diaris més importants de Madrid i *La Vanguardia* de Barcelona vegeu Sánchez Vigil i Olivera (2014, pp.69-102).

aire a la parte gráfica que Torrents deberá cuidar especialmente, pues deseo darle cada día mayor importancia a la presentación gráfica de la revista.”

La rèplica obrera a aquest model de setmanari burgès va tenir lloc, evidentment, des de l'anarquisme ja que a Espanya no va existir un moviment com la fotografia obrera alemanya o l'experiència soviètica. Fonamentalment, perquè el comunisme no tenia la força política, social o cultural d'aquests altres països. Així, com han estudiat Antebi, González, Ferré i Adam (2020, p.39):

L'entrada del fotomuntatge polític a Espanya al principi no es van plasmar a través de publicacions comunistes, sinó gràcies a l'empenta de revistes d'àmbit anarquista com ara *Orto* (1932-1934) i *Estudios* (1928-1937), publicades a València, sota el guiatge de dos dels millors artistes del període, el comunista Josep Renau i l'anarquista Manuel Monleón que hi van col·laborar activament des del 1932.

*Orto*, des que va aparèixer, va ser un espai d'experimentació i ús intensiu del fotomuntatge polític. Els temes habituals eren la crítica al govern de la II República, l'antifeixisme, l'anticapitalisme i l'antimilitarisme, unes qüestions en voga a la premsa obrera i d'esquerres europea del moment. Destaquen els recurrents fotomuntatges que ridiculitzaven la figura de Hitler signats per Renau i Monleón, inspirats en els treballs de Heartfield. A les seves pàgines, a més de l'obra dels seus col·laboradors, s'utilitzaven reproduccions procedents d'*AIZ* i altres que hem identificat a la revista francesa *VU*.

Després de la proclamació de la República, *Estudios* ja era una de les publicacions àcrates més prestigioses. L'any 1932, l'entrada de Renau i Monleón, que van començar amb portades dibuixades, va significar l'arribada del fotomuntatge, primer reservat a l'interior i, a partir del 1933, ja a la portada i a tot color. Imatges com a arma política i de denúncia que, a mesura que passaven els mesos, confirmaven el domini de la tècnica per part de tots dos. (...)

Una altra novetat va ser l'ús del fotomuntatge en portada per mostrar el nu femení, una figura habitual des del naixement d'*Estudios*, aleshores amb reproduccions pictòriques. Aquest tipus d'estètica casava perfectament amb el neomaltusianisme i el naturisme que predicava la revista, i també es va plasmar en treballs interiors com la sèrie "Signos del zodíaco" de Monleón (1935-1936). A partir del juliol de 1936 les cobertes d'*Estudios* van ser un crit contra la guerra i la representació de la dona es va centrar en la mare que intenta defensar la seva vida i la dels seus fills davant l'atac del feixisme.

El fotomuntatge polític també va tenir espai a veteranes publicacions anarquistes com *Tierra y Libertad* amb les col·laboracions d'Ángel Lescarbourea (*Les*), o en revistes que van sorgir durant els anys republicans com les barcelonines *Tiempos Nuevos* (1934-1938) i *¡Liberación!* (1935-1937) on, entre altres, destaca com a fotomuntador Tomás Vera (*Esbelt*). Les dues publicacions es caracteritzen per un disseny més agosarat, portades en color amb imatges a tota pàgina i l'ús d'un llenguatge textual i tipogràfic més evolucionat que el de les seves predecessores.

Independentment de la seva tendència ideològica o model empresarial, durant els anys 30 les revistes es van haver d'adaptar als nous temps, tant per sobreviure com per fer front a la competència. Algunes més tradicionals no ho van aconseguir i van desaparèixer. El cas més rellevant fou el tancament de la madrilenya *La Esfera* (1914-1931). Altres van tirar endavant, fins i tot amb més èxit; el millor exemple de reconversió fou el del magazine *D'ací i d'Allà* (1918-1936).

La primavera del 1932, quan ja feia mig any que la revista s'havia acomiadat dels lectors, el fotògraf Josep Sala assumí la direcció artística i *D'Ací i d'Allà* va fer un gir radical. A més de la concepció estètica, la seva obra com a fotògraf brillava en les col·laboracions, tant en articles com en els anuncis, mostrant la seva habilitat tècnica i la devoció per la Nova Objectivitat i la Nova Visió.

Començava la tercera època<sup>168</sup> de la revista marcada per l'esplendor i la modernitat. Com afirma Tresserras (1993):

Sortia el número 169 el juny de 1932 amb format encara més gran i a 5 pessetes. El text s'havia reduït de manera contundent fins i tot els dibuixos havien estat gairebé eliminats, excepte els que en alguna ocasió continuaven il·lustrant les pàgines de moda. Un número habitual d'aquesta època constava de 98 pàgines, de les quals entre 36 i 40 anaven sovint destinades a la publicitat, i unes 38 o 40 eren ocupades per fotografies. Ara la periodicitat seria trimestral amb la intenció de crear en cada número el caràcter estacional de la temporada amb la pretensió de dictar-ne –o com a mínim, orientar-ne– la moda, en tot i per tot. (p.147)

Pel que fa al gir estètic, Sala comptà amb un col·laborador fonamental per entendre aquesta nova etapa, l'alemany Will Faber. Aquest pintor, il·lustrador i dissenyador arribà a Barcelona el 1932 davant la imminència del triomf del nazisme.

La trajectòria vital de Josep Sala és molt desconeguda i no hem pogut establir si va tenir alguna relació directa amb Alemanya que expliqui el per què del canvi de *D'Ací i d'Allà*, més enllà de la seva inquietud com a fotògraf que optà per la modernitat. Per contra Faber sí que tenia un bagatge artístic i professional construït en l'ambient del Berlín dels anys 20 i la influència de la Bauhaus. És pel

---

<sup>168</sup> Per entendre al detall el significat de la darrera època de la revista vegeu Tresserras (1993, pp.143-220).

coneixement d'aquest darrer, doncs, que sembla més plausible l'adopció que va fer *D'Ací i D'Allà* dels postulats alemanys, concretament de la revista femenina *Die Neue Linie* (1928-1943)<sup>169</sup> editada per la Bauhaus.

El magazine català va emprar la tipografia dissenyada per Herbert Bayer i el *layout* de pàgina de Moholy-Nagy, el tàndem que a la Bauhaus havia impulsat la revista alemanya (Rössler, 2009, p.137). Tot i que a nivell de forma és indiscutible la seva similitud i la preponderància de la fotografia, el contingut de la revista catalana no era exclusivament femení i la seva voluntat de publicar monogràfics feia que el disseny s'adaptés a l'ocasió.

A partir del número d'hivern de 1933 la direcció artística anava signada per Llovet-Frisco tot i que seguia el model de Sala. L'exemplar més emblemàtic i que dona el pols de les tendències artístiques d'avantguarda<sup>170</sup> del moment és el número extraordinari del desembre de 1934 dedicat a l'art del segle XX:

Aquest número extraordinari respirava un esperit de modernitat molt avançat que informava tant de les avantguardes com de les novetats tècniques de l'arquitectura i de l'habitatge. Mitjançant importants articles i, sobretot, grans fotografies, vertebraven un discurs de l'art del segle XX tot barrejant dibuixos d'infants amb escultures gregues, pintura romànica, art negre amb Cézanne, Picasso, Braque, Gris Léger, Mondrian, Brancusi, Kandinsky, Arp, Miró, Giacometti, González, Dalí, Chirico, Man Ray, les obres de Le Corbusier, Gropius i d'altres racionalistes amb sobre l'arquitectura dels enginyers del segle XIX, l'arquitectura sense arquitecte, els gratacels, la funció social de l'urbanisme i l'arquitectura, el nou interiorisme, etc. sempre reivindicant la utilització dels nous materials (...). Des del punt de vista teòric, el quadre sinòptic de l'evolució dels conceptes de "pintura" i "escultura", de Luis Fernández, la introducció de Christian Zervos sobre *La nostra generació*, l'article de Foix sobre el *Dada* o el de Gasch sobre *L'art d'avantguarda a Barcelona* són punts de referència informats i indiscutibles sobre el grau de penetració de les avantguardes d'abast internacional en el nostre context cultural. (Giralt Miracle, 1992, p.103)

Aquest exemplar es va produir sota els auspicis de l'ADLAN (Amics de l'Art Nou) i del GATPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània). Els dos grups van compartir local, actituds respecte a la societat i la política i també publicació, ja que la revista *AC*.

---

<sup>169</sup> Sobre el recorregut d'aquesta revista i la seva influència en altres publicacions d'arreu d'Europa vegeu l'obra monogràfica: Rössler, P. (2009). *Die Neue Linie, 1928-1943. Das Bauhaus am kiosk. The Bauhaus at the news stand*. Bielefeld. Kerber Art.

<sup>170</sup> Sobre l'evolució de les avantguardes al nostre país vegeu Giralt Miracle, D. (dir.) (1992). *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.

*Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-1937)<sup>171</sup> era aprofitada per l'ADLAN com a tribuna. Aquesta revista professional, dedicada a un públic molt concret i especialitzat, és també fruit de la influència de la Bauhaus pel que fa al disseny, la tipografia i el domini de la imatge i comptà com a fotògraf habitual amb Josep Sala.

En aquest context de relació entre premsa, art i publicitat on cada cop tenia més importància la fotografia cal mencionar Pere Català Pic (1889-1971),<sup>172</sup> firma habitual també a les pàgines publicitàries del *D'Ací i D'Allà*, entre altres mitjans. El fotògraf de Valls, més enllà de l'ofici en el qual destacà per la qualitat tècnica i l'adopció de les noves formes fotogràfiques, va transcendir perquè és l'única figura de l'època que teoritzà sobre fotografia a les pàgines de la premsa i per la seva voluntat pedagògica. El seu mestratge ja era reconegut en l'ambient publicitari i el 1932 va fer la conferència inaugural del I Saló Nacional de Fotografia Publicitària del Publi-Club.

Pel que fa a la premsa, el primer mitjà editat a Barcelona on Pic va escriure sobre fotografia fou la revista *Ford*. També hi publicà una seixantena de fotografies, a més de diversos anuncis entre 1932 i 1936, tal com ha estudiat Pablo Giori (2016, p.82). L'altra col·laboració fins als anys de la guerra fou a *Mirador*, revista cultural que aplegava els intel·lectuals de l'època. El 1932 Pic hi aportà fotografies i dos dels seus articles més importants, "Fotografia i Publicitat" i "La Revolució Fotogràfica Moderna". En aquest darrer fa una reflexió sobre la figura del fotògraf:

Nosaltres esperem la veritable revolució fotogràfica al nostre país. La revolució que representa reivindicar per a l'art fotogràfic la posició de creador. (...) El nostre fotògraf projectarà en la seva ment la foto a realitzar, ordenarà en bocet els elements que la deguin compondre, talment com l'arquitecte, estudiarà i soldrà les dificultats tècniques, les possibilitats que li ofereixen els elements de què disposa per a rectificar a voluntat els objectes i realitzarà finalment la seva obra que serà concebuda mitjançant un sentiment, i executada amb una voluntat d'expressió.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> D'acord amb Giralt Miracle (1992, p.106): *AC* fou "una de les publicacions més interessants dels anys trenta, la qual presentava, amb passió i intel·ligència, el nou ideari racionalista. Un òrgan d'informació obert a la teoria, al debat de les arts, a la cultura, a les novetats tecnològiques, a la informació internacional, als congressos, amb una compaginació i un disseny netament avantguardistes, sense concessions de cap mena."

<sup>172</sup> Per conèixer la complexitat vital de Pere Català Pic vegeu l'obra de Giori, P. (2016). *Pere Català i Pic: fotografia, publicitat, avantguarda i literatura (1889-1971)*. Barcelona: Rafael Dalmau

<sup>173</sup> Citat a Giori (2016, p.82). Català, P. (1932, 22 de desembre) La revolució fotogràfica moderna. *Mirador*  
Recuperat de [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=249&anyo=1932](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=249&anyo=1932)

Des de les institucions també es començà a bastir la plasmació gràfica de la cultura política republicana per tal d'establir la imatge d'aquella societat incipient. A Catalunya, “el pal de paller d'aquesta nova iconografia serà, sens cap mena de dubte, Francesc Macià (Vilanova i la Geltrú, 1859-Barcelona 1933), l'avi elegant i venerable amb un passat indiscutible d'ideals i resistència” (Calafell, 2006, p.15).

Com expliquen González, Antebi, Ferré i Adam (2015, pp.92-93) tot i que la figura del fotògraf vinculat a una administració ja existia –cas de Josep Domínguez a l'Ajuntament de Barcelona des de 1924–, durant els anys republicans va prendre més força afavorida per la constant presència de la imatge, d'una banda, i la necessitat de configurar l'imaginari col·lectiu del nou període històric que començava. En el cas de la restaurada Generalitat de Catalunya, fou la càmera de Josep M. Sagarra la que seguí de més a prop als presidents, primer a Francesc Macià, contribuint a la creació del mite i posteriorment a Lluís Companys.

A Barcelona, el projecte pioner per crear de manera sistematitzada un fons fotogràfic de la vida pública fou la “Crònica Gràfica”, impulsat per l'Arxiu Històric de Barcelona. El principal objectiu era recollir fotografies de reportatges i d'informació general:

Relacionades amb els successos esdevinguts en terra catalana d'ençà del 14 d'abril del dit any i que significuessin altres tantes dades per a la història de la República (...) un arxiu documental de tipus nou, adaptat a la vida moderna, els fets de la qual, a més dels testimonis literaris que no són els únics que per a les èpoques reculades, podem disposar –i cal que en disposin– d'altres elements, especialment els fotogràfics, en tota llur varietat.<sup>174</sup>

L'agost de 1931 es posava en marxa aquesta iniciativa construïda gràcies a la fotografia d'actualitat i que alhora posava en valor la imatge fotogràfica com a document històric. Els fotoperiodistes encarregats de fer-la créixer foren Carlos Pérez de Rozas, Josep Domínguez i el duet Sagarra-Torrents a un preu de pesseta per foto. Un any més tard l'arxiu havia recollit més de 3.500 còpies fotogràfiques i més de 5.000 negatius, després que l'equip de col·laboradors aportés material setmana rere setmana. A partir de 1933 la firma Pérez de Rozas

---

<sup>174</sup> Informe intern sobre la Crònica Gràfica de Barcelona, 1931. (AHCB – AdG-sig.11-17)

va assumir en solitari aquesta tasca, realitzada ininterrompudament durant dècades fins als anys 80 del segle passat.

La ràdio, que com s'ha explicat havia nascut a l'Estat espanyol durant la dictadura de Primo de Rivera, va créixer i es va consolidar socialment com a mitjà en el cicle republicà gràcies a la seva naturalesa immediata, les millores tecnològiques i també a les innovacions pel que fa a tècniques expressives. Entre 1930 i 1935 la xifra oficial de receptors evolucionà dels prop de 50.000 a multiplicar-se per sis. A Catalunya va contribuir a la normalització del català, no només perquè els locutors l'empraven sinó també perquè es retransmetien cursos d'aprenentatge per adults i nens. Com ha estudiat Franquet (1986, p.132-138) si la proclamació del nou règim s'havia donat sobretot per la ràdio, els Fets d'Octubre també van ser radiofònics, amb les intervencions radiades que feia el president Lluís Companys que permetien seguir la crisi.

La gestió de la ràdio per part de la Generalitat de Catalunya fou un dels temes de debat polític i, tot i que es van aconseguir els serveis (ratificats per un decret del Govern de la República del 7 de setembre de 1934), com exposa Canosa (2006):

El fruit d'aquests acords no s'arribaria a aplicar mai, ja que la suspensió de l'Estatut i la detenció del Govern de la Generalitat, arran dels Fets d'Octubre, ho deixava tot enlaire. I després, el 1936, entre la tornada a la normalitat, i la Guerra, ja no hi hauria temps per fer-ho. (p.113)

La jove democràcia republicana regulà ben aviat la llibertat d'expressió amb l'Estatut jurídic de la República, promulgat pel govern provisional el dia 15 d'abril de 1931. Dos dies més tard, el 17 d'abril es derogava la Llei de Jurisdiccions del 1906, que durant 25 anys havia limitat substancialment la llibertat de premsa, satisfent així una vella aspiració de la premsa liberal i progressista, i es mantenia la Llei d'Impremta de 1883. D'altra banda, la Constitució republicana, aprovada el desembre de 1931 establia a l'article 34:<sup>175</sup>

Toda persona tiene derecho a emitir libremente sus ideas y opiniones, valiéndose de cualquier modo de difusión, sin sujetarse a la previa censura. En ningún caso podrá recogerse la edición de libros y periódicos sino en virtud de mandamiento de juez competente. No podrá decretarse suspensión de ningún periódico sino por sentencia firme.

---

<sup>175</sup> Constitución de la República Española. 9 de diciembre de 1931. Recuperat de [http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931\\_cd.pdf](http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf)



Semblaria doncs que la llibertat d'expressió s'obria pas i caminava cap a la plenitud amb el nou sistema polític, on, d'altra banda, la presència de periodistes o professionals que publicaven als diaris era molt elevada: “un significativo segmento del Gobierno –la cuarta parte de sus ministros– estaba profesionalmente relacionado con el periodismo en alguna de sus fases” (Sinova, 2006a, p.21), fins el punt que alguns autors han batejat el període com “la república de los periodistas”.

La realitat fou ben diferent, i la llibertat d'impresma va estar sotmesa a un estret control governatiu. El primer cas es va produir la nit del 10 de maig de 1931 quan el govern decidí el primer tancament d'un diari, i ho va fer amb el de més circulació de l'estat, el monàrquic *ABC* (1905). A finals de mes també s'havia suspès el catòlic *El Debate* (1910-1936) i l'òrgan del partit comunista *Mundo Obrero* (1930). El Ministerio de Governación continuà al llarg de l'estiu ordenant la suspensió de diferents publicacions, especialment conservadores, gràcies a la Llei d'Ordre Públic de 1870: “la combinación de la ley de Orden Público con el Estatuto Jurídico del Gobierno anuló en la práctica la ley liberal de Prensa de 1883 y convirtió la libertad de expresión para muchos de nuevo en añoranza” (Sinova, 2006a, p.50).

Enmig d'aquest ambient d'incertesa i arbitrarietat per a la premsa, el govern va promulgar d'urgència la controvertida Llei de Defensa de la República l'octubre de 1931.

En lo referente a la libertad de imprenta, la ley consagra el principio de discrecionalidad del poder ejecutivo para adoptar decisiones administrativas –suspensión de publicaciones, multa o confinamiento de redactores y directores, etc.– contra todos aquellos que atentaran contra la seguridad pública. (Fuentes i Fernández, 1998, p.226)

D'acord amb Sinova (2006a, pp.110-114) el text de la llei era curt, només de sis articles, es tractava de reprimir el que es consideraven “actos de agresión a la República” tipificats en el primer article en onze tipologies que l'autor resumeix de la següent manera:

- a) incitación a resistir o a desobedecer las leyes;
- b) incitación a la indisciplina en institutos armados;
- c) difusión de determinadas noticias;
- d) violencia por motivos religiosos, políticos o sociales;
- e) acción o expresión en menosprecio de las

instituciones; f) apología del régimen monárquico; g) tenencia ilícita de armas; h) cesación de industrias o labores; i) huelgas no anunciadas o políticas; j) alteración de precios; y k) negligencia de los funcionarios públicos.

El pes d'aquesta llei la patiren majoritàriament els mitjans considerats monàrquics i més de dreta i les publicacions titllades de comunistes o anarquistes, però en alguns moments concrets afectà publicacions de totes les tendències. Com, per exemple, quan després del cop d'Estat fallit del general Jorge Sanjurjo l'agost del 1932 es van suspendre 127 publicacions arreu d'Espanya.

La resposta dels diaris a les limitacions imposades des del govern havia estat associar-se entre ells sota l'organisme Liga Defensora de la Libertad de Prensa creada a Madrid el 13 de febrer de 1932, quan els directors de 16 rotatius de totes les tendències van signar-ne l'acta fundacional. Els diaris eren els monàrquics *ABC*, *La Época*, *La Nación* i *Diario Universal*; els republicans moderats *La Voz*, *El Sol* i *Ahora*; els republicans d'esquerra *Heraldo de Madrid* i *La Libertad*; els conservadors *El Imparcial*, *Ejército y Armada* i *La Correspondencia Militar*; els catòlics *El Debate* i *Informaciones*; el tradicionalista *El Siglo Futuro* i l'obrerista *La Tierra*. Dues setmanes més tard s'hi adherí el portantveu de la CNT *Solidaridad Obrera*, editat a Barcelona. En poc temps s'hi van afegir nombroses publicacions d'arreu de l'Estat fins a sumar 96 capçaleres.

Entre 1931 i 1933, el governador civil era el controlador de la premsa i els periodistes y "se erigió así en el interlocutor máximo de los periódicos y en el peligro más inmediato" (Sinova, 2006a, p.119). El mateix autor explica que les multes imposades en aquest període estaven relacionades amb els següents temes: agressions a l'autoritat dels mateixos governadors, informació i crítica política, notícies falses i tendencioses, record i apologia de la Monarquia i textos relacionats amb la religió catòlica.

Com han estudiat Marín Otto (1989), Fuentes i Fernández (1998) i Sinova (2006a), entre altres, aquesta llei fou derogada el 29 d'agost de 1933 en plena descomposició de la majoria republicano-socialista que governava en coalició des d'abril del 1931. Un mes abans, el 28 de juliol de 1933, s'havia promulgat la Llei

d'Ordre Públic, que actualitzava i en certa manera suavitzava les mesures repressives de la Llei de Defensa de la República.

Si bien se reducían las facultades sancionadoras del Consejo de Ministros en materia de prensa e imprenta, la ley establecía tres supuestos –estado de prevención, alarma y guerra– en los que automáticamente se ampliaban las competencias del Gobierno en este ámbito. Los tres casos implicaban la posibilidad de imponer la censura previa y de adoptar medidas sancionadoras, con especial urgencia y rigor en el estado de guerra, aunque contra las resoluciones adoptadas por el ejecutivo cabía recurso ante el Tribunal de Garantías Constitucionales. (Fuentes i Fernández, 1998, p.227)

Però en les eleccions de novembre va guanyar la majoria de centre-dreta i la Llei d'Ordre Públic fou utilitzada contra la premsa d'esquerres. Aquesta nova llei amenaçava clarament a la premsa perquè de bon començament ja declarava que entre els actes que afectaven l'ordre públic s'hi inclouïen aquells acord amb l'article 34 de la Constitució, és a dir, els actes emparats per la llibertat d'expressió. A més, d'acord amb Sinova (2006a):

En cada uno de los tres estados de excepción que preveía, la actividad de los periódicos quedaba afectada en distinto grado. El primero de ellos, el menos riguroso, era el estado de prevención, que el Gobierno podía declarar por decreto. Entre las medidas que podía decidir se encontraba la de obligar a los periódicos a presentar en el Ministerio de la Gobernación tres ejemplares de la edición del día una hora antes de su distribución. El requisito de la presentación ya era exigido por la ley de Imprenta de 1883, que estaba vigente, pero no fijaba un plazo previo, sino que lo requería en el “acto de su publicación”. Y además autorizaba al gobernador civil a imponer multas de hasta 5.000 pesetas, y al ministro, de hasta 10.000 pesetas. El segundo era el estado de alarma, en el cual la autoridad civil, que no tenía que ser necesariamente un ministro o el Gobierno, podía suspender por decreto de las garantías constitucionales, entre ellas las establecidas en el artículo 34 citado, “someter a previa censura todos los impresos” y acordar la recogida y suspensión de publicaciones. En este caso, las multas de los gobernadores podían llegar a 10.000 pesetas y las del ministro a 20.000. La tercera fase de excepción era el estado de guerra, en el cual la autoridad militar pasaba a ser la responsable del orden público y podía tomar las medidas previstas en las dos situaciones anteriores, además de cuantas fueran “necesarias para el restablecimiento del orden”. (p.235)

El mateix desembre, gràcies a aquesta llei, es decretava l'estat d'alarma que permetia la imposició de la censura prèvia. Aquesta mesura va estar en vigor durant bona part del Bienni Negre, i de forma ininterrompuda durant la primera etapa, fins al març de 1934. Després de la Revolució asturiana i els Fets d'Octubre la repressió judicial també va impactar de ple a la premsa. Van patir suspensions més o menys prolongades les principals capçaleres republicanes,

obreres, catalanistes o basques: *Avance* d'Oviedo, *Euzkadi Roja* de Donosti, *La Nació Catalana*, *L'Opinió*, *La Humanitat* i *La Campana de Gràcia* a Barcelona, a més de *Solidaridad Obrera* de la CNT que ja portava suspesa feia uns quants mesos, i *Heraldo de Madrid*, *Mundo Obrero* i *El Socialista* a Madrid, entre altres.

També alguns periodistes foren detinguts per trobar-se en dependències de la Generalitat durant els Fets d'Octubre. Veiem, doncs, com la repressió fou immediata pel que fa al sistema comunicatiu. El dia 15 d'octubre de 1934, el govern espanyol establí la censura prèvia a les comunicacions telegràfiques i telefòniques internacionals i interurbanes. Aquell mateix dia des del Ministeri de la Guerra s'ordenava que des d'aquell moment i fins a nova ordre els diaris i periòdics no podien publicar cròniques de corresponsals que tinguessin o haguessin tingut alguna presència en llocs militars. Així mateix, fou prohibit als repòrters gràfics de treure cap fotografia dels consells de guerra i dels detinguts, de la qual cosa els fotoperiodistes van queixar-se davant el general Batet.<sup>176</sup>

La censura previa estuvo vigente por espacio de quince meses, hasta enero de 1936, con la particularidad de que, en virtud de un decreto del 2 de noviembre de 1934, quedaba prohibido que las publicaciones afectadas dejaran rastros visibles del paso de la censura –los típicos espacios en blanco, puntos suspensivos, etc.–, aparte de un entrefilete de “Visado por la censura” que debía publicarse en todos los números en el mismo sitio para evitar que el público pudiera reconocer los textos censurados (Seoane i Sáiz, 1996, p.407).

La vigilància i repressió de la premsa no es limitava a la suspensió i la censura, sinó que també s'exercia a través de les multes, habituals des d'inicis del segle. Sovint aquesta mesura era pitjor per als mitjans perquè molts eren encara empreses precàries. Lluny, però, d'afectar només a les publicacions més petites, les sancions arribaven fins i tot al diari de més circulació, *La Vanguardia*, que a finals d'octubre de 1934 feia una notícia<sup>177</sup> queixant-se de la multa que havien rebut per publicar una fotografia,<sup>178</sup> deixant clar que el seu malestar no era pels diners sinó per la manca de criteris i directrius clares i unificades sobre què es podia difondre i què no:

---

<sup>176</sup> *Annals del Periodisme Català*, (1934, núm. 7, p.412). Centre de Documentació Montserrat Roig.

<sup>177</sup> Redacció. (1934, 26 d'octubre). *La Vanguardia*, multada. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1934/10/26/pagina-6/33166832/pdf.html>

<sup>178</sup> Com s'exercia la censura sobre la fotografia de premsa durant el primer terç del segle xx és un dels temes més desconeguts i que requeriria d'una recerca pròpia.

En la madrugada de ayer se nos comunicó la inesperada noticia de haber sido impuesta a LA VANGUARDIA una multa de mil pesetas, por haber publicado una fotografía titulada *Fugitivos catalanes en Francia*. Huelga decir que nos supo mal el percance. Y no por su materialidad, sino por el desagradable efecto que produce a quien obra con la mayor buena fe, la noticia de que ha faltado involuntariamente. Pero la misma fotografía, exactamente la misma, apareció en nuestro colega madrileño ABC en su número de ayer, llegado por avión a Barcelona, y en el número de AHORA, también de ayer, cuyos ejemplares llegarán por tren esta mañana. Y la única diferencia entre esos periódicos y LA VANGUARDIA, están que, así como a nosotros, por haber dado a luz esa fotografía, se nos ha impuesto una multa, en cambio nuestros colegas de Madrid han podido publicarla, no solamente sin el menor contratiempo, sino después de obtener para ello la aprobación de la censura oficial.

En semejantes condiciones, tan desiguales para unos mismos periódicos españoles, según se publiquen en Barcelona o en Madrid, no podemos menos que envidiar el privilegio de que gozan nuestros colegas madrileños. Y como en las circunstancias actuales, no vemos humanamente ningún medio seguro que nos garantice (y garantice con nosotros a toda la prensa catalana) contra lo que a posteriori pueda parecer susceptible de punibilidad, rogamos muy encarecidamente a las autoridades competentes quieran tener la bondad de arbitrar alguno que, previniendo todo tropiezo involuntario, no deje lugar a dudas. Por nuestra parte, preferimos mil veces la previa censura, a la continua zozobra de ignorar cada día si lo que uno hace con la mayor lealtad y el máximo respeto al orden imperante, y que en Madrid puede hacerse con beneplácito del Poder público, habrá luego de resultar en Barcelona ilícito y pecaminoso.

L'estat de guerra es perllongà entre el 6 d'octubre de 1934 i el 23 de gener de 1935 a tot el territori espanyol, data en què fou substituït en algunes províncies però no a Catalunya. A finals de 1935 l'estat d'alarma continuava vigent a Madrid, Barcelona i Astúries, mentre en altres zones es mantenia l'estat de prevenció. La manca de notícies elaborades pels grans diaris de Madrid i Barcelona de manera natural i la censura a les agències afectaven lògicament a la premsa.

La negativa experiència del Bienni Negre plasmada amb la repressió, els escàndols polítics de l'any 1935 (casos Straperlo i Nombela) i les desavinences evidents entre la CEDA i el Partit Radical, socis de govern, van afavorir la unitat de l'esquerra sota el lideratge de Manuel Azaña i la creació el 15 de gener de 1936 del Front Popular, coalició que acollí pràcticament totes les tendències de l'esquerra política i social. Una setmana abans s'havien convocat eleccions per al 16 de febrer i s'havia aprovat en consell de Ministres el cessament de l'estat d'excepció arreu.

Així doncs, la campanya electoral s'inicià amb la llibertat de premsa rehabilitada, tot i que com explica Sinova (2006a, pp.384-385) es van establir dos límits inacceptables per a la llibertat d'expressió: els partits no podien utilitzar la ràdio per a la propaganda electoral i els cartells havien de passar un tràmit previ a la seva autorització. El fet que no s'apliqués la censura provocà que els diaris informessin de la violència que s'escampava arreu de l'Estat. El 16 de febrer, guanyà la coalició del Front Popular i la reacció "temiendo una explosión política que no pudiera controlar, fue restablecer el estado de alarma en toda España el día siguiente a las elecciones y el presidente quedó autorizado para dar un paso más en el control y declarar el estado de guerra cuando lo creyera oportuno" (Sinova, 2006a, p.387).

Durant els primers mesos del govern del Front Popular, fins que esclatà la Guerra Civil, la situació de la premsa va ser molt complicada, ja que l'estat d'alarma esdevingué permanent i la censura es va aplicar sense interrupcions. El març de 1936, la revista *Annals del Periodisme Català* va recollir diferents articles de diaris de tendències varies que posaven de manifest la queixa per la censura. A més, a la secció de noticiari s'informava que: "pel Delegat d'Ordre Públic ha estat traspassat al govern de la Generalitat, entre altres serveis, el de règim de premsa. L'exercici de la censura ha passat, per tant, a dependre de l'Honorable Conseller de Governació."<sup>179</sup>

D'aquest context comunicatiu complex i turbulent, com la mateixa situació sociopolítica dels anys republicans prebèl·lics, el fotoperiodisme, evidentment, no en va quedar al marge. Els repòrters gràfics, que ja eren personatges habituals de les peces periodístiques, continuaren treballant igual que des de principi de segle, és a dir, conscients que eren vigilats. La tensió constant en l'esfera pública n'augmentà les dificultats en un context comunicatiu on s'exigia cada cop més l'espectacularitat i l'exclusivitat de les imatges.

Un bon exemple és la nota final d'un extens reportatge de 8 pàgines i coberta a *Estampa* el 8 d'abril de 1933 titulat "El hampa en Barcelona", signat per Badosa i Erik, on podem comprovar que de vegades calia sacrificar la qualitat a favor del tema retratat i jugar-se-la per obtenir les imatges: "el carácter de este reportaje ha

---

<sup>179</sup> *Annals del Periodisme Català*. (1936, núm. 25, p.393). Centre Documentació Montserrat Roig.

obligado a hacer muchas de las fotografías que lo ilustran de noche, sin magnesio y disimulando la máquina. Ello explica sus imperfecciones". (González, Antebi, Ferré i Adam, 2015, p.99)

La premsa d'època consultada ofereix més varietat de fotògrafs, encara que els mitjans més importants continuaren amb la dinàmica de tenir un corresponsal titular, per exemple Josep Badosa a *Estampa*, Pablo Luis Torrents a *Crónica* o la firma Brangulí a *ABC*. L'augment de la demanda de fotografies va consolidar la concepció de l'ofici de repòrter gràfic com a negoci familiar i s'hi incorporaren els fills, com el cas de Merletti, Brangulí i Pérez de Rozas, Badosa, Sagarra o Torrents. Com recullen González, Antebi, Ferré i Adam (2015, p.97), Pablo René Torrents recordava en una carta els seus inicis:

Empecé a ayudar a mi padre en el laboratorio, en especial los domingos que era cuando tenía más información para mandar a Madrid, a las 7 u 8 de la tarde había que ir corriendo a la estación de Aragón y Paseo de Gracia, con todos los sobres de las fotos que nunca bajaban de 8 o 10. A los 14 años ya mi padre me dio una máquina y salí a hacer lo que fuera, las veladas del catch en el Price, las pruebas de atletismo en el Estadio, carreras de motos en Montjuich, en los campos del Barcelona y del Español, las consabidas visitas que recibía en la Generalitat el Sr. Companys (...).

Pel que fa a l'associacionisme professional, el gener de 1934 se celebrà a Madrid la primera assemblea de la Unión de Informadores Gráficos de Prensa (UIGP).<sup>180</sup> A Barcelona no s'ha localitzat cap documentació en ferm que provi la bona marxa de l'Agrupació Professional de Repòrters fundada el 1921.

De fet, l'ambient entre professionals era de dura competència. Una competència mostrada sense embuts a les pàgines de la premsa. La revista *Mirador* publicava a coberta l'agost del 1932:<sup>181</sup>

El sopar d'Acció Republicana a Sant Sebastià, diumenge passat tingué números fora de programa (...) fou el duel entre els fotògrafs Merletti i Pérez de Rozas. Abans de començar el sopar, des de diferents angles de la sala, els dos fotògrafs competiren per veure quin era el primer a fer una foto. Merletti, més cridaner, guanyà la partida. Una mica més tard, a l'hora del puré, Pérez de Rozas s'acostà a Merletti per dir-li que ja es veurién l'endemà. El diàleg, començat a mitja veu, acabà a crits cambronians. Alguns dels presents intervingueren planyent-se que un tant petit incident hagués acabat així. Acabar! –féu un dels dos contrincants—. Si això tot just comença! No sabem doncs com acabarà. I si en un pròxim

<sup>180</sup> Sobre la UIGP vegeu Sanchez Vigil, J. M. i Olivera, M. (2012). La Unión de Informadores Gráficos de Prensa (UIGP). Aportaciones al fotoperiodismo en la Segunda República Española. *Anales de Documentación*, 15 (2) Recuperat de <https://doi.org/10.6018/analesdoc.15.2.148161>

<sup>181</sup> *Mirador indiscret*. (1932, 11 d'agost). Un sopar distret. *Mirador*. Recuperat de [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=249&anyo=1932](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=249&anyo=1932)

banquet, en lloc del fum del magnesi, enterbolirà el local el fum de la pólvora.

Com apunten González, Antebi, Ferré i Adam (2015):

El “duel” sobre qui disparava primer és només un detall dels molts trucs que es feien servir habitualment: cops de colze, prohibir l'entrada a un company gràcies a l'amistat amb altres periodistes o amitats que podien arribar a mentir dient que un acte ja s'havia acabat, o posar-se al davant d'un altre quan anava a disparar la càmera, trampes totes a l'ordre del dia per obtenir la millor fotografia possible. Després venien les corredisses –a peu, en transport públic, moto o cotxe– per anar a les redaccions a vendre les imatges, si convenia més barates de preu que aquell que havia arribat abans amb el reportatge. Tècnicament tingueren un bon aliat per guanyar la cursa: la introducció de les càmeres lleugeres amb el format de pas universal, que canviarien substancialment la manera de treballar aportant un dinamisme en els registres. (p.100)

El 1936 pioners i novells, mestres i aprenents, pares i fills, ja havien retratat barricades en plena Barcelona, uns per primer cop el 1909, els altres el 1934. Cap d'ells podia ni imaginar que només es tractava d'un preludi per esdevenir, en pocs mesos, repòrters de guerra als carrers on la majoria havia nascut i crescut.

Segons la crònica de la Generalitat republicana, el dia 18 de juliol:

El Conseller de Governació, Josep M. Espanya rebé els periodistes, als quals confirmà la sublevació al Marroc. Pertocant Catalunya, digué que la tranquil·litat era complerta i que el Govern comptava amb tota la força necessària per a fer front a qualsevol intent de sublevació. Digué que les comunicacions telegràfiques i telefòniques estaven suspeses en atenció a les circumstàncies (...). Finalment, assegurà als reporters que no mancaria paper als diaris ja que, digué “els diaris, en moments com els actuals, són més necessaris que mai. (Generalitat de Catalunya, 2008, p.46)

El malestar i la incertesa sobre quan tindria lloc el cop d'Estat a Catalunya es notaven a l'ambient. A Barcelona, les autoritats d'ordre públic encapçalades per Frederic Escofet ja estaven alerta des de feia temps gràcies a una sèrie d'indicis. El moment arribà el dia 19 quan “cap a les 4.15 de la matinada sortia de la seva caserna de Pedralbes el Regiment d'Infanteria núm. 13. La rebel·lió militar era un fet” (Escofet, 1973, p.205).

Al llarg de la jornada els combats entre revoltats i defensors de la República es van succeir en diferents espais de la ciutat, alguns tan emblemàtics com la plaça de Catalunya. La nit del mateix 19 els principals implicats van ser detinguts, i el general Goded, màxim responsable a Catalunya del cop, va emetre un missatge



radiofònic reconeixent el seu fracàs. Tot i això els darrers nuclis colpistes no van ser sufocats fins passat el migdia de dilluns dia 20. Diversos factors van afavorir la victòria de les forces lleials al govern: d'una banda, la ferma decisió dels defensors de la República –incloent-hi el paper de la Generalitat, el fet que la guàrdia civil es mantingués lleial i la decisiva intervenció de les forces obreres de la CNT–, de l'altra, els errors dels mateixos revoltats que van confiar en que podrien controlar la ciutat sense problemes com l'Octubre de 1934. (Escofet, 1973).

A partir del dimarts 21, la premsa tornava a la circulació a poc a poc informant àmpliament del triomf de la República. Evidentment, les fotografies tampoc van trigar a arribar a tots els periòdics els dies posteriors.

El procés revolucionari que esclatà després del cop d'Estat transformà radicalment la naturalesa del sistema de producció en tots els àmbits, també en el comunicatiu: una situació sense precedents a Europa que afectà tots els mitjans de comunicació, tant la premsa, com el cinema i la ràdio. Així doncs, com estudià Figueres (1997) a Catalunya va tenir lloc un procés d'incautació i col·lectivització<sup>182</sup> tant de diaris com de revistes.

El dia 21 de juliol, el govern de la Generalitat, a més de confiscar el servei de telèfons per assegurar el seu normal funcionament, també:

Acordà incautar-se dels següents diaris, que passaren a dependre de la Conselleria de Governació: *La Vanguardia*, *El Noticiero Universal*, *La Veu de Catalunya*, *La Noche*, *Las Noticias*, *El Correo Catalán*, *El Día Gráfico*, *Diario de Barcelona*, *Diario del Comercio*, *Diario Mercantil*, *El Eco*, *La Jornada*, *L'Instant*, *El Matí* i *Renovación*. (Generalitat de Catalunya, 2008, p.68)

---

<sup>182</sup> Terminològicament atenem al criteri de Figueres (1997, p.166-167) que explica els dos fenòmens de la següent manera: "entenem per incautació la presa de possessió de la propietat per part d'un grup social o polític o una institució la qual la destinarà al mateix ús anterior, amb validesa funcional en el marc de la nova legalitat i de la normativa, com ara amb un decret de la Generalitat. (...) La incautació és, doncs, la presa de possessió d'un bé privat per tercers, per exemple un partit o un sindicat. Els treballadors del mateix bé (una fàbrica, una impremta...) no compten ni són presents perquè aleshores és una altra figura: la col·lectivització, això és l'expropiació pels obrers. (...). La col·lectivització és un procés similar de privació de l'ús privat d'un bé amb la finalitat d'obtenir la propietat i/o la gestió per a una part del cos social, en aquest cas els treballadors d'aquell bé, els mateixos obrers executants. El tractament del procés és divers: no es reben directrius externes sinó, sovint, són els treballadors de forma assembleària o jerarquitzada d'una central aliena al centre de producció, els que ho determinen o despleguen.

D'acord amb Figueres (1997, p.167) hi va haver diaris només requisats com *El Correo Catalán*, altres col·lectivitzats com *El Día Gráfico* i *La Noche* i publicacions en situació mixta, que començaren incautades i després col·lectivitzades, cas de *Diario de Barcelona* per Estat Català i després per un comitè de la CNT. “La gran diferència, doncs, és la presència en el procés de canvi de propietat i de direcció de la gestió de treballadors de l'empresa editora que ho fossin anteriors al 18 de juliol”. El cas de *La Vanguardia* és exemplar en el doble procés paral·lel i simultani gairebé de col·lectivització i d'incautació.<sup>183</sup>

La nova realitat institucional i política que s'estava construint també va fer possible l'aparició de nous mitjans de comunicació vinculats a partits i organitzacions sindicals, com ara *Avant* creat pel POUM o *Treball* per part d'un PSUC acabat de fundar. En definitiva, i sense ànim d'aprofundir en la qüestió perquè no és l'objecte d'estudi d'aquesta recerca, “pràcticament tota la premsa feta a Catalunya patirà el procés d'una forma o altra, unes capçaleres desapareixeran, altres continuaran variant la propietat i el contingut. Només uns pocs diaris, naturalment republicans, essencialment els d'ERC, no seran afectats” (Figueres, 1997, p.172), com *La Humanitat*, *Última Hora*, *La Rambla* o *El Diluvio*. Cal afegir-hi també la premsa anarquista, que en el nou context va poder millorar els seus mitjans de producció.

Pel que fa al contingut, la realitat del nou poder obrer es feia present en el lèxic revolucionari i antifeixista i en la iconografia amb el protagonisme del poble, en el primer moment amb una nova figura difosa als mitjans d'arreu, la miliciana.

Mai abans en la història de l'anarquisme les sigles de la CNT havien tingut una presència en l'espai públic com la que van tenir l'estiu del 1936. A Catalunya els anarquistes no només van exercir el seu poder al carrer, sinó també al govern, integrats en el Comitè de Milícies Antifeixistes. Sonaven tambors de guerra, sí, però també havia arribat el moment de l'anhelada revolució. En els transports públics, als cotxes confiscats, en edificis anteriorment propietat de la burgesia o als hotels convertits en menjadors populars, les sigles confederals lluïen estampades en façanes, pancartes i banderes. L'organització anarcosindicalista, majoritària entre els treballadors de les fàbriques, va iniciar un procés de col·lectivització que va arribar a entre el 70% i el 80% de les indústries catalanes. El seu paper en la reconversió d'aquestes a l'activitat bèl·lica va ser imprescindible. En aquesta primera fase de producció d'armament cal destacar, per la seva àmplia presència iconogràfica, l'anomenat “auto blindat” que en realitat

---

<sup>183</sup> Sobre els canvis de propietat dels diaris que s'editaven a Barcelona des d'un punt de vista memorialístic consulte Alba (1990, pp.186-189).

engloba tota mena de vehicles recoberts amb planxes de ferro destinats al front. Presentats en solitari o envoltats de milicians, aviat es van convertir en símbol de la Revolució i l'antifeixisme. (Antebi, González, Ferré i Adam, 2020, p.81)

D'entrada, el canvi de propietat dels mitjans no afectà l'essència ni el funcionament de l'ofici de repòrter gràfic, ja que la majoria de professionals tenien per costum col·laborar en diverses publicacions. Tot i això cal assenyalar que després del cop d'Estat alguns mitjans van deixar de signar les imatges, una tendència que s'aguditzà progressivament a mesura que avançava la guerra. Com a la resta de professions, durant l'estiu s'imposà la sindicació obligatòria. La documentació de l'Agrupació Professional de Periodistes (APP)<sup>184</sup> vinculada a la UGT prova que al llarg del mes d'agost 27 fotoperiodistes van presentar les seves fitxes, i a meitat de setembre es constituí la secció<sup>185</sup> de repòrters gràfics dins l'estructura de l'APP.

A més, com apunten González, Antebi, Ferré i Adam (2015):

La cobertura del front transmutà d'immediat els fotoperiodistes en repòrters de guerra, i no d'un conflicte llunyà, sinó del daltabaix de la pròpia societat. En general els repòrters barcelonins van cobrir el Front d'Aragó, tot i que alguns van anar al desembarcament republicà a Mallorca com Puig Farran o Badosa, o a Madrid com Torrents. (p.109)

El canvi que sí afectà a partir de l'agost, i que arribà per a ser permanent, fou la implantació de la censura, decretada el dia 6 pel govern de la Generalitat:

El Conseller de Governació estableix la censura antifeixista. A partir d'aquesta data queda establerta la censura de premsa. En la seva reglamentació es prohibeix la publicació de cap notícia que no sigui donada per conducte oficial que es refereixi a mobilitzacions de forces lleials a Catalunya i a fora, i hauran de sotmetre's sense cap excusa a la prèvia censura les notícies i informacions de caràcter militar relacionades directament o indirectament amb les operacions que hagin de practicar-se, es practiquin o hagin estat realitzades i les relatives a la situació internacional en relació amb l'actual moviment. Les infraccions a aquestes normes seran sancionades rigorosament. (Generalitat de Catalunya, 2008, p.115)

Aquesta mesura va seguir vigent fins al 15 d'octubre, quan el govern decretà que a partir de llavors només actuaria la censura militar des de la Conselleria de Defensa. (Generalitat de Catalunya, 2008, p.329). També funcionava el Comissariat de Premsa de la Generalitat, "organisme que tenia sota el seu control la

---

<sup>184</sup> Font: Centro de la Memoria Histórica. PS Barcelona 938

<sup>185</sup> L'aspecte de l'associacionisme professional dels fotoperiodistes es tracta de manera més detallada i fixant-se sobretot en el cas d'Agustí Centelles a les pàgines 306 a 320 d'aquesta tesi.

direcció de tots els serveis relacionats amb la censura de la premsa diària, com també el de revistes, setmanaris i altres publicacions.”<sup>186</sup> Després dels Fets de Maig de 1937 es va crear el Gabinet de Censura de la Comissaria General d'Ordre Públic.

Gràcies a una memòria d'aquest gabinet es pot documentar que la seva tasca afectava a tota Catalunya i a tots els mitjans: premsa diària, revistes i altres publicacions periòdiques, agències de notícies i ràdio. També se censurava el contingut dels anuncis de premsa, la feina dels corresponsals estrangers –a qui prèviament havien autoritzat a exercir–, es confeccionava una revista de premsa d'altres poblacions catalanes, de València i de Madrid, i es controlava en la mesura del possible els mitjans facciosos. Premsa a banda, se censuraven correus, telegrams i comunicacions telefòniques, pel·lícules i obres teatrals.

En aquest document<sup>187</sup> presentat l'1 de novembre de 1937, es detalla com s'està actuant en cada àmbit. Pel que fa a l'àmbit temàtic d'aquesta tesi, és força destacable que no hi ha un apartat específic en relació a la fotografia de premsa ni tampoc en les parts del document dedicades a la premsa. Per contra, sí que s'hi fa esment en tractar-se de les informacions que s'havien de publicar a l'estranger.

La Secció de Corresponsals de premsa Estrangera ha exercit, fins la data, la censura de tots els articles, informacions i notícies, telegrams cables i conferències telefòniques, de Premsa o Agències, fotografies que faciliten els repòrters gràfics,<sup>188</sup> etc. destinades a l'estranger. Les informacions, fotografies, etc., que són trameses per correu, són lliurades a l'Administració de Correus, censurades, tancades i avalades amb el segell de la Censura, amb quin requisit són despatxades immediatament.

D'altra banda, també cal assenyalar que a les instruccions enviades als mitjans a principis de setembre del 1937 el Gabinet de Censura no n'inclou cap referida a la fotografia. L'organisme, a més de les seves indicacions, es feia ressò d'un decret del Ministerio de la Governación en el qual apareix l'única menció:

---

<sup>186</sup> Memòria del Gabinet de Censura de la Generalitat de Catalunya. 2 de novembre de 1937. Font: Archivo General Militar de Ávila (AGMAV) C 320,4,3/5.

<sup>187</sup> Memòria del Gabinet de Censura de la Generalitat de Catalunya. 2 de novembre de 1937. Font: Archivo General Militar de Ávila (AGMAV) C 320,4,3/2-24.

<sup>188</sup> Tot i que el document no especifica si aquests fotoperiodistes són locals o corresponsals vinguts a cobrir el conflicte, és un aspecte que mereixeria una investigació per poder estudiar a través de quins canals de difusió publicaven imatges a mitjans d'arreu del món els repòrters gràfics barcelonins.

Resta totalment prohibit la publicació d'articles, fotografies, dibuixos, caricatures, etc., que facin referència al cap del govern, encara que siguin encomiàstiques. (...) Respecte a la reproducció de fotografies de S. E. el President de la República i la publicació d'articles, comentaris, etc. sempre que siguin elogiosos i no s'hi vegi segona intenció, el censor DEU AUTORITZAR-LOS.<sup>189</sup>

Així, des de l'estiu de 1936 fins a la caiguda Catalunya, es pot apreciar com tant la Generalitat com el govern de la República exerciren el control sobre tots els mitjans de comunicació. Ara bé, en aquest treball ens fixem especialment en les mesures que van afectar la imatge. La primera mesura per part de la Generalitat fou un decret del 28 d'agost de 1936.<sup>190</sup>

Ateses les necessitats de la indústria de guerra,  
A proposta dels Consellers de Defensa i d'Economia i Serveis Públics,  
Decreto:  
Article únic. Queda prohibit fotografiar, filmar i fer reportatges de premsa sobre les indústries destinades a la fabricació d'armament i material de guerra. Els infractors d'aquesta disposició seran objecte de les màximes sancions, de conformitat amb les lleis penals i militars vigents.  
LLUIS COMPANYS  
El Conseller de Defensa, FELIP DÍAZ SANDINO  
El conseller d'Economia i Serveis Públics, JOSEP TARRADELLAS”

Malgrat l'intent de controlar la informació, les autoritats no se'n sortien amb l'èxit que volien i al mes de setembre les pàgines de *La Vanguardia*<sup>191</sup> informaven d'un toc d'atenció als fotògrafs:

La Comisaría de Prensa de la Generalidad de Cataluña ha advertido a los fotógrafos, dibujantes, etc., etc., que los trabajos destinados a la Prensa y relativos a la guerra antifascista habrán de ser visados previamente por el control de Prensa (Plaza de la República, núm. 2.) (*La Vanguardia*, 20 de septiembre de 1936)

És significatiu assenyalar que, malgrat el context, la premsa també recollia sense embuts la queixa de la censura que feien alguns professionals. Pel que fa a la fotografia, González, Antebi, Ferré i Adam (2015, p.108), han aportat el testimoni d'Anna María Martínez Sagi des del front d'Aragó:

He obtenido fotografías durante la lucha, de las baterías en el preciso instante de disparar, de las retiradas enemigas, de la aviación en sus ataques certeros, de las ametralladoras “limpiando” a doscientos metros el terreno de los facciosos; de los detenidos rebeldes, y muchas otras, que la censura no me ha dejado publicar.

<sup>189</sup> Instruccions. Dins la Memòria del Gabinet de Censura de la Generalitat de Catalunya. 2 de novembre de 1937. Font: Archivo General Militar de Ávila (AGMAV) C 320,4,3/22

<sup>190</sup> Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya any 4, volum 3, núm. 247. Recuperat de <https://dogc.gencat.cat/web/.content/continguts/serveis/republica/1936/19360247.pdf>

<sup>191</sup> Redacció (1936, 20 de setembre). Para los reporteros gráficos. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/09/20/pagina-5/33138101/pdf.html>

A mesura que passaven els mesos les autoritats republicanes organitzaven el control dels mitjans (Generalitat de Catalunya, 2008, p.491). El 14 de desembre de 1936 advertien a la premsa amb una nota sobre l'obligatorietat de publicar el contingut –tant text com imatge– facilitat des de la Conselleria de Defensa:

El Negociat de Premsa i Propaganda de la Conselleria de Defensa va fer pública la nota següent: Com l'altre dia feia notar *Solidaridad Obrera*, alguns diaris barcelonins es resisteixen a entendre que vivim una guerra civil i en una revolució social, i a causa d'això, no publiquen textualment el contingut de les notes que facilita aquest Negociat de la Conselleria de Defensa. Els segells que porten les quartilles obeeixen a una responsabilitat. La inserció és obligatòria, ja siguin fotografies o text, i en cas reiterat de resistència a la publicació, s'imposaran sancions severes i màximes pel futur militar, al qual traslladarem la gravetat de l'oblit de les nostres comunicacions, que obeeixen exclusivament a necessitats de centres oficials. Amb aquesta advertència queden acomplerts tots els tràmits.

Feia tan sols dos dies que la vigilància sobre la fotografia s'havia endurit amb un decret del govern de la República –aprovat pel consell de ministres a proposta del Ministerio de la Governación–, sobre la tinença d'aparells fotogràfics.<sup>192</sup> Fet que prova la consciència de la importància que tenia la imatge i la seva difusió i ús com a instrument d'espionatge en temps de guerra. Aquest text naixia de la voluntat del govern de controlar qui posseïa càmera fotogràfica perquè “en las circunstancias actuales se ha producido el fenómeno de que cada día sea mayor el número de personas que se dedican a hacer fotografías en ciudades y frentes. En más de una ocasión se ha descubierto que ello tenía una finalidad sospechosa de espionaje.”

L'executiu, doncs, es veia amb la necessitat de reglamentar tant la tinença com l'ús de les càmeres. Qualsevol persona que tingués un aparell fotogràfic havia d'inscriure-la en un registre de la Direcció General del Seguretat, o al govern civil que li correspongués, amb les dades següents: marca, model, mida i número de les plaques o pel·lícules. Posteriorment se li lliuraria una llicència de tinença i ús de l'aparell fotogràfic on constava el nom i adreça del propietari, edat, professió i també les característiques tècniques de la càmera mencionades.

---

<sup>192</sup> Gaceta de la República núm. 347/1936. 12 desembre de 1936. Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1936/347/B00967-00967.pdf>

Les autoritats podien requisar la càmera en dipòsit sempre que sospitessin o veiessin perill en l'ús i seria retornada quan es considerés oportú, o quan el govern determinés que es podien tornar a utilitzar lliurement. Finalment, per poder obtenir la llicència, que tenia una durada d'un any i s'havia de renovar, calia pagar una pesseta quan el valor de la càmera no era superior a 50; dues pessetes quan el preu de l'aparell oscil·lava entre 50 i 200 pessetes, i cinc pessetes quan el valor superés les 500 pessetes. A banda dels usuaris, també es prengueren mesures per als venedors, que havien de confeccionar un registre dels aparells i d'a qui pertanyien, i presentar-lo periòdicament a les autoritats.

En principi, no crèiem que aquest decret hagués d'afectar els repòrters gràfics, totalment acreditats i controlats com la resta de periodistes, sinó que més aviat podia estar destinat als ciutadans aficionats a la imatge, moltíssims ja durant els anys 30. En realitat, però, els fotoperiodistes sí que es van veure sotmesos a aquest decret. Segurament pagant l'import més alt per la llicència, ja que les seves càmeres eren professionals. La prova del fet que sí que els afectava és que gairebé un any després van expressar la seva queixa al govern, demanant que en fossin exclosos, tot al·legant que les càmeres eren els seus instruments de treball.<sup>193</sup> No s'ha localitzat documentació, però, que aclareixi si el govern va fer cas de la queixa.

Sobre la tinença de les càmeres dels repòrters gràfics que pertanyien a l'Agrupació Professional de Periodistes és rellevant la relació del 15 d'agost de 1938. Com han estudiat González, Antebi, Ferré i Adam (2015), la realitat s'imposava al mite de la Leica:

D'entrada hi ha una vintena de repòrters gràfics barcelonins inscrits i tots ells tenen més d'un aparell fotogràfic. El campió de la modernitat és Antonio Gocer, *Gonshani*, l'únic que aposta totalment pel format de pas universal amb dues Leica i dues Contax. Tots tenen càmera de plaques, sobretot de la marca Nettel, per tant el format tradicional encara imperava per sobre del petit format. Pel que fa a les marques de pas universal, set repòrters tenien una Leica, fet que corrobora que esdevingué l'aparell més popular durant la dècada dels anys 30, però també hi ha registrades càmeres Welta, Kodak, Baldina i Contax. La llista conservada evidencia que durant la guerra la majoria de repòrters combinaven placa de vidre i negatiu de pas universal. (p.111)

---

<sup>193</sup> Redacció. (1937, 20 d'octubre). Petición de los reporteros gráficos. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/10/20/pagina-3/33127529/pdf.html>

A la situació de professió vigilada –tant a nivell tècnic amb les càmeres com pel que fa al moviment sobretot en les anades i vingudes del front– els fotoperiodistes van haver de sumar-hi la progressiva carestia i el control d'accés al material. El 22 de febrer de 1937, el govern de la Generalitat legislà per evitar l'acapament de pel·lícula intervenint l'empresa Kodak, una norma que afectà la fotografia i el cinema, tal i com publicà el Diari Oficial:<sup>194</sup>

ECONOMIA. Ordre. Atesa la necessitat d'evitar en el possible l'acapament de pel·lícula fotogràfica, pel·lícula de cinema, Raigs X i altres manufactures del ram de la fotografia. He resolt:

Primer.-Procedir a la intervenció de les existències de material fotogràfic i similars existents en els magatzems a l'engròs i detall de l'empresa Kodak, Societat Anònima, situada a Barcelona, carrer de Fivaller nº3 i passeig de Pi i Margall nº22. Segon.- Nomenar Delegat de la Generalitat per exercir la intervenció disposada en l'article anterior el company Lluís Valls i Gibernet.

Tercer.- Cada quinze dies es presentaran a la Conselleria d'Economia una relació jurada de les alteracions ofertes en les existències.

Dídac A. Santillan

Aquesta ordre fou vigent fins al 29 de setembre de 1938, quan el Diari Oficial n'aprojava una altra en què aixecava la intervenció.

Paradoxalment, des del juliol de 1936 el volum de feina dels repòrters gràfics s'havia intensificat notablement. En primer lloc, perquè el conflicte i la revolució social eren tema de màxima actualitat informativa a la premsa d'arreu del món i el flux d'imatges fou ingent. Les vies de distribució de fotografies són un dels aspectes més desconeguts del període i mereixeria una recerca pròpia. D'acord amb la configuració de l'ofici de repòrter durant els anys 30, podem saber que alguns d'ells ja publicaven a l'estranger des de la Setmana Tràgica, per la qual cosa podien tenir relació directa amb mitjans d'arreu. També cal fer notar que algunes agències internacionals podien contactar directament amb diaris barcelonins per demanar-los imatges o contactes de fotògrafs i requerir-los còpies. A banda d'aquesta relació entre mitjans, fotoperiodistes i agències, alguns professionals van erigir-se també des dels anys 20 com a agències distribuïnt material de diversos companys, casos de Brangulí i també de José Sánchez Català, que distribuïa fotos de l'estranger.

---

<sup>194</sup>Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya: Any 5, volum 1, núm. 55, p.868. Recuperat de <https://dogc.gencat.cat/web/.content/continguts/serveis/republica/1937/19370055.pdf>



Pel que fa a les agències internacionals des de finals del segle XIX la francesa Havas dominava i exercia la seva influència directa arreu de l'Estat. La mateixa Fabra, la més antiga de les agències informatives espanyoles creada al 1870, va ser-ne filial durant dècades.

A meitat dels anys 30, però, tot i que Havas i Reuters encara tenien una posició privilegiada, havien nascut algunes petites agències espanyoles, i es va produir el trencament de l'aliança d'agències europees el 1934. A partir de llavors, les americanes United Press i Internews es van convertir en les estrelles de la premsa espanyola. Com explica Paz: "La información internacional se amplió en número y tendencias, y pequeñas agencias nacionales lograron un cierto prestigio, gracias a sus acuerdos con las estadounidenses: Prensa Asociada con la AP, y Mencheta y Febus con la UP". (Timoteo (ed.), 1989, p.215).<sup>195</sup>

L'existència de corresponsals d'aquestes agències a Madrid i Barcelona era també una bona manera de facilitar la distribució de les imatges. A més, cal afegir els organismes oficials del govern republicà com a emissors d'informació i imatges al llarg del conflicte.<sup>196</sup>

El segon aspecte que impactà en el volum de feina dels fotoperiodistes fou que, a més de servir la feina als mitjans, les seves fotografies eren reclamades pels diferents organismes de propaganda que s'anaven constituint per tal de ser utilitzades en tot tipus de suports (cartells, butlletins, opuscles, publicacions, exposicions o cobertes de llibres, entre altres).

La Crònica de la Generalitat recull la intenció del Comitè de Milícies Antifeixistes de crear un organisme per articular les diferents materialitzacions propagandístiques. El dia 20 d'agost de 1936 ja consta que tenia en projecte:

---

<sup>195</sup> Sobre el paper de les agències internacionals a Espanya vegeu Paz, M. A. (1989). La batalla de las agencias. A Timoteo Álvarez, J. (ed.). *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad* (1900-1990). Madrid: Ariel.

<sup>196</sup> No hem trobat cap estudi que ens permeti detallar quin fou el paper de les agències informatives durant la Guerra Civil ni l'evolució de la distribució de la informació, tant des d'un punt de vista del govern de la República, com tampoc pel que fa al sistema comunicatiu propi que, a mesura que conqueria territori, el bàndol franquista es va anar construint.

Establir altres serveis, entre els quals, de realització immediata, figura una gran oficina de premsa i propaganda a l'estil de les que funcionen a l'estranger. Aquesta oficina estarà dotada de cinc o sis departaments corresponents als grans grups ètnics mundials, destinats, per exemple, als periodistes de llengua anglesa, un altre als de parla germànica, un tercer als de llengua francesa, i un altre per als països llatins, al front dels quals departaments hi haurà un nacional d'aquells països, perfecte coneixedor del nostre país i del seu país respectiu, que controlarà els corresponents estrangers de Barcelona i els orientarà degudament. En aquestes mateixes dependències s'instal·laran cinc o sis aparells de ràdio d'ona curta i llarga per a captar les notícies de les emissores faccioses i d'aquelles emissores internacionals interessades, ultra la instal·lació d'una emissora amb l'objecte de contestar en tot moment les espècies llançades per les ràdios faccioses i d'algunes internacionals. D'aquí sortirà també un butlletí de premsa que donarà compte de la situació real a tots els diaris del món, i s'editaran fascicles, llibres i publicacions gràfiques. S'organitzaran també oficines d'informació i propaganda a diverses grans capitals europees. Funcionarà així mateix un gabinet fotogràfic per tal d'ampliar les fotografies que s'obtinguin al front de batalla. També tindrà cura aquest departament de l'organització de festivals públics amb la cooperació de les milícies amb l'objecte d'aixecar l'opinió pública i fer-li comprendre el sentit creador de la revolució. "En fi, -declarà el senyor Miravittles, secretari del Comitè de Milícies al qual es deu l'avenç d'aquest projecte- donarem a comprendre al món quin és l'esperit creador de la nostra revolució i quina és la dignitat de la nostra lluita". (Generalitat de Catalunya, 2008, pp.153-154)

Per tant, es pot deduir que la llavor del futur Comissariat de Propaganda de la Generalitat estava plantada. Però, tal com han estudiat Antebi, González, Ferré i Adam (2020, pp.82-88), a Catalunya fou la CNT-FAI qui va crear abans la seva Oficina de Información y Propaganda, situada al quart pis de la seu del Foment del Treball (Via Laietana, 32-34), símbol de la patronal catalana ocupat pels llibertaris. Dirigida pel periodista Jacinto Toryho (1911-1989), la seva estructura va abraçar àmbits de treball molt diversos. Immediatament després del cop d'estat es va crear una secció cinematogràfica, a càrrec de Mateo Santos, i una Secció Exterior dirigida per l'anarcosindicalista alemany Agustín Souchy; el 3 de setembre ja inaugurava emissions l'ECN 1 – Ràdio CNT-FAI.

A l'Oficina eren molt conscients del paper rellevant que la fotografia tenia com a arma de propaganda. El 19 d'agost *Solidaridad Obrera* feia una crida als repòrters gràfics amb un anunci que reforça la idea de que els anarquistes ja havien estructurat el seu organisme propagandístic, i que transmet la seva ferma voluntat de crear un arxiu fotogràfic de la revolució històrica que estaven protagonitzant:

La Sección de Fotografía de la Oficina de Información CNT-FAI, Vía Layetana, 32, 4º, hace un llamamiento a todos los fotógrafos y reporteros para que presenten en

esta Oficina todas sus fotos del movimiento revolucionario. Las que nos conven- gan, las pagaremos a los precios corrientes. Es de interés para todos, pues esta- mos haciendo un archivo fotográfico de todo el movimiento revolucionario.

És per això que a l'International Institute of Social History (IISH)<sup>197</sup> –on està dipositat l'arxiu de la CNT-FAI des del 1947– hi ha imatges de la majoria de fotoperiodistes barcelonins (Badosa, Centelles, Marco, Maymó, Pérez de Rozas o Sagarra, entre altres), independentment de la seva ideologia o afinitat amb la causa llibertària. Entre les col·laboracions de l'estiu de 1936 cal destacar la d'Antoni Campaña<sup>198</sup> i David Marco i, a partir de 1937, la de la nissaga Pérez de Rozas.

Des del gener de 1937, la fotògrafa que formà part de la plantilla de l'oficina era l'hongaresa Kati Deutsch, coneguda com Kati Horna, que havia arribat a Barcelona amb qui llavors era el seu marit, Paul Partos. La intensa cobertura de la fotògrafa es va plasmar en diverses publicacions llibertàries, entre les quals destaca el setmanari gràfic *Umbral*, del qual fou firma constant des de la seva fundació el 10 de juliol de 1937.

La CNT-FAI organitzà la seva producció fotogràfica durant mesos i fins i tot creà la Spanish Photo Agency (SPA). Com han estudiat Antebi, González, Ferré i Adam (2020) la SPA tenia com a missió:

Publicar fotografies “a tota la premsa estrangera, fins i tot burgesa d'esquerra o neutral.” El 5 d'abril de 1937 la SPA, representada per Paul Polgare [Paul Partos], va signar un contracte amb l'agència Imago Photo Service de París amb l'objectiu de facilitar tot el seu material fotogràfic perquè fos distribuït als principals diaris internacionals. Per la seva banda, Imago es comprometia a “activar la distribució del material de la SPA a tots els països, amb totes les seves forces i especialment a tenir cura del subministrament a la premsa d'informació anomenada neutral.” En un informe de la SPA de finals d'abril signat per Polgare, s'assegurava que durant aquell mes s'havien fet “unes 300 fotografies pròpies” i que Imago n'havia rebut 269, “unes 100 fotografies noves amb finalitats de venda directa i unes 170 per constituir un arxiu a París”. Al document consta la publicació de cinc imatges en

---

<sup>197</sup> “L'anomenada *CNT Photo Collection*, un dels fons fotogràfics més importants que hi ha sobre el moviment llibertari conté 5.590 negatius, 2.288 fotografies sobre paper i 259 plaques de vidre.” (Antebi, González, Ferré i Adam, 2020, p.6). Aquesta part de l'arxiu de la CNT-FAI no s'ha començat a catalogar seriosament i digitalitzar fins al 2016 i el procés no ha finalitzat. A més, hi ha part del material, per exemple el de les fotògrafes Kati Horna i Margaret Michaelis que no es permet consultar als investigadors en la seva totalitat. Actualment, al web de l'ISSH s'ofereix una petita mostra del material.

<sup>198</sup> Sobre l'obra d'Antoni Campaña en aquest període vegeu Garcia Planas, P., González, A. i Ramos, D. (ed.). (2019). *La capsa vermella : la Guerra Civil fotografiada per Antoni Campaña*. Barcelona: Ed. Comanegra.

un diari suec i d'una sèrie al *Weekly Illustrated* aquella mateixa setmana. A més, retia compte del conveni signat amb *Umbral*, perquè es publicuessin, iniciat aquella mateixa setmana amb el primer enviament de 40 còpies. També era habitual enviar paquets de fotografies a diferents “organitzacions amigues de l'estranger”. L'agència va tenir un brevíssim recorregut i va ser desmantellada després dels Fets de Maig de 1937. (pp.85-86)

D'altra banda, el 3 d'octubre de 1936 es feia oficial la creació del Comissariat de Propaganda de la Generalitat, independent de qualsevol conselleria i capitanejat per Jaume Miravittles (1906-1988), tot i que la seva gestació es treballava des de l'estiu, tal com hem apuntat, i ha estudiat en profunditat Boquera (2015, pp.153-177). El director de publicacions fou el fotògraf Pere Català Pic (1889-1971). La tasca del Comissariat, la seva estructura i funcions no són l'objecte d'estudi d'aquesta recerca,<sup>199</sup> però sí que cal remarcar la importància cabdal que la fotografia va tenir en la concepció i execució propagandística de l'organisme.

D'acord amb Boquera, el Departament fotogràfic del Comissariat s'encarregava del contacte amb els repòrters i disposava d'un laboratori on es revelaven i es feien les còpies. “Sembla que seria una secció heretada del CMMA, ja que Miravittles va declarar el 1938 que aquesta secció va començar l'agost de 1936 –quan encara faltaven dos mesos per al naixement oficial del Comissariat– en l'àmbit de l'aeronàutica” (2015, p.215).

Molts dels fotògrafs que treballaven a Barcelona (Josep Brangulí, Gabriel Casas, Agustí Centelles, Margaret Michaelis, Pablo Luis Torrents o Josep Sala, entre altres) hi col·laboraren amb més o menys intensitat venent fotografies; amb tot, cal assenyalar que l'únic que consta a la documentació amb nòmina i càrrec de fotògraf és Miquel Agulló Padrós, tal com han aportat González, Antebi, Ferré i Adam (2015, p.113). També hi van contribuir alguns corresponents estrangers vinguts a cobrir l'Olimpíada Popular, com ara Hans Namuth i Georg Reisner, o la guerra, com David Seymour “Chim” i Robert Capa a qui Jaume Miravittles (1972, p.244) –com ja s'ha mencionat anteriorment– qualificà de “repòrter fotogràfic oficial del Comissariat” durant els primers mesos. Actualment, malgrat no comptar amb un arxiu d'aquest organisme, es pot apreciar una mostra de la feina dels

---

<sup>199</sup> Per conèixer la importància i complexitat del Comissariat de Propaganda consulteu la tesi doctoral d'Ester Boquera (2015).

fotògrafs al voltant del Comissariat en els “àlbums Leica”<sup>200</sup> que es conserven a l’Arxiu Nacional de Catalunya.

Catalunya i Euskadi, com afirma Boquera (2015, p.136-137), van gaudir d’autonomia d’actuació en el terreny de la propaganda, la primera amb el Comissariat i el segon, amb un Servicio de Propaganda que, després de la caiguda de Bilbao el 14 de juliol de 1937, es va traslladar a Barcelona.

Però el govern de la República també era conscient de la necessitat d’articular la propaganda. Així, el 21 d’agost de 1936 es va crear l’Oficina de Propaganda e Información que depenia de la Subsecretaría de Presidencia i s’ocupava de controlar la premsa i els espectacles. Mesos més tard, el 4 de novembre, era substituïda pel Ministerio de Propaganda al capdavant del qual es nomenà el periodista Carles Esplà (1895-1971). D’acord amb Pizarroso (1993) al principi el ministeri fou poc operatiu a causa del trasllat del govern de la República de Madrid a València. El maig de 1937, quan Juan Negrín arribà a la presidència, va transformar el ministeri en la Subsecretaría de Propaganda adscrita al Ministerio de Estado. Boquera (2015) sintetitza:

Els successius governs en el camp republicà van ser incapaços d’aconseguir una línia d’actuació conjunta i cada organització i partit va realitzar la seva pròpia propaganda. Amb Negrín a la presidència del govern, els comunistes van marcar les directrius de la propaganda republicana que advocaven per la defensa de la República fins a obtenir la victòria definitiva o una pau sense represàlies. I la propaganda governamental, socialista i fins i tot anarquista van anar a remolc d’aquesta. (p.137)

La relació entre els fotoperiodistes barcelonins i els aparells de propaganda del govern republicà no ha estat estudiada, i és un dels aspectes més desconeguts de la seva feina durant el conflicte. Només gràcies a alguna documentació<sup>201</sup> personal de fotògrafs com Josep Brangulí o de l’Agrupació Professional de Periodistes hem pogut documentar que Lluís Lladó (1874-1946) era el cap de la secció fotogràfica del Ministerio de Propaganda durant l’any 1937, i l’any següent el responsable de l’arxiu fotogràfic a la Subsecretaría de Propaganda. En diverses

---

<sup>200</sup> Es tracta d’una col·lecció de 5.539 fotografies de l’arxiu del Comissariat de Propaganda. Són còpies 6x9 i sobretot 9x12, sense cap referència a l’autoria i conservades en 14 àlbums numerats.

<sup>201</sup> Documentació consultada en el procés de recerca sobre els repòrters gràfics de l’Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ).

comunicacions localitzades, Lladó demanava als repòrters que aportessin còpies de les imatges per al fons que s'estava confeccionant, les quals serien remunerades a 3 i 2 pessetes. El testimoni del fill de Pablo Luis Torrents també ha aportat que el seu pare fou reclamat per Lladó per a retratar els bombardejos arreu del territori republicà.<sup>202</sup>

Així doncs, com s'ha explicat fins ara, l'activitat dels repòrters gràfics entre el 1936 i el 1939 fou molt intensa i diversa. Hem d'afegir que, a més de treballar a la premsa i els nous organismes de propaganda, alguns d'ells van seguir vinculats a les administracions a qui servien imatges des de feia temps. Per exemple, Josep Domínguez, funcionari de l'Ajuntament de Barcelona, Josep M. Sagarra, contractat per la Generalitat de Catalunya o Carlos Pérez de Rozas, funcionari també de l'ajuntament de la capital encarregat de nodrir la "Crònica gràfica", el projecte de l'arxiu històric que continuà actiu durant la guerra.

González, Antebi, Ferré i Adam (2015) expliquen que davant la quantitat d'imatges que s'havien de produir:

No és gens estrany doncs, que una colla de professionals ja reputats decidís agrupar-se en forma de *pool* per treballar conjuntament. Segons l'historiador Josep Cruanyes, aquesta singular cooperativa estava formada per Badosa, Brangulí, Merletti, Pérez de Rozas, Sagarra, Torrents i els seus respectius fills, a més de Puig Farran, Claret i Campañà. Utilitzaren com a seu i laboratori l'estudi de Torrents a la ronda de la Universitat. El grup es va anar diluint a mesura que els joves eren mobilitzats i a l'abril de 1938 només hi quedaven els Torrents. La forma com treballaven és un dels aspectes més desconeguts de l'ofici d'aquell temps, ja que no hi ha documentació sobre el *pool*. (p.112)

Per tant, com adverteix López Mondéjar (2005):

El trabajo en cooperativa proporcionó a los miembros del *pool* la posibilidad de disponer de imágenes de todos los hechos de actualidad, pero originó una inevitable confusión a la hora de establecer la autoría de dichas imágenes, agravada por la prudente ausencia de firma de las mismas, y por la dispersión de los archivos personales de los propios fotógrafos. (p.173)

---

<sup>202</sup> Vegeu González, Antebi, Ferré i Adam (2015, pp.109- 110).



### 3. Fotoperiodista professional, enamorament i formació d'una família en temps de república i guerra

En la vida personal d'Agustí Centelles els inicis del període republicà coincideixen amb el servei militar, que començà el dia 1 de maig de 1931: "Va ser molt curt: 59 dies. Vaig tenir la sort que al sorteig em toqués un número alt: el 641, i per tant excedent de contingent" (Centelles, 2009, p.22). En les seves notes de principis dels 80 del segle passat, explicava la primera impressió quan arribà al Dipòsit de Sementals de l'Hospitalet, on fou destinat:

En ingressar a la caserna ens feren alinear al pati i ens passà revista i llista un *cabo* que vaig saber que era l'encarregat del magatzem de materials i robes. Aquest home es deia Gallego, crec que era un bon psicòleg o li va fer gràcia el meu cognom, el cas és que em cridà apartant-me de la formació i va preguntar-me pel meu ofici, i no li calgué preguntar si sabia llegir, escriure o de números. Em comunicà que em destinava a majordomia on m'instruïria, manat pel sergent Maldonado, sobre els cavalls, què menjaven de gra, alfalç, cibada, la palla, etc. També del moviment dels vestits dels nous soldats, sabates, roba interior etc. i les coses que compraven per a les cuines. Em féu la prova de rigor sortint-me bé i em va presentar el sergent, que se'l coneixia pel nom del "sargento Malacara". El *cabo*, en l'entrega de la roba em trià un tratge bo, unes sabates estupendes i un gorro molt pinxo. Aquell dia vaig dormir a la caserna i ensondemà després de la primera classe d'instrucció ens van donar permís. No vaig provar mai el ranxo doncs la meva mare es preocupava perquè no em manqués de res. Passo per alt les malifetes dels veterans als nous reclutes perquè això és una cosa que es repeteix en totes les casernes de totes les lleves, ni els "chanchullos" dels caps responsables de les casernes, des del coronel fins al *cabo*. Mantes tallades col·locades per la meitat en prestatges per poder ser contades semblant que eren senceres i venudes les altres, sabates velles en comptes de noves, palla, cibada, alfalç que es registrava com entrades que mai arribaren als cavalls, queviures per les cases dels que manaven, etc. Lo de sempre.

El seu ofici de fotògraf l'afavorí i el poc temps de servei fou relaxat i amb bastants permisos:

Jo portava la màquina 9 x 12. Per abreviar diré que no vaig fer cap servei, ni donar de menjar als cavalls, ni netejar-los, ni "imaginàries" ni vaig fer instrucció dalt de cap cavall. Això sí, el primer dia de tenir la



màquina ja vaig fer fotos als reclutes i en veure'm el capità Vázquez em va dir que el retratés a la porta del cos de guàrdia. Quan tindrà la foto? -va dir-me. Li vaig contestar que pel revelat havia de desplaçar-me a Barcelona. Em va donar permís i me'n vaig anar sense dir res al sergent. La primera bronca ensondemà -en vaig tenir d'altres- i vinga a retratar capitans, tinents i el sub-oficial que també es deia Centelles i cada vegada permisos per revelar els negatius i ensondemà per fer les còpies a casa d'en Badosa. Tornava a les nou del vespre cada dia a l'hora de passar llista. Els diumenges me n'anava a l'Iris a ballar amb la raspa gallega dels Badosa que era més calenta que una gallina, i em deixava amb uns rescalfaments que em veia obligat a anar dret a l'autobús de tornada a l'Hospitalet.

Vaig fer reportatges de la *montura* de les eugues, el lligat de les potes i coll de les eugues a fi de no arrear guitzes als sementals que les havien de cobrir i mica a mica s'escolà el temps de mili -59 dies- prèvia preparació d'omplir totes les "cartilles" dels que s'alliberaven, tant dels excedents de "cupo" com la dels del servei normal, a la "mayordomía del cuartel", en la qual també estava inclosa la meua. I a primers de juny me'n vaig anar a reprendre el treball.

Malgrat la importància del servei militar en aquella època, sens dubte el capítol més important de la vida privada del fotògraf durant els anys republicans és que va conèixer Eugènia Martí (1916-1968), que es convertiria en l'esposa i mare dels seus dos fills. Es van conèixer perquè el fotògraf, com veurem, treballava a l'edifici on vivia la noia. Fou el seu un enamorament profund, en principi no acceptat per les famílies respectives. I, evidentment, motiu de més unió per a la parella, formada per un jove fotògraf assalariat i una estudiant de batxillerat que volia ser mestra. Centelles (2009) en va escriure un perfil al diari:

Com tota persona té el seu temperament. Es pot dir que he tingut molt poca feina fent-la adaptar al meu caràcter. Val a dir que el meu no és pas estrany. (...) Ella és una bona companya per mi. De caràcter sec, esquerpa a estones, s'aparta més aviat d'aquella feminitat a vegades agradable, a vegades embafadora, tan popular de les dones. Ella i jo en aquest aspecte tenim una extraordinària afinitat de caràcter. Jo, com ella, essent afectuosos no som embafadors amb l'estimació. Estimem i ens estimem a la nostra manera. A cada color li donem el seu propi i no busquem mescles. Quan hem de dir les coses les diem pel seu nom, quan estimem ho fem de debò. Així ha de ser per tot, clar i català. (pp.27-28)

En els records inèdits del fotògraf, el seu amor i els primers temps de sortir junts ocupen bona part de l'extensió del document.

A la porteria vivia un matrimoni amb tres fills, un noi i dues noies. Els pares es deien Eduard i Carme i els fills

Antoni, Eugènia i Florinda. El pare morí i la vídua regentà la porteria de la casa, que menys les botigues i el principal que ocupaven les oficines de la casa d'assegurances "La Equitativa", tot eren despatxos menys un pis en què vivia el director, Antonio Rosillo. (...)

Durant el temps que jo vaig treballar vaig entaular amistat amb la vídua i els fills amb les meves parades abans i després de treballar. Ens contàrem les nostres vides i els vaig caure bé com ells a mi. Procedien de Juneda en la província de Lleida i tenien la porteria degut a què en la construcció de la casa, el cap de família fou el llister i barraquer de les obres. Els fills es portaven quatre anys un de l'altre. Antoni, el gran tenia 18 anys, Eugènia quasi 15 i Florinda gairebé 12.

Amb l'Eugènia simpatitzàrem molt i les hores se'ns feien llargues esperant veure'ns i fer-la petar a la porta de la casa. Ella estudiava batxillerat en una acadèmia de la Gran Via entre Aribau i Muntaner.

A les vuit del vespre, després de xerrar una estona, jo me n'anava però no, doncs l'esperava al carrer Condal on ella anava a buscar la llet, deixava el pot en la lleteria i fèiem "el voltet" pel carrer Amargós, Montesíó, passatge Espolsasacs i novament Condal. Ho fèiem bastant ràpid doncs per anar a buscar la llet no es necessitava massa estona.

Però aquesta estona era la vàlvula de escape que necessitàvem cada nit agafadets de la mà primer, de bracet després i abraçades després i els corresponents petons en aquells carrerons foscos que ens omplia de felicitat.

Des dels primers moments que ens vàrem tractar hi hagué un corrent de simpatia entre els dos que esdevingué amor, amor de veritat que per ella va ésser la primera vegada que sentia aqueixa cosa tan meravellosa i que la transformava en totes les coses, d'aquest moment ençà del nostre apropament a comprar la llet. Jo també em vaig sentir *frapat* en saber-me correspost per aqueix amor tan pur, platònic, espiritual, *frapat* i presoner amb goig i joia tan diferent dels enamoraments anteriors inassequibles de la meva infantesa.

(...) Recordo que ella portava dol del seu pare. Un diumenge, -jo treballava els diumenges amb els reporters establerts en la casa que regentaven la porteria- li vaig fer la primera foto a l'Eugènia. Era a contrallum, mig asseguda al *sillín* de la moto amb sidecar d'en Badosa que havia aparcat davant la porta. Guardo la foto i el negatiu. Se'n succeïren d'altres, naturalment, però més endavant, quan ja l'havia demanada a la seva mare i al seu germà gran.

**Els inicis de la relació "no van ser flors i violes" per aconseguir que la família Martí acceptés el fotògraf, ja que li tenien destinat un altre pretendent:**

A casa seva la forçaven a que em deixés i es posés en relacions amb ell. Jo era un pelacanyes i ell era propietari d'algun tros de terra -no recordo si era prop de Lleida o bé de Valls- i tenia un cotxe que feia de taxi i el portava ell. (...) Aquest pretendent la *comboiava* amb cartetes i poesia,

algunes d'elles me les donava a llegir l'Eugènia. Va insistir moltíssim tota la família perquè trenqués amb mi posant tota mena d'arguments. Els interessava, com és natural, el possible benestar de la noia argumentant que no veien que tingués massa benestar amb un pobre fotògraf que depenia d'un sou que no anava enlloc. I tenien raó que caram! Però la seva obstinació no era per portar la contrària als seus, sinó perquè n'estava enamorada de mi, que constatava la meua franquesa, que em mostrava tal com era i ella preveia que amb mi podia ésser feliç i per l'afinitat de pensaments i la recíproca estimació, despullada d'aprofitaments i d'obtenció de la femella.

**Les objeccions a la relació també venien per la part de la família Centelles, tot i que per altres motius:**

A casa meua, el festeig amb l'Eugènia a la mare no li esqueia. Com tampoc si hagués sigut una altra noia. El pensament que l'Agustinet un bon dia els deixaria no li anava. Em volia més que si hagués sigut el seu propi fill i creia que si un dia em casava, li robaven el que ella havia fet créixer i tants sacrificis havia fet. Mai li va tindre simpatia. El pare sí que veia amb simpatia l'Eugènia. La veia tan sovint com a la mare i sempre li havia fet gràcia que una noia tan simpàtica com ella i amb estudis pogués un dia ésser la meua companya. Per aquesta simpatia del meu pare vers ella tenien algunes discussions, poc importants, amb la mare, però mai van influir en res.

**La parella, ja formalitzada, continuava amb la seva relació de vegades en solitari o bé acompanyats de Florinda Martí, la germana petita d'Eugènia:**

Com sia que com he dit anteriorment jo treballava els diumenges, els dissabtes feia festa i aquest dia, a la tarda ella feia "campana" a l'acadèmia. Jo l'esperava a diferents indrets -quasi sempre a la plaça Universitat- i després de fer una mica de temps ens ficàvem al primer cinema que ens venia de camí d'on sortíem amb els morros inflats de tant de petonejar-nos, vermells de cara, congestionats i teníem que refrigerar-nos fent temps per arribar ella normalment a casa seva, doncs no hi podia aparèixer jo, tota vegada que s'hauria descobert la manca a l'acadèmia. Passàvem un parell d'hores delicioses en la foscor del cinema, en les últimes files del "galliner". Parlàvem i parlàvem i ens contàvem els nostres sentiments recíprocament, honestament.(...)Érem feliços, molt feliços. Tots dos érem per primera vegada uns enamorats per encetar. (...) Quan feia bon temps i temperatura, anàvem amb la "carabina" de la seva germana Florinda, als banys. Preníem el menjar i amb el tren fèiem cap a Montgat on hi havia un *xiringuito* on compràvem el beure. Això ens permetia, sota la vigilància de la seva germana, de gaudir d'estar junts sis o set hores. L'ensenyava a nedar -el màxim que va aprendre fou el

aguantar-se. Res de *bracejar* doncs s'ensorrava. I jo l'aguantava d'allà on fos i d'esquena a "la carabina" entretinguda gairebé sempre en llegir alguna novel·la rosa.

La relació del fotògraf amb la família Martí s'anava fent més estreta mentre la parella es consolidava i, alhora, ell gaudia de les nits d'oci que oferia la Barcelona pecadora dels anys trenta:

M'obriren la porta de la porteria -que és on feien vida i on em quedava moltes nits a sopar invitat per la futura sogra, explicàvem coses i després, les més íntimes ho fèiem vora la porta de ferro de la casa on la deixava després de dos quarts d'onze, per anar a passar l'estona al cafè i cabaret "El Café Catalan" fins a les tantes de la nit mantes vegades o bé em trobava amb els habituals coneguts, sense arribar a amics, per voltar pel "barri xino" on visitàvem els antres de perversió i vida alegre La Criolla i Can Sagrista on pul·lulaven els xoriços, *maricons*, *putes*, *macarrons*, *tocaors* i *bailaors*. T'ho passaves molt bé fent de "pipa" doncs de consumicions ni parlar-ne. La butxaca no donava prou per "alternar".

I si donava, de tant en tant la deixaves generalment a Cal Manco passant prèviament per alguna de les botigues de "gomas y lavajes" i també en un principal d'una casa del carrer Robador, tocant al carrer Sant Pau on, com a Cal Manco hi havia un reguitzell de dones, provocatives, maques i lletges, velles i joves, grosses i primes, espanyoles de totes les províncies i estrangeres, les franceses abundaven molt, que tenien una habilitat grandiosa que amb un parell de cops de cul et despatxaven i de la porta estant cridaven *el siguiente*.

En poc temps, la jove va començar a ajudar a la seva mare en les feines de la casa i també va fer de telefonista a la centraleta durant uns mesos perquè aquesta es va posar malalta. Tot i que en els records tardans Centelles només esmenta que la seva promesa va deixar els estudis, al seu diari afirmava que ell en fou la causa. Com era habitual en molts homes, tot i que tinguessin idees progressistes pel que fa a l'esfera pública ja fos respecte la política o la militància sindical, de portes endins i per a la vida privada la dona s'havia de dedicar a les tasques de la llar i a pujar els fills:

Ella estudiava batxillerat. Volia ser mestra. Jo vaig esgarriar-ho tot. Una vegada les relacions van ser "oficials" vaig convèncer-la que deixés els seus estudis, perquè jo, un cop casats, no volia pas que treballés. Això i un temps bastant llarguet que va estar un xic delicada va fer que ho deixés del tot. (Centelles, 2009, p.27)

La parella no va tenir una relació de promesos gaire llarga ja que es van casar civilment el 20 de desembre de 1935 i no fou fins dos anys després, ja en plena guerra, quan van tenir el primer fill Sergi Centelles Martí. Tot i que el fotògraf volia que els seus pares anessin a viure amb ells, “no van accedir de cap de les maneres, i això que va ser per unes petites dissidències sense importància, però agafades a la valenta, al final ens instal·làrem solets tots dos al pis que vam muntar al carrer Consell de Cent, 260 principal 1a” (Centelles, 2009, p.27).

El nen pobre que havia crescut al barri Xino s’instal·lava a l’Eixample per fundar la seva pròpia família i aspirar a esdevenir un professional reconegut en l’ofici de fotoperiodista.

### **3.1 Canvi de feina: *dependent* a la firma Sagarra–Torrens**

Quan Agustí Centelles tornà a la feina, un cop finalitzat el servei militar, la vida professional donà un tomb inesperat ja que Josep Badosa li comunicà que

Hauria de fer festa un parell de setmanes perquè la feina, com que estàvem a ple estiu, havia afluixat. M’ho vaig creure i aquestes dues setmanes van allargar-se a 6 mesos. Això va durar tant perquè vaig creure en la seva paraula. Cansat d’esperar, vaig parlar amb tres repòrters que estaven associats: Gaspar, Sagarra i Torrens. El primer se separava dels altres dos i jo vaig entrar a omplir aquest buit, però en qualitat de dependent. Vaig continuar guanyant 75 ptes. setmanals. (Centelles, 2009, p.22)

Efectivament, a partir d’aquell moment la firma Badosa, tot i que es va mantenir en actiu, va tenir menys encàrrecs. Aquesta davallada es va fer evident el 1933, quan a *El Día Gráfico* dominava la signatura Pérez de Rozas, i el 1935, quan perdia les corresponalsies d’*Estampa* i *Ahora* a favor d’Antonio Góncer Rodríguez (*Goshani*), fotògraf taurí i d’espectacles que començà la seva carrera a Andalusia, i llavors corresponal de *La Linterna*. Badosa, com altres professionals, inculcà al seu fill Josep Maria, nascut el 1921, la feina de fotògraf i començà a fer-li d’ajudant el 1934. Durant la guerra el veterà fotoperiodista continuà en actiu fins a

la seva mort prematura el 1937 a causa d'un error mèdic.<sup>203</sup> El fill va continuar exercint el fotoperiodisme fins al 1939.<sup>204</sup>

La documentació personal d'Agustí Centelles<sup>205</sup> indica que trigà uns mesos a trobar nova feina estable i no s'ha aconseguit establir de manera prou concloent si durant aquest lapse va continuar fent de fotògraf pel seu compte (en solitari o amb algun soci temporal), o bé es va buscar alguna altra ocupació professional.

El dia 1 de febrer de 1932 entrà a treballar per a dos dels repòrters gràfics més rellevants del fotoperiodisme català del primer terç del segle xx, Josep M<sup>a</sup> Sagarra (1894-1959) i Pablo Lluís Torrents (1893-1966).

En aquell moment *Sagarra-Torrents* era una de les firmes barcelonines més famoses. Josep M. Sagarra i Plana<sup>206</sup> s'introduí de ple en el fotoperiodisme durant la Setmana Tràgica, després d'haver-se format a París a la prestigiosa casa Gaumont. Entre 1906 i 1907, començà a publicar reportatges fotogràfics, primer a *La Actualidad* i després a *La Il·lustració Catalana*. També col·laborà a la revista esportiva *Stadium* a partir de 1908.

Després de la Setmana Tràgica de 1909, continuà en ferm a *Il·lustració Catalana* i

---

<sup>203</sup> La mort prematura el 4 d'octubre de 1937 de Josep Badosa va provocar que al dia següent tots els diaris de Barcelona li dediquessin obituaris repassant la seva trajectòria i destacant la commoció que provocava la seva pèrdua no només entre la professió periodística sinó entre tota la ciutadania. Especialment sentida fou la informació de *El Día Gráfico* en el qual va treballar més de vint anys, i el vespertí de la mateixa empresa *La Noche*. També va ocupar la primera pàgina de les gràfiques de *La Vanguardia* amb retrat inclòs.

<sup>204</sup> Segons la informació del Registro Oficial de Prensa, Josep Badosa Mestres publicà com a col·laborador des del 1936 a *El Día Gráfico*, *La Noche* i *Ya* i el 1939 consta com a corresponsal gràfic de les revistes *Nueva España* i *Fotos*. (López de Zuazo, 1980, p.29). Finalitzava la nissaga fotoperiodística Badosa perquè l'hereu abandonà la premsa per dedicar-se a la fotografia industrial.

<sup>205</sup> Jurado Mixto de Artes Gráficas i Prensa. Barcelona 31 de desembre de 1935. Documentació personal d'Agustí Centelles

<sup>206</sup> Nascut al si d'una família de l'alta burgesia catalana, Sagarra va estudiar als Jesuïtes de Sarrià ja que els progenitors volien que fos capellà. El jove però, tenia uns plans ben diferents i s'hi va negar rotundament, per la qual cosa el pare el va desheretar. Paradoxalment, el trencament va obrir-li les portes a l'aprenentatge acurat de la tècnica fotogràfica. Va marxar a París i entrà a treballar com a aprenent a la prestigiosa casa Gaumont. Durant els anys 20 treballava infatigablement, servia imatges a diverses publicacions, guanyava rapidesa perquè es movia en motocicleta i s'adaptava als canvis tecnològics i les noves formes d'entendre l'ofici fotoperiodístic. Des de 1922 comença a treballar per a Catalunya Gràfica i el 1925 esdevingué el fotògraf principal del *Diario de Barcelona*, substituint Josep Brangulí, primer amb fotografies d'esport i després cobrint tot tipus de notícia. Amb aquest rotatiu col·laborà activament fins la seva desaparició l'any 1937. Al tombant dels anys 30, Sagarra va mantenir l'hegemonia com a repòrter. Durant l'adveniment de la II República, amplià la xarxa de clients i, ben aviat, va començar a treballar per la Generalitat de Catalunya. Durant la guerra va continuar com a repòrter en actiu fins al juliol de 1937, quan per motius de salut fou ingressat en un hospital de Terrassa. Un cop acabat el conflicte va ser represaliat per haver treballat al costat de la Generalitat i se li va negar el carnet de premsa. Font: <http://www.reportersgrafics.net/ca/autors/sagarra>

*Feminal*, i encetà col·laboracions en altres capçaleres, la majoria vinculades a les classes benestants barcelonines com *La Hormiga de Oro* o *Barcelona Atracción* i també al rotatiu *El Diluvio*. El 1916 es casà amb Anna Torrents, germana de Pablo Luis Torrents, i durant els anys 20 ocupà un lloc dominant en l'escena gràfica barcelonina.

L'any 1929, amb motiu de l'Exposició Universal, Sagarra es va convertir en firma de referència a *La Vanguardia*. Amb la posició que li va permetre l'acumulació d'encàrrecs, va proposar formar societat als fotògrafs Josep Gaspar<sup>207</sup> i Pablo Luís Torrents. El seu estudi de la Via Laietana 54, seu de la nova empresa, seria testimoni del naixement dels anomenats *Tres Reis Mags*, un dels equips més importants del fotoperiodisme català.



Tarja de visita. (Arxiu família Torrents). Font: [www.reportersgrafics.net](http://www.reportersgrafics.net)

<sup>207</sup> Josep Gaspar Serra (1892-1970) fou una de les figures més versàtils i calidoscòpiques que va exercir de fotoperiodista a Barcelona durant les primeres dècades del segle XX. Destacà en el món del cinema, àmbit en què va esdevenir un dels pioners més reconeguts. Alhora, i menys coneguda, tingué una prolífica carrera com a repòrter gràfic. La seva trajectòria fotoperiodística començà la primera dècada del segle passat quan Brangulí el contractava ocasionalment, fins que a partir de 1920, compaginà cinema i fotografia. Entre 1920 i 1933, fou el fotògraf oficial de l'aeròdrom Canudas i es convertí en un dels pioners de la fotografia aèria. En paral·lel, s'especialitzà en fotoperiodisme esportiu, i en fundar-se el 1921 *La Jornada Deportiva* hi col·labora assiduament. Foto rere foto, Gaspar esdevingué el repòrter estrella del setmanari. L'any següent les seves instantànies es venien per separat com a col·leccionables, que la revista anunciava a tota pàgina. El 1924 i fins que desapareix *La Jornada Deportiva* va fer tàndem amb Ramon Claret, un dels fotògrafs esportius més rellevants de la història del periodisme català. La segona meitat de la dècada la començava ampliant la feina de fotoperiodista. Entre les publicacions barcelonines destaquen els treballs a l'esportiu *Stadium* i la gairebé exclusivitat, compartida amb el permís de Gabriel Casas, a *Imatges*. També fou corresponsal del grup madrileny Prens Gráfica S.A., i fins al 1932 publicà a *La Esfera*, *Mundo Gráfico* o *Crónica*, a més de col·laborar a *El Heraldo de Madrid*. En arribar el temps de l'Exposició del 1929, s'associà amb Josep Maria Sagarra i Pablo Luis Torrents. El mateix any, l'Editorial Juventud li encarregà un reportatge de fotos aèries de Barcelona que es publicà com a llibre. Abandonà la societat i el fotoperiodisme l'any 1932 per dedicar-se al cinema intensament fins al 1947, quan intentà tornar a la fotografia esportiva col·laborant esporàdicament en alguns mitjans. Però eren mals temps i la mort de la muller, unida a la precarietat econòmica, el portaren a l'exili el 1949, primer a Montevideo contractat pel seu antic soci Torrents, i el 1955 a Buenos Aires on va muntar un estudi fotogràfic. Quan començava a tirar endavant fou atropellat per un automòbil i decidí tornar a Barcelona. Sense aconseguir feina, va esperar el final, només sostingut per l'ajuda d'uns pocs amics. Font: <http://www.reportersgrafics.net/ca/autors/gaspar>

Per part seva, Pablo Luis Torrents<sup>208</sup> havia començat com a fotoperiodista durant la dècada dels 20 i la seva carrera es va enfortir definitivament quan entrà a formar part de la societat Gaspar-Sagarra-Torrents. Ell s'encarregava sobretot de les publicacions madrilenyes, fent de corresponsal a Barcelona de l'empresa Prensa Gráfica S.A. que editava, entre altres, *Crónica*, *Mundo Gráfico* i *La Esfera*. Al mateix temps, servia fotografies al diari *El Heraldo de Madrid*. Durant els anys republicans publicà també a la revista *Esplai* i als rotatius *La Noche*, *La Publicidad* o *La Humanitat*. Els seus treballs més constants a la premsa barcelonina van ser per a *La Rambla*, on va ser fotògraf de plantilla entre 1933 i 1939.

En separar-se de Sagarra a partir de 1934, el seu fill Pablo René començà a fer-li d'ajudant. Des del cop d'estat de juliol de 1936, va seguir a peu de carrer com a fotoperiodista, viatjà al front d'Aragó, retratà la rereguarda publicant a diversos mitjans i agències internacionals i posà el seu estudi a disposició del *pool* de fotògrafs barcelonins. El 1937, va rebre un encàrrec que el marcà per sempre: documentar els efectes dels bombardejos de l'aviació feixista, primer a Barcelona i després a diversos indrets de la geografia peninsular. A començaments de 1939 s'exilià, primer a França i posteriorment a l'Uruguai, on va viure fins el final dels seus dies.

Fins al 1934, la firma *Sagarra-Torrents* va publicar tant a la premsa barcelonina com d'arreu de l'Estat i l'estranger, amb algunes col·laboracions en mitjans de

---

<sup>208</sup> De pares catalans, nascut a Montevideo al si d'una família de classe mitjana va instal·lar-se a Barcelona als set anys. Els seus treballs inicials com a fotoperiodista, lligats directament a l'esport, daten de l'any 1923. Van ser col·laboracions ocasionals a *La Jornada Deportiva* i va muntar un petit estudi a la Rambla de Catalunya. A poc a poc va anar teixint una xarxa de contactes a través de la qual va començar a publicar en alguns diaris de Madrid. Després d'associar-se amb Sagarra i Gaspar, a partir de 1932 i fins a 1934 va continuar com a soci de Sagarra i, un cop separats, va seguir en solitari. L'any 1935 es va establir en un nou estudi, un principal de la Ronda Universitat número 10, cantonada amb Balmes. L'indret era alhora la vivenda familiar i durant la guerra es convertí també en base del pool de fotoperiodistes. Després de cobrir el conflicte bèl·lic, a principis de l'any 39, tot i les evidències, es negava a acceptar la derrota. Amb les tropes franquistes a les portes de Barcelona, va fugir a l'exili en cotxe, on portava dues caixes de fusta amb el que havia pogut arreplegar a corre cuita del seu arxiu fotogràfic personal. Aquelles fotografies es van perdre prop de Le Boulou, i el seu destí encara és un misteri. Aprofitant la nacionalitat francesa de la dona, la família aconseguí arribar a Perpinyà i després a París. En qualitat de representant de la Federation International de Journalistes (FIJ), Torrents va poder facilitar gestions i intentar ajudar a periodistes detinguts als camps de concentració francesos. El pes d'una altra guerra, però, es feia insuportable. I una nit d'hivern de l'any 1940 la família embarcà rumb a Montevideo. A l'Uruguai deixà el fotoperiodisme, muntà un nou estudi i continuà treballant en fotografia industrial i comercial. El 1955 la família Torrents tornà a emigrar, ara cap a Buenos Aires, on va obrir un curiós negoci de postals musicals que va funcionar durant anys. Però l'enyor podia amb ell, i una dècada més tard, tornà a Montevideo per organitzar el darrer viatge: el seu retorn a Catalunya. No va tenir temps. Morí el 25 de setembre de 1966, sense poder acomplir el seu somni.



referència com *The Times*. Cal recordar, també, el Sagarra fotògraf institucional. En proclamar-se la República, acompanyà en infinitat de visites arreu del país el president Francesc Macià, i, posteriorment, es convertí en el fotògraf del president Lluís Companys. Des del 30 de setembre de 1936, fou nomenat fotògraf adscrit al Departament de Presidència de la Generalitat.<sup>209</sup> Durant la guerra va treballar sobretot al *Diari de Barcelona* i formà part del *pool*. El 1937 abandonà l'activitat professional per motius de salut.

Agustí Centelles (2009, p.23) va deixar per escrit al seu diari la impressió que tenia dels dos fotògrafs. Cap dels dos resulta gaire afavorit en la semblança:

Sagarra, profusament conegut a Barcelona, guanyant molts calés (pel seu somriure i esperit jesuític i temperament de raspallar a tothom, capaç de les més males jugades i les baixeses més grans), és la nul·litat més gran en matèria fotogràfica. És l'home *enchufe* de tots els colors polítics quan manen. És un dels repòrters més antics de Barcelona: fa aproximadament uns vint anys que s'hi dedica. L'altre soci, en Torrents, és súbdit de l'Uruguai. Individu perillós, és calculador i no dona mai la cara en les seves males jugades al pròxim. Viciós en l'aspecte sexual, ha procurat, una vegada ell ficat dins el periodisme, fer la guitza al company perjudicant-lo en mires de beneficiar-se ell. Una mala persona en tot el sentit extens de la paraula. Més bon fotògraf que el seu soci, sense ser gran cosa.

El jove hi va treballar fins al 30 de juny de 1934. El primer any, entre febrer i juliol de 1932, cobrava 60 pessetes setmanals; a partir del mes d'agost, i fins a l'11 de juny de 1933, va percebre 70 pessetes a la setmana. Del 18 de juny fins al 30 de juny de 1934, cobrà 75 pessetes a la setmana. Aquest salari no contemplava les hores extraordinàries i era menor que el d'un oficial fotògraf, 85 pessetes setmanals segons el Jurat Mixte d'Arts Gràfiques i Premsa- Secció Fotogravat i Arts Fotogràfiques. Al diari personal, la seva impressió general sobre la feina era negativa:

Aquests [Sagarra i Torrents] van explotar-me d'una manera desafortada. Tot el dia al laboratori fent ampliacions, sortint a fer fotos a estones i treballant per les nits sense pagar-me hores extraordinàries, i encara començava a treballar l'endemà a la mateixa hora. En Badosa tampoc me les va pagar mai, però el tracte també era un altre, no li va doldre mai un duro per gastar-se'l convidant-me. Aquests estaven establerts en un despatx de la casa núm. 54 de la Via Laietana. (Centelles, 2009, pp.22-23)

---

<sup>209</sup> Font: Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Generalitat de Catalunya (República). (ANC 1-1) Josep Maria Sagarra consta com a personal administratiu eventual. Hi havia altres periodistes en nòmina a la Generalitat, per exemple Sebastià Gasch, Josep Maria Co de Triola o Artur Bladé Desumvila.

Pel que fa estrictament a la manera d'obtenir imatges, a diferència de Badosa que li donava via lliure i no interferia en com el jove es desenvolupava, en aquest estudi se li donaven instruccions precises que, pels records de Centelles, no eren gaire ben rebudes per part seva:

Quan podia, donava *rienda suelta* a les meves formes d'obtenir les fotos en el sentit d'angles i primers plans, i obtenia el que jo esperava. No ho creia així en Torrents, que era el que feia de director en aquella raó social, i quan havia jo d'anar a algun lloc em marcava a «priori» -sense saber el que podria succeir- el lloc, el balcó, la distància, l'hora i el moment que havia de disparar la màquina. No cal dir de quina manera patia per haver-me d'ajustar a aquestes coses quan jo portava a dins la innovació de l'amanerament a què estava subjecte el reportatge gràfic a Barcelona i resta d'Espanya. (Centelles, 2009, p.24)

El fotògraf ho explicà també en una entrevista concedida l'any 1979:<sup>210</sup>

No hi havia cosa que m'emprenyés més que hi hagués una cosa, qualsevol, i em diguessin vostè se'n va a aquell balcó o a aquella cantonada d'aquell carrer i quan passin la presidència o passi lo que sigui vostè dispara. Això no, no ho podia sofrir. Em rebel·lava perquè jo portava, ho portava d'una altra manera. El meu esperit de repòrter era un altre.

Un altre aspecte vinculat a aquesta rebel·lia fotogràfica de professional amb criteri propi, el deixà plasmat al final de la seva vida en una gravació de caire autobiogràfic en què explicava que, tot i que procurava seguir les indicacions que li donaven, “de més a més actuava pel meu compte i clar pataf! Les fotos que es publicaven eren les que jo havia fet de més a més. I això es produïa moltes, moltes vegades. I amb aquests fets constatava el que els diaris i revistes volien i que no els era servit.”<sup>211</sup>

Al principi d'aquesta nova feina, però, encara no feia de fotoperiodista, tal com va escriure en els seus records tardans:

Van donar-me feina de laboratori al començament, i més tardet, feia informació gràfica de tota mena. Al laboratori jo he estat molt ràpid en el tiratge de còpies i enquadraments. Diàriament es feien un fotimer de còpies degut a què, a banda dels diaris de Barcelona també publicaven a un grapat de diaris de Madrid, on també s'enviaven. Les còpies, quan hi havia temps, s'esfaltaven en vidres i quan no, es passaven per alcohol de cremar, s'escorrien i penjades es col·locava una cubeta amb alcohol que s'encenia i s'assecaven ràpidament. En una taula llarga la senyoreta Soledad Künel [?] ja havia preparat els sobres impresos amb les adreces de tots els diaris que col·laboraven i es feia la distribució

<sup>210</sup> Serra, M. (1979). Entrevista personal amb Agustí Centelles [document sonor].

<sup>211</sup> Centelles, A. (s.d.) [document sonor].

dels assumptes i s'enviaven cada dia per correu de Madrid, que sortia del "apeadero" de Passeig de Gràcia.

Els diumenges era el dia que més feina hi havia degut a la sèrie d'actes que es desenvolupaven. Al migdia es revel·laven els negatius i de moll en moll ja es tiraven les còpies, tot el negatiu més o menys més ampliats els assumptes, i si feia bo s'esfaltaven en els vidres. Tot això s'acabava a quarts de tres i a dinar amb la màquina per anar al camp del Barcelona i de l'Espanyol on s'havia de cobrir la informació. Treballàvem amb una Comtessa Nettel 9x12 i amb magatzem de plaques que en carregava dotze però és que només es destinaven tres plaques pel Barça i tres per l'Espanyol que llavors jugaven el mateix dia i hora. A la mitja part et traslladaves d'un camp a l'altre. Un cop fetes les tres fotos a revel·lar amb un revel·lador ràpid, tirada de còpies, assecat, col·locat als sobres i amb en Sagarra amb la moto assegut al darrera amb el plec de sobres cap a l'abaixador del tren, mantes vegades baixant els graons de dos en dos i arrencant el tren ja de bon tros em veia obligat no ser a temps de depositar-los a la bústia de correus del tren, llençar-los a la primera finestra oberta del comboi. Quins temps aquells d'emoció, dinamisme, d'amor i responsabilitat a la feina.

Segons el seu diari, a finals de maig de 1934 se li comunicà que en acabar el mes de juny els dos socis se separaven: "No es parlaven. Van separar-se. En Sagarra va llogar un despatx una porta abans de la que ocupaven, que era on s'havia de quedar en Torrents. Jo m'havia de quedar treballant amb aquest últim." (Centelles, 2009, p.24). Sagarra va contractar el fotògraf Miquel Agulló, i Torrents comunicà a Centelles que havia de reduir despeses i no el podia mantenir contractat. El jove li respongué que no podia quedar-se sense feina ja que Sagarra havia de llogar un altre dependent. Com que els socis no es parlaven i no arribava la solució optà per la via judicial:

Vaig anar al jurat mixt i vaig fer pressió per arreglar-ho amistosament, ja que la llei m'emparava. Tots dos tossuts com ells sols no van voler donar a tòrcer el braç i automàticament va passar a la via executiva i se celebraren els judicis. Es van equivocar dues vegades i van fallar dues vegades a favor meu 1.800 ptes. Encara és l'hora que les he de cobrar. (Centelles, 2009, p.24)

El fotògraf deixà testimoni als records d'ancià que va engegar el procés perquè volia recuperar la feina. D'aquesta manera no calia que cap dels socis contractés ningú nou pel seu treball de feia temps. La documentació del judici indica que la demanda, iniciada el 10 de juliol de 1934, fou per diferències de salari i hores extraordinàries. El jove reclamava 85 pessetes a la setmana des dels inicis i també que li paguessin les hores extraordinàries que havia fet durant els dos anys

i mig treballats per a Sagarra i Torrents, un total de 2.379'50 pessetes. En una primera sentència d'octubre de 1934, el Jurat Mixt fallà a favor del treballador i imposà als socis que paguessin 1.860 pessetes, que deixaren en dipòsit.

Però cabia la possibilitat de recórrer a la Conselleria de Treball i així ho van fer Sagarra i Torrents, al·legant que el seu ajudant era “fotògraf de galeria i per tant no sap res de reportatge, doncs el treball és molt distint un de l'altre”, motiu pel qual no acceptaven la demanda. Des de la Conselleria, en document de 12 de juliol de 1935, es remetia a tornar a celebrar el judici. No s'ha localitzat documentació completa de la sentència que va emetre el Jurat Mixt en data 27 de desembre de 1935,<sup>212</sup> per la qual cosa només hi ha el testimoni d'Agustí Centelles explicant que es va tornar a fallar a favor seu i no va cobrar mai.

Evidentment, les incomptables imatges que va produir durant aquest període de temps entre 1932 i 1934 no foren publicades amb la seva signatura sinó amb la dels dos professionals per als qui treballava, igual que quan ho feia per a Josep Badosa. Les poques col·laboracions<sup>213</sup> amb la firma Centelles que s'han localitzat, totes dues del 1932, corresponen al diari *El Día Gráfico* i al setmanari *La Calle*. Com explica Checa Godoy (1989):

Junto con *El Diluvio*, la principal tentativa periodística del federalismo en Barcelona será la revista “La Calle”. Aparece en febrero de 1931 bajo la dirección de Juan Guixé Audet. Se afirma “semanario gráfico de izquierdas”. Va a mantenerse hasta el verano siguiente. Aunque no es publicación declarada federal, su inclinación hacia el federalismo resulta clara, y en los primeros números, antes que se proclame la República, personalidades muy heterogéneas opinarán en sus páginas sobre el nuevo régimen, y así veremos por ejemplo a Azorín declarar su preferencia por una república federal y sus simpatías por el ideario de Francisco Pi i Maragall. La revista se edita en castellano y mitiga su federalismo conforme ya proclamada la República y vigente una nueva Constitución se hace palpable la marginalidad del ideario federal. (p.125)

Des d'un punt de vista de la imatge, *La Calle* era un setmanari il·lustrat que donava importància a la fotografia. La portada estava sempre confeccionada amb una sola imatge. La revista començà amb quatre pàgines de gràfiques fins a

---

<sup>212</sup> Dades recollides de la sentència del Jurado Mixto de Artes Gráficas i Prensa 31/12/1935. Documentació personal d'Agustí Centelles de la qual s'ha conservat un fragment, però no la part que informa del resultat de la sentència.

<sup>213</sup> Dada facilitada per Pablo González Morandi durant el procés de recerca del projecte *La Imatge Velada* de l'Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ).

gener del 1932, en què va reduir-ne el nombre. A l'interior s'observen pàgines centrals d'actualitat gràfica i reportatges il·lustrats amb fotografies; la contraportada, també estava reservada per a la imatge. A més, cal assenyalar que en la concepció de la publicació la presència del dibuix era molt important, especialment a partir de 1932, i les firmes habituals són Ley, Arteché i Opisso.

Pel que fa als repòrters gràfics, les signatures més freqüents de Barcelona són Merletti i Badosa i, de forma molt esporàdica, apareixen també Maymó i Domínguez. Respecte a la resta de l'Estat, a Madrid domina la firma Piortiz seguida de Vidal i, excepcionalment, Alfonso; a València la firma constant és Vidal i a Sevilla Sánchez del Pando. També es publicaven fotografies d'agència (Keystone i Consorcio) i en ocasions no hi ha signatura o se signava "archivo de La Calle". *La Calle* fou una experiència comunicativa relativament efímera ja que només va publicar 73 números entre febrer de 1931 i juliol de 1932.<sup>214</sup> En el número 71 les pàgines gràfiques centrals, que acostumaven a recollir la típica miscel·lània de temes setmanals, mostraven una nova firma: *Centelles*.

La fotografia, situada a la part superior de la pàgina esquerra correspon a un dels centenars de banquets que dia sí, dia també, sortien retratats a la premsa des de feia dècades. En aquest cas es tractava d'una foto de grup d'un "lunch", celebrat amb motiu del primer aniversari de l'Ateneu Republicà Radical del Districte Vè, entitat federalista precisament concorde amb la línia de la revista, situada justament al barri on havia crescut i vivia Agustí Centelles amb la família.

---

<sup>214</sup> Col·lecció consultada a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB)



*La Calle*. 21 de juny de 1932, pp.14 i 15

La fotografia, firmada també per Centelles, va aparèixer el mateix dia a la portada del diari *El Día Gráfico*. Passat un mes, el 19 de juliol de 1932, el rotatiu tornava a publicar a portada una fotografia amb la firma Centelles i el següent peu d'imatge: “En el Ateneo Radical del Distrito V, presidencia de la que formó parte don Juan Pich i Pon del festival de los obreros parados, organizado por dicha entidad”.

Per tant, el jove va fer el debut com a firma fotogràfica a la premsa des del seu barri, és a dir, retratant informació de proximitat, i amb un tipus d'imatge molt comuna a l'època. En el cas del diari, en una empresa que coneixia perfectament i on Badosa era el responsable dels fotògrafs; per tant tenia l'oportunitat de publicar pràcticament assegurada. No s'ha localitzat cap fotografia amb la seva signatura la resta de l'any. En el cas de *La Calle* perquè va tancar, però a *El Día Gráfico* tampoc, ni durant el 1933. Ara bé, no seria gens extraordinari ni es pot descartar que se'n pugui trobar alguna en altres mitjans si tenim en compte la riquesa del sistema comunicatiu barceloní de l'època i la manera de treballar dels repòrters de vendre fotografies a diferents publicacions.<sup>215</sup>

<sup>215</sup> El fet de localitzar la signatura Centelles a la premsa barcelonina l'any 1932 contradiu certes notícies publicades al 2014 on es titulava amb el reclam “la primera foto oficial”, datada el 5 de juliol de 1934. Aquesta dada era fruit de la documentació realitzada per a l'exposició *Todo Centelles* inaugurada a l'Institut Cervantes de Madrid comissariada per Joaquín i Antón Gasca. Veure Garcia, A. (2014, 21 d'abril). La primera fotografia d'Agustí Centelles. *Diari de Girona*. Recuperat de <https://www.diaridegirona.cat/cultura/2014/04/21/primera-fotografia-dagusti-centelles/666104.html>

### 3.2 La independència professional de la firma *Centelles*, 1934-1936

El mes de juliol de 1934, forçat per la situació i amb anys d'experiència professional dins el fotoperiodisme a la vora de professionals de prestigi, Agustí Centelles va fer el pas d'establir-se pel seu compte motivat pel suport incondicional de la seva promesa Eugènia Martí:

Ella ha influït extraordinàriament que jo hagués sortit endavant i amb èxit, quan vaig posar-me a treballar pel meu compte, animant-me i ajudant-me en el que ella bonament podia fer, que jo li deixava fer o li demanava que fes. Mai he deixat que toqués res de les manipulacions del laboratori. No tots els fotògrafs pensen com jo. Quasi tots fan treballar les seves esposes en els treballs de revelat de negatius i tiratge de positius i l'acabat. (Centelles, 2009, p.28)

Unes pàgines abans, referia al seu diari la compra de la càmera Leica: “Feia un mes que m’havia comprat una càmera Leica. Em costava 900 ptes. i m’havia compromès a pagar-la per mitjà de lletres acceptades a 100 ptes. cada mes” (Centelles, 2009, p.25). En les notes escrites per a una conferència publicades per Ferré (2005, p.111) ell mateix explicà quan i per què l’havia comprat, tancant d’aquesta manera l’atribució que durant anys havien fet diversos autors al voltant del fet que era el primer<sup>216</sup> de tenir-la a Barcelona:

Feia uns mesos que veia treballar, en els camps de futbol, a un fotògraf especialitzat en esports que se servia d’un aparell de petit format, –la Leica–, que els altres fotògrafs es reien d’ell. Se’m va encendre la llumeta i em vaig dir, Agustí, aquesta és la teva màquina per a captar aquelles fotos amb la vivesa requerida i que tant desitjaven els diaris. Me la vaig comprar i vaig revolucionar el reportatge gràfic.

Centelles també ho narrà en la gravació autobiogràfica al final de la seva vida, on cal fer notar que en el record difereix del moment en què va fer la compra, possiblement pel temps transcorregut:

Tot treballant pels demés, als camps de futbol hi anava un repòrter gràfic especialitzat en esports que manejava un aparell de petit format, la cèlebre Leica, i que li permetia d’una mateixa jugada, fins 3 fotos tal era el maneig i la rapidesa d’aquesta màquina. Els altres fotògrafs ho fèiem amb càmeres 9 x 12. Aquesta Leica anava fornida amb un objectiu 1:2 extraordinàriament lluminós. Quan vaig començar a treballar per mi, ràpidament vaig decidir comprar aquest estri, que m’obria un camp per poder fer el reportatge viu, mogut, tremendista que jo sentia. Em va costar 900 pessetes pagades a terminis.

---

La mateixa informació es va publicar al diari valencià *Levante*. Sobre la classificació “primera foto” i la necessitat d’afrontar la recerca i la definició d’un objecte d’estudi més enllà del buidatge hemerogràfic l’autora d’aquest treball va respondre amb l’article: Ferré, T. (2014, 20 de maig). Agustí Centelles i ‘mi primera colonia Chispas’. Media.cat Observatori Crític dels Mitjans. Recuperat de <https://www.media.cat/2014/05/20/agusti-centelles-i-mi-primera-colonia-chispas/>

<sup>216</sup> Centelles, A. (s.d.) [document sonor].

En aquesta gravació també hi assenyala la influència que, segons ell, va tenir en altres fotoperiodistes de l'època per animar-se a adquirir aparells de petit format:

Els repòrters gràfics, davant el meu èxit decidiren comprar-se màquines de petit format, però mai arribaren a fer-me ombra. Si bé canviaren de màquina, no tenien aqueixa mobilitat meva, ni la concepció gràfica degut al llast que portaven pel seu amanerament d'anys.

A banda de la càmera, en l'entrevista amb Manel Serra de l'any 1979<sup>217</sup> hi afegeix reflexions sobre com revelava les imatges:

*-En aquesta època vas haver de contar saletes?*

-Sí. Jo m'arreglava els reveladors. Tenia 2 reveladors un que m'enduria més i un altre que donava, un compensador. Un revelador i un compensador, abans que sortís el D 76 de Kodak etc. I... com que jo havia fet les fotos, començava per un revelador. Jo sempre he tingut, abans es treballava en ortocromàtic eh?, pancromàtic casi bé no es treballava en reportatge. Però sempre, encara que treballi en pancromàtic, em miro els negatius.

*-Revela amb la làmpara verda?*

-Sempre, tota la vida, tota la vida!! Tants minuts, no. Perquè hi ha vegades, cony, que has fet vàries fotografies a uns llocs i a uns altres, i hasta inclús al mateix lloc i llavors resulta de que, eh,. hi ha llocs que la pose ha sigut molt justeta i llavors ho forço. Aquell pas que faig jo aixís no em dona el que jo tinc mentalitzat, revelo més, perquè si ho hagués tret als 12 o 15 minuts de revelat no valen tant...eh. Doncs em revelava els negatius jo i després en tirava la còpia.

Pel que fa a l'obtenció d'informació, la Barcelona dels anys 30 del segle passat, com s'ha vist, ja presentava una naturalesa pròpia d'una societat de comunicació de masses madura, on moltes institucions i organismes oficials convocaven la premsa habitualment. Centelles, pel dinamisme propi del seu caràcter, unit també a la joventut i al fet d'obrir-se pas en solitari en un ofici ja articulat, recordava la seva manera particular a l'hora d'oferir temàtiques als mitjans que el diferenciessin de la resta de fotoperiodistes. Això ho explicà en diferents egodocuments, com el seu diari personal:

Tots els repòrters tenien el mateix sistema, tots els matins llegien els diaris i retallaven les notícies dels assumptes a realitzar al llarg del dia o dels propers dies. Com que sabia això i també sabia a quins assumptes generalment es dedicaven, vaig començar a fer tot el que ells ni en somnis no es podien imaginar que era d'interès –i que ho era– per als diaris, i que precisament era un complement del que jo de veritat creia i segueixo creient que és el vertader reportatge gràfic. Allà on sabia que els altres anirien jo no hi anava, i en canvi portava al diari fotos de les coses que per un diari representaven el complement de la pàgina gràfica, que donaven vida i s'apartaven del corrent, de la monotonia. Més tard ja vaig començar a fer actes, inauguracions, etc., com ells però caçant la

---

<sup>217</sup> Serra, M. (1979). Entrevista personal amb Agustí Centelles [document sonor].



nota viva, o sigui que ells es limitaven a fer el grupet d'assistents en una bateria de màquines fotogràfiques i el ja sabut tret de magnesi. Jo, al contrari, pescava la nota viva de l'acte, sense preparació de cap mena, i això és precisament el que agradava als diaris i volien en preferència. Vaig ser el primer repòrter gràfic que des la fotografia ha fet política, que sempre que hi ha hagut aldarulls m'hi he trobat i he registrat amb el meu aparell els fets, el qui s'ha exposat obtenint fotos on estava prohibit, que m'he valgut de trucs per entrar on estava vedat als nois de la premsa, etc., etc. (Centelles, 2009, p.25)

També ho plasmà en la gravació<sup>218</sup> del final de la seva vida:

Vaig fer-me camí ràpidament gràcies a la meva concepció informativa que agradava i també gràcies a la meva actitud investigadora en els centres oficials, el govern civil, la generalitat, l'ajuntament, jefatura de policia on tenia tants amics, com amics periodistes que em van ajudar extraordinàriament. Entre aquests últims he de remarcar el de Josep Aymamí Serra al que m'uneix una gran amistat. (...)

La meua font d'informació en gran part eren els bons ratos passats amb una penya que es reunia a l'hora del cafè de la Maison Doré de la plaça de Catalunya, on es reunien periodistes, comediògrafs, poetes, escriptors, pintors, etc. D'aquestes freqüentacions i escoltades, gairebé sempre en treia la idea d'un reportatge o nota informativa. I això era el que els altres no cultivaven, ni tampoc la visita a les redaccions. Per mi no comptaven "las puestas de largo", o les festes aristocràtiques, el lliurament de mantes i abonos de pa i aliments, ni les nenes de la Creu Roja. Però sí els deshaucis, els desamparats, la vida a les barraques, les conferències dels nostres intel·lectuals a l'Ateneu barcelonés o al popular, i els afers conflictius com robos, atracaments, pistolerisme, etc. I és que jo portava un llast des de que jo tenia 15 anys i ja amb consciència política i social passada i present a Espanya.

La seva arribada a l'ofici en solitari, el fotògraf la considerà plena de traves per part de la resta de professionals, tant al seu diari (Centelles, 2009, p.25), en diverses entrevistes a diferents mitjans de comunicació a finals dels anys 70, com en la llibreta de records inèdits escrita en el tram final de la seva vida, on denunciava durament i sense embuts l'actitud dels repòrters gràfics generalistes més consolidats:

A Barcelona, fent informació gràfica hi havia en Badosa, Sagarra-Torrents, Pérez de Rozas, Brangulí, Merletti i començava Puig Farran. Total, set fotògrafs. N'hi havia un que no feia gaire cosa que es deia Maimó [Maymó], però que no comptava dins el rovell de l'ou. Després em vaig incorporar jo, que vaig ser el número 8. Quantes puteries es feien entre ells! Falses notícies, cops de colze, suborns, ensopegaments, el lloguer d'escales de mà als llocs immediats on es produïa un esdeveniment, prohibint l'entrada en un lloc determinat per mitjà d'amistats als altres informadors, fins i tot fent mentir a aquestes amistats dient que l'acte ja s'havia realitzat. Gairebé tots prenien part en aquest joc però n'hi havia un que era el capdavanter i el que més vegades ho

---

<sup>218</sup> Centelles, A. (s.d.) [document sonor].

posava en pràctica per diverses raons per ell naturals "que tenia que echar de comer a ocho hijos" i havia de publicar moltes fotos i "l'enxufe" (era funcionari sense comparèixer de l'Ajuntament de Barcelona) no li cobria les seves necessitats: manteniment del cotxe que li permetia cobrir més informacions que els altres. Havia estat monàrquic, fou republicà, falangista i franquista i la seva filiació primitiva va ser radical-lerrouxista d'on va treure molts avantatges, entre ells el de funcionari.

Els Sagarra-Torrents no es quedaven curts amb les putades i una de les més utilitzades era la de posar-se davant d'on eres. En Brangulí, home ja gran, que sempre arribava a últim moment o tard, i llavors demanava que li donéssim còpies de l'acte per servir als seus diaris "El Diluvio", "El Noticiero" i "ABC" de Madrid. En Merletti, un italià afincat a Barcelona molts anys enrera era una mena de pallaso que cridava molt, repartia caramels i armava algun que altre *follón* no importava on fos, davant d'autoritats, congressistes, polítics etc. Se li consentien aquestes excentricitats per part de tots, fins i tot dels companys, perquè era un home gran i gaudia de popularitat. Sempre anava amb el seu fill que li feia de xofer i que gairebé no sabia per què servia una màquina fotogràfica. Servien a "El Día Gráfico", "ABC", "Mundo Gráfico", "La Esfera", "El Sol" i alguna vegada "La Vanguardia".

Puig Farran bon fotògraf, però d'una indolència aclaparadora es va arrapar a en Pérez de Rozas i a tot arreu anaven junts. Sol, si hagués hagut de lluitar, no hauria arribat enlloc i hauria desaparegut igual que ho va fer en Maimó. I per últim el meu mestre i introductor en el periodisme gràfic, en Josep Badosa, home *xarman*, massa, que el seu tarannà li permetia tenir amics a tot arreu i treballava per a "El Día Gráfico", "La Noche", algunes coses, no gaire a "El Correo Catalán", i a Madrid "Estampa" i "Ahora" en exclusiva. Els altres fotògrafs afamats el van anar minant, minant i ja no li publicaven tantes fotografies perquè els altres es van anar instal·lant en aquelles redaccions i ell, massa confiat, anava perdent insercions. Per acabar-ho d'adobar a meitat de 1934 "Estampa" i "Ahora" enviaren un fotògraf sevillà per informar gràficament a la nova revista setmanal "La Linterna", setmanari de "sucesos".

Amb tots aquests, menys Badosa i l'últim mencionat que es deia Antonio Goncer i signava "Gonsanhi", amb tota aquesta llobatada me les vaig haver de veure quan a principis de 1934, per desavenences econòmiques entre els dos socis i cunyats, Sagarra-Torrents, se separaren i jo em vaig trobar sense feina.

La mobilitat en la feina de repòrter gràfic era una qüestió clau, i més en un context de competència com eren els anys republicans. En el seu cas no disposava de vehicle propi, cosa que no li impedí tirar endavant:

En Merletti disposava de cotxe, en Sagarra de moto, el Pérez de Rozas també

cotxe. Ells es combinaven de forma que els cotxes sortien tots d'un acte i en Sagarra amb la moto. Només havien de revelar un clixé (el magnesi), i jo, com que començava i no disposava de locomoció particular, havia d'agafar el tramvia, l'autobús, metro o taxi quan la butxaca ho permetia; jo havia fet les fotos amb pel·lícula i havia de revelar-la, fixar-la, assecar-la, tirar les còpies, posar els epígrafs i anar a peu als diaris, i encara arribava abans que ells. Això els posava fora de lloc. Per acabar-ho d'arreglar, el diari es quedava les meves fotos. (Centelles, 2009, p.24)

Com ell mateix afirmà, en el primer mes d'establir-se pel seu compte va guanyar 800 pessetes. “Després ja van ser 1.000, després 1.500, més tard 2.000, etc. Un mes per un altre, en temps normal he arribat a guanyar unes 2.500 netes”, (Centelles, 2009, p.24), xifres que demostren clarament la seva solvència professional. També reconeixia que al principi seguia “les exigències dels diaris i a la competència dels meus companys i enemics. A poc a poc, vaig anar imposant-me, i els diaris no tancaven les pàgines fins que jo no hi anava o hi telefonava”. (Centelles, 2009, p.24). Sobre la dinàmica de treball dels diaris de l'època, convé aturar-se en com li explicava el cas de *La Vanguardia* a Manel Serra el 1979<sup>219</sup> ja que és l'únic exemple concret del qual comptem amb el seu testimoni, sempre tenint en compte la distància amb els fets:

*La Vanguardia* era un diari que tenia acostumats als fotògrafs que el que no hi era a les dues no li admetien res. O sigui que els fotògrafs abans de les dugués ja eren allà. Passeu! I passaven i els triaven les fotos. Al principi jo també hi era, però després quan em vaig enredar, vaig començar a fer coses que els altres no feien, *La Vanguardia* jo arribava a casa a quarts de dues no tenia temps, telefonava, mira! a les dues no puc vindre, vindré pues a dos quarts de tres, impossible ja sabia que no. Doncs els fotògrafs, quatre, s'havien d'esperar que arribés el Centelles, s'havien d'esperar.

El primer diari on s'han pogut documentar fotografies del Centelles ja *freelance* és *El Día Gráfico*. El dia 5 de juliol de 1934 publicà una fotografia a portada amb el peu “La asociación de amigos de los museos se personó en la casa del arcediano donde se celebra la exposición retrospectiva de Pablo Casals siendo recibida por el ilustre artista”. Cinc dies més tard a l'interior, pàgines 10 i 11, el fotògraf signava imatges relatives a una festa realitzada a les platges de Castelldefels. El dia 15 Centelles tornà a portada amb el “Reparto de premios a los atletas participantes en el trofeo Molots en el Estadio” i a final de mes, el dia 27, també signà a l'interior

---

<sup>219</sup> Serra, M. (1979). Entrevista personal amb Agustí Centelles [document sonor].

una altra imatge. Des d'aquest moment el fotògraf col·laborà esporàdicament en aquest rotatiu al llarg de l'any, desapareixent la seva firma durant tot el 1935.

Un altre mitjà on debutà com a firma el juliol de 1934 fou *La Humanitat* (1931-1939)<sup>220</sup> que no era estrictament un diari gràfic però acostumava a publicar una mitjana de deu fotografies al dia. Segons les memòries del seu director, Lluís Capdevila (2012), el fotògraf del rotatiu era Joan Andreu Puig Farran. Fins el juny la firma Sagarra-Torrents també hi col·laborava, juntament amb Sànchez Català que funcionava com a agència, amb informacions de la resta d'Espanya i de l'estranger. A partir de juliol és Sagarra, i en ocasions el seu ajudant Miquel Agulló qui va mantenir la presència al diari, de manera força significativa al llarg de l'estiu fent el seguiment dels viatges del president Lluís Companys arreu de Catalunya, de qui era fotògraf oficial com ja s'ha mencionat.

La primera imatge publicada per Agustí Centelles fou a la portada del dia 18<sup>221</sup> i recull una trobada del president de la Generalitat amb periodistes. Aquest tipus de composició fotogràfica on prima la instantanietat i és pròpia de l'estil de *càmera cànvida* serà un dels seus trets d'identitat a l'hora de plasmar l'actualitat política dels anys republicans.

---

<sup>220</sup> *La Humanitat* (1931 – 1939). Fundat el 1931 per Lluís Companys, que el va dirigir fins al 1934 quan fou nomenat president de la Generalitat, i el substituï José Maria Massip. L'òrgan d'ERC va néixer com una alternativa dins el mateix partit al grup L'Opinió, que ja tenia un diari amb aquest títol. Tot i ser un diari polític tracta altres temes com esports, espectacles o literatura. Encara que no és un diari estrictament gràfic, incorpora dibuixos i fotografies, mai més d'una desena, normalment situades a portada i contraportada i a la pàgina esportiva. A la secció d'espectacles juga amb el color vermell que forma part de la capçalera. Després dels Fets d'Octubre fou suspès i substituït per *La Ciutat*, amb el mateix format i maquetació, des del 13 de novembre fins al 15 de gener de 1935, quan va tornar a la circulació *La Humanitat*.

<sup>221</sup> *La Humanitat* (1934, 18 de juliol). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000040853&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer ra>



La Humanitat, 18 de juliol de 1934

L'endemà Sagarra obria portada amb l'arribada de turistes anglesos i la contraportada s'il·lustrà amb dues fotografies de l'estranger i una de Centelles de l'enterrament d'un tinent de l'exèrcit víctima d'accident d'aviació. El dia 22, el tema informativament destacable a nivell fotogràfic era la inauguració dels nous estudis de Ràdio Barcelona, on Centelles tornava a firmar una imatge a portada del president Companys i una altra a la contraportada de l'alcalde de Barcelona, Carles Pi i Sunyer. Les dues imatges els mostren en el moment de fer el seus respectius discursos.

Finalment, el dia 31, la portada de *La Humanitat* duia tres imatges, de les quals només una era d'informació local sobre els campionats d'Espanya de Natació. La signà Centelles i el peu de la fotografia la qualificà com "una magnífica perspectiva de l'estadi nàutic de Montjuïc". A l'interior, la pàgina 7 recollia la jornada esportiva del diumenge anterior amb diferents retrats d'esportistes signats per Sagarra, Puig Farran i el mateix Centelles.

S'han consultat altres diaris significatius per poder documentar l'arrencada del fotògraf ja establert pel seu compte. Pel que fa al popular *El Diluvio*, el repòrter gràfic de capçalera era Josep Brangulí que signa totes les imatges excepte algunes que no porten firma. En el cas de *La Publicitat*, un altre rotatiu que inclou poques fotografies, la majoria van sempre sense signar. Durant el mes de juliol de 1934 pràcticament no se signa cap imatge i la principal temàtica fotogràfica és la situació d'Alemanya amb imatges signades per Sànchez Català. *La Veu de Catalunya* tampoc era una opció per a desenvolupar-se com a fotoperiodista,

perquè gairebé no té imatges i quan es publiquen dominen els articles dedicats a l'art reproduint quadres o escultures. Les seccions dedicades al turisme i a ciutats concretes de Catalunya mai signen les fotografies. Cal assenyalar que en l'edició de diumenge hi havia dues pàgines gràfiques dedicades a informació mundial on tampoc apareixen les fotografies firmades. Finalment, al setmanari *La Rambla Berd-Buyosa* era la firma a les informacions d'esport i la resta, retrats de polítics i altres protagonistes de l'actualitat com artistes de teatre o les sèries "Pobles de Catalunya" no anaven signades. Pel que fa al magazín català per excel·lència, *D'Ací i d'Allà*, Centelles no hi va firmar mai.

Menció a banda mereix el cas de *La Vanguardia*, perquè era el diari de més tiratge dels editats a Barcelona<sup>222</sup> i per la importància adquirida de les pàgines gràfiques des que van començar el 1929 amb motiu de l'Exposició Universal. Els principals fotògrafs entre juliol i desembre de 1934<sup>223</sup> són Josep Maria Sagarra i Joan Andreu Puig Farran. El primer mes de treballar pel seu compte Agustí Centelles encara no signà cap fotografia.

Però el dia 1 d'agost a la darrera pàgina de les gràfiques –una miscel·lània que agrupava diferents temes d'actualitat i tres anuncis a peu de pàgina– Centelles hi debutà amb dues fotografies relatives a l'atracament a l'estació de ferrocarrils de plaça Espanya. Una, és un retrat en primer pla de Ricardo Gómez, cap de l'estació; l'altra, un pla general del despatx on es va produir l'assalt. Dos dies més tard, també a la darrera pàgina i entre altres informacions del dia, Centelles firmà una vista general nocturna de la zona del castell de Montjuïc després de ser netejada de malesa.

Durant la setmana següent, hi tornà amb dues col·laboracions. La primera, el dia 8 d'agost a la pàgina 2 "Notas gráficas de Cataluña", en una informació sobre l'enterrament de l'empresari Juan Minguell Cálix, que havia estat víctima d'un atemptat. La notícia estava formada per dues imatges de pla general que mostraven la multitud assistent a l'acte, una signada per Sagarra i l'altra per

---

<sup>222</sup> L'any 1935 *La Vanguardia* tenia un tiratge de 250.000 exemplars. Font: Espinet i Tresserras (1999, p.77).

<sup>223</sup> *La Vanguardia* gràfica. Volum juliol – desembre de 1934. Col·lecció privada de l'autora.

Centelles. Tres dies més tard, els dos fotògrafs tornaven a compartir informació a la darrera pàgina de gràfiques retratant la tornada de les colònies escolars, una temàtica molt habitual a la premsa durant l'estiu i àmpliament fotografiada pels repòrters gràfics.

La segona quinzena d'agost, la firma *Centelles* va aparèixer en dues ocasions. La primera el dia 18 a la segona pàgina que estava tota dedicada a l'homenatge a Francesc Viñas organitzat a Moià, amb cinc fotografies signades de forma grupal per Sagarra, Puig Farran, Centelles i Merletti fill. Aquesta característica de *La Vanguardia* de signar a peu de pàgina amb tots els noms dels repòrters junts fa que molt sovint no es pugui escatir qui realitzà una fotografia concreta, excepte si es pot contrastar amb l'arxiu de l'autor. El dia 28 a la pàgina 3, Sagarra i Centelles tornaven a ser tàndem amb una informació d'una cursa ciclista entre Barcelona i Manresa formada per dues imatges: un pla general de la sortida dels corredors i un petit retrat en oval d'un dels participants, Gonzalo Ros. La composició de la notícia no permet determinar qui fou l'autor de cada imatge.

Pel que fa al mes de setembre, Centelles el començà amb força el dia 2 quan, a la pàgina 2, signà el seu primer reportatge de 4 fotografies, sobre els entrenaments dels equips de futbol del Barça i l'Espanyol. Però no tornà a firmar fins al dia 16, també a la segona pàgina, en una informació compartida amb Duarte sobre una sèrie d'inundacions a Barcelona il·lustrada amb tres fotografies. El dia 20, Centelles signava en solitari, a la pàgina 2, la fotografia d'una colla de nens que feien castells de sorra a l'avinguda del Portal de l'Àngel per recaptar fons per als hospitals. Tres dies més tard, el fotògraf publicà dues fotonotícies a la segona pàgina. La primera, realitzada al passadís dels jutjats a cinc individus processats pel presumpte sabotatge d'un tramvia. La segona, un retrat d'una colla de guàrdies d'assalt fent guàrdia al Parlament de Catalunya.

El mes d'octubre, Centelles el començà a *La Vanguardia* signant el dia 4 un retrat del líder de la CEDA José María Gil Robles a la darrera pàgina de gràfiques. El diari no es va reprendre fins el dia 9, quan totes les fotografies de l'edició foren

dedicades als Fets d'Octubre, però cap es publicà amb firma.<sup>224</sup> El 12 d'octubre, la darrera pàgina publicà tres fotografies sota el títol “Notas del movimiento revolucionario en Cataluña”. Centelles en signà una de la façana de l'ajuntament de Granollers on es veien els desperfectes causats per trets de canó.

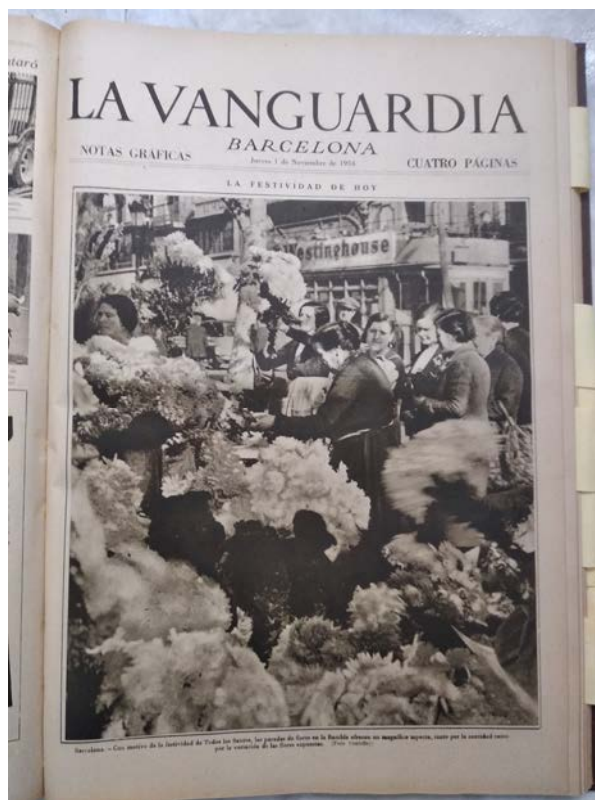
Durant la segona quinzena, es pot documentar la seva signatura en cinc ocasions. La primera, el dia 23 a la pàgina 3 titulada “Miscelánea de actualidad” on publicà una imatge de grup dels guanyadors i guanyadores dels festivals de natació que s'havien celebrat durant l'estiu. La segona, el dia 26 a la segona pàgina, dedicada a la visita del ministre de Marina, Juan José Rocha, a Barcelona. Es tracta d'una informació gràfica de tres fotografies firmades Puig Farran i Centelles. L'endemà, el diari recollia altres instants de la mateixa visita a la pàgina 2 amb quatre imatges signades Puig Farran, Centelles i Sagarra. La tercera aparició de la firma Centelles correspon al dia 30 d'octubre, a la pàgina 3, “Las manifestaciones deportivas del domingo” on publicà dues imatges d'una cursa ciclista celebrada a Sant Boi de Llobregat entre les nou que el diari dedicà aquell dia als esports. Finalment, el fotògraf tancà octubre a la darrera pàgina de gràfiques amb un retrat d'Apel·les Mestres de l'homenatge pel seu 80è aniversari.

Aquest primer trimestre de publicacions a *La Vanguardia* posa de manifest que Centelles era un fotoperiodista generalista, com la majoria dels de l'època i que, de moment, només signava encara a pàgines interiors. Això canvià el dia 1 de novembre, quan per primer cop firmà la coberta del diari amb motiu de la festa de Tots Sants. La fotografia amb el peu “Con motivo de la festividad de Todos los Santos, las paradas de flores en la Rambla ofrecen un magnífico aspecto, tanto por la cantidad como por la variación de las flores expuestas” remet a una de les festes tradicionals per excel·lència, a un dels espais més emblemàtics de la ciutat de Barcelona i al barri d'infantesa del mateix fotògraf. Fins a final d'any només hi publicà a portada en una altra ocasió, el 18 de novembre, amb una imatge del general Batet dirigint-se a una tropa de soldats acabada de llicenciar.

---

<sup>224</sup> Desconeixem si aquesta decisió la va prendre la direcció de *La Vanguardia* o fou efecte de la censura imposada a la premsa per part de les autoritats després dels Fets d'Octubre.





*La Vanguardia*, 1 de novembre de 1934<sup>225</sup>

Agustí Centelles no només s'obria pas a la premsa barcelonina col·laborant a diferents capçaleres en solitari, sinó que ben aviat també firmà a la premsa madrilenya i va fer el salt a mitjans de comunicació internacionals. La primera col·laboració signada de forma continuada en un mitjà de Madrid, que hem pogut documentar, començà el 12 de setembre<sup>226</sup> a *Mundo Gráfico*,<sup>227</sup> un dels setmanaris gràfics més veterans.

Com han estudiat Sánchez Vigil i Olivera, aquesta publicació va fer honor al seu títol “por la cantidad y calidad de las ilustraciones, por la puesta en página de las imágenes, dinámica y moderna, y por la impecable selección con la que se conseguía la narración de los hechos” (2014, p.126). Fundada el 1911, a partir de 1920 fou dirigida per José Demaríá López (*Campúa*), un dels pioners del fotoperiodisme madrileny des de principis de segle. Durant el cicle republicà, “la

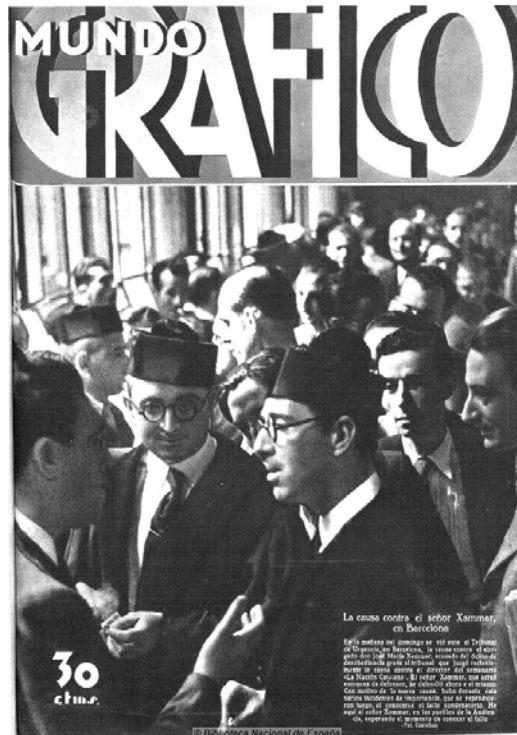
<sup>225</sup> *La Vanguardia* gràfica. Volum juliol – desembre de 1934. Col·lecció privada de l'autora.

<sup>226</sup> *Mundo Gráfico* (1934, 12 de setembre). Recuperat de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002410583&search=&lang=ca>

<sup>227</sup> La col·lecció de *Mundo Gráfico* es pot consultar online a la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Recuperat de <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?a=2069525&t=%2Bcreation&l=600&l=700&s=0&lang=ca>

media de fotos fue de un centenar por ejemplar para 46 páginas, que sumadas a la publicidad dejaban muy poco espacio para el texto” (2014, p.126). Els primers anys republicans, els fotògrafs de la revista foren Miguel Cortés i Vicente López (*Videa*) a Madrid, i Josep Gaspar a Barcelona, des d'on també hi col·laborà Merletti. El segon semestre de 1933 es va canviar el disseny i es van reduir lleugerament les fotografies i, segons Vigil i Olivera, “ya desde enero se observa una pérdida de frescura en la revista, debido a la reducción de la información política y de sucesos, y también al cambio de Gaspar por Torrents como corresponsal de Barcelona” (2014, p.129). El 1934, Pablo Luis Torrents, per la intensa quantitat de fotografies publicades, continuava essent el corresponsal a Catalunya. També hi col·laboraven Josep M. Sagarra i la firma Merletti, pare i fill. No s'han pogut documentar els motius de la incorporació d'Agustí Centelles a partir de setembre, però no es tracta d'una col·laboració esporàdica sinó que té certa continuïtat durant la resta d'any.

La portada es refereix al judici contra l'advocat Josep Maria Xamar, que apareix retratat al passadís de l'audiència esperant el veredict. A l'interior, la pàgina 9 està dedicada a quatre informacions gràfiques de Barcelona. Una de les imatges, del mateix motiu que la portada, també és signada per Centelles, mentre que les tres restants són de Pablo Luis Torrents.



*Mundo Gráfico*, 12 de setembre de 1934

La setmana següent, Torrents signà la coberta, protagonitzada per unes noies fent la verema. Pel que fa a la pàgina dedicada a informacions de Catalunya, la número 9, quedava repartida entre un concurs de pesca il·lustrat amb dues fotografies, una de Torrents i l'altra de Centelles; una fotografia de Torrents d'un aplec celebrat al castell d'Eramprunyà; una perspectiva de Sagarra del nou edifici d'unes escoles de Manresa, i un retrat de Centelles del fiscal de Barcelona. En aquest número, cal destacar la doble pàgina<sup>228</sup> dedicada a la detenció d'un centenar de tradicionalistes a Olesa de Montserrat, un extens reportatge de nou fotografies amb la firma *Centelles* on es pot apreciar clarament la versatilitat del seu punt de vista a l'hora d'abordar un tema.

<sup>228</sup> *Mundo Gráfico* (1934, 19 de setembre). Recuperat de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002410722&search=&lang=ca>



Mundo Gráfico, 19 de setembre de 1934, p.16 i 17

El fotògraf tornà a publicar al mes d'octubre en el número del dia 17, en el qual el setmanari dedicà disset pàgines als Fets d'Octubre. Torrents, evidentment, és qui signà més fotografies. També hi publicaren Sagarra, Merletti i Centelles, amb dues fotografies que ocuparen tota la pàgina 12 sobre el bombardeig de l'exèrcit al Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria (CADCI) i una altra d'una barricada al carrer Salmerón, a la pàgina 14, titulada "Detalles del movimiento en Barcelona", i compaginada amb set fotografies on també firmen Sagarra, Torrents i Merletti. Fins al 31 del mateix mes Centelles no tornà a firmar. Ho va fer a la pàgina 22, en una informació dedicada al judici sumaríssim contra el comandant Pérez Farràs retratant la seva esposa i, a la pàgina 24, amb un retrat d'un equip d'atletisme del Club Femení d'Esports en la celebració dels seu quart aniversari.

La primera setmana de novembre, el dia 7, el fotògraf compartia informació a la pàgina 31 amb Torrents, una notícia de dues fotografies sobre una prova d'un aparell submergible per a salvament de submarins realitzada al port de Barcelona.

A final de mes, el dia 28, tornà a aparèixer la seva firma. En aquesta ocasió, una fotografia de pla general a la pàgina 26 on es veu el monument a Pi i Margall acabat d'inaugurar a Barcelona.

Finalment, el mes de desembre hi col·laborà totes les setmanes. El dia 5 a la pàgina 8, compartida amb Merletti fill i sobre un assumpte "folletinesco". Un home, Manuel Galera, va confondre l'artista Teresita Ribó amb la seva esposa i van anar fins als jutjats per aclarir la situació. Centelles va fer dos retrats, un de l'artista i l'altre d'Antonia López, la veritable esposa. La setmana següent publicà a la pàgina 9, juntament amb Torrents i Merletti fill. El fotògraf retratà Antonio Goicoechea, líder del partit Renovación Española. El dia 19, Centelles també va publicar un retrat, però a diferència de l'anterior que era una instantània, aquest és el típic retrat d'estudi en primer pla. En aquesta ocasió de Carlos Martín Álvarez, vocal del Tribunal de Garanties Constitucionals. En el darrer número de l'any, el del dia 26, hi col·laborà amb un reportatge d'estil de bodegó a doble pàgina format per cinc fotografies de diferents pessebres.

El 1934 també va significar la internacionalització de la seva obra. Fet meritori tenint en compte que s'havia establert per compte propi al mes de juliol. La data clau fou el mes d'octubre, i posa de manifest que coneixia els mecanismes a l'hora d'oferir el seu treball. Gràcies a la documentació personal del fotògraf<sup>229</sup> es pot saber que l'agència Associated Press va utilitzar una de les imatges que els havia tramès.<sup>230</sup> La data de la carta és el 20 d'octubre, per la qual cosa és molt possible que es tractés d'una fotografia relativa als Fets d'Octubre. El mes de novembre, un document de transferència bancària des de Londres per un import de 310 pessetes indica també que la col·laboració no es va limitar només a una

---

<sup>229</sup> Wurzel J.J. Editor fotogràfic per a Europa. Londres 20 d'octubre de 1934. Carta de l'Associated Press relativa al pagament d'una fotografia. [mecnografiada]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>230</sup> La difusió fotogràfica via agència internacional és un dels aspectes més desconeguts de la feina de fotoperiodista durant els anys 30, no només en el cas d'Agustí Centelles sinó en relació als altres repòrters generalistes que feia dècades que publicaven en mitjans d'arreu del món. Aquesta dinàmica de treball mereixeria una futura recerca específica.

sola imatge.<sup>231</sup> El 8 de desembre també cobrà una fotografia d'un combat de boxa de Freddie Miller celebrat a Barcelona.<sup>232</sup>

A banda d'aquesta connexió amb el sistema comunicatiu anglosaxó, el fotògraf publicà també a la premsa francesa. El 23 de gener de 1935 Agustí Centelles envià una carta<sup>233</sup> al director de la revista *Voilà*, en la qual reclamava l'import de les fotografies que havia lliurat a Étienne Hervier, periodista de la publicació, quan havia anat a Barcelona l'octubre anterior. *Voilà*, com s'ha vist anteriorment, era un magazín setmanal francès de reportatge editat per l'empresa de Gaston Gallimard. Fundada el 1931, la revista estava dirigida pels germans Joseph i Georges Kessel i arribà a una tirada de 350.000 exemplars.<sup>234</sup>

Les imatges en qüestió havien estat publicades al número 186 de *Voilà* del 13 d'octubre de 1934,<sup>235</sup> una a tota pàgina a coberta i la resta en un reportatge a les pàgines 5 i 6. Només aquest document personal del fotògraf ens ha permès localitzar el reportatge, ja que a la revista van signades per Hervier. El fet que habitualment *Voilà* no signava les fotografies i que no hi hagi més documentació al respecte impedeix saber si va realitzar alguna col·laboració més. Cal afegir, també, que la col·lecció consultada finalitza el 7 d'agost de 1935, per la qual cosa no hem pogut documentar si hi va publicar durant la guerra.

---

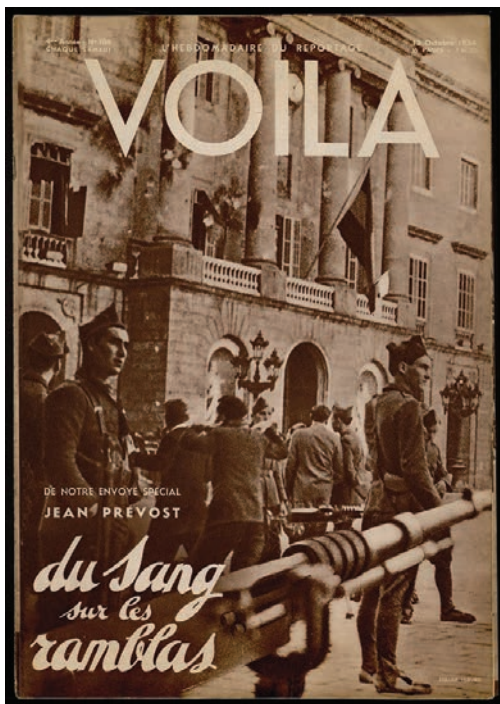
<sup>231</sup> International Banking Corporation. Barcelona 23 de novembre de 1934. Abonament de 310 pessetes dividides en tres trameses des de Londres de 20, 240 i 60 a favor del fotògraf. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>232</sup> The Associated Press of Great Britain. The National City Bank of New York. Londres 8 de desembre de 1934. Abonament d'una fotografia. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>233</sup> Centelles, A. 23 de gener de 1935. Carta a la direcció de *Voilà* [mecanografiada]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>234</sup> Per conèixer el context periodístic, el format i el contingut de *Voilà* i altres setmanaris francesos pioners en el reportatge vegeu Aron, P. (2012). « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage » a *COntEXTES*, núm. 11. Recuperat de <http://contextes.revues.org/5355>

<sup>235</sup> La col·lecció de la revista *Voilà* es pot consultar online al Musée Nicéphore Niépce <http://museeniepce.com/index.php?collections/enjeux-de-la-photographie/Voila>



**COMITE EN HONNEUR ALFONSO BRAVAI PAIN**

Alexis, le 144...

Alors, le 144...

**LA VE CONTINUE**

**du sang sur les ramblas**  
PAR JEAN PREVOST

**D**erniers des destins...  
**C**ommences...  
**D**ans...  
**L**es...  
**C**ette...  
**Le...**

**LA VE CONTINUE**



Voilà, 13 d'octubre de 1934

En qualsevol cas, el 26 de gener de 1935<sup>236</sup> el fotògraf envià una altra carta a la mateixa empresa editora. Dirigida en aquest cas al director de la revista *Détective*<sup>237</sup> (1928-1940), Centelles hi reclamava els diners d'una col·laboració feta abans dels Fets d'Octubre. Com s'ha explicat anteriorment, *Détective*<sup>238</sup> estava dirigit per Georges Kessel i cada dijous tractava l'actualitat criminal. El setmanari comptava entre els redactors amb Francis Carco, Pierre Mac Orlan i el futur Georges Simenon, i tenia una concepció gràfica moderna i innovadora.

La carta de Centelles ens permet saber que Etienne Hervier no només s'ocupà de narrar els Fets d'Octubre per a *Voilà*, sinó que el seu viatge a Barcelona segurament havia estat motivat per la detenció a finals de setembre de Paul

<sup>236</sup> Centelles, A. 25 de gener de 1935. Carta a la direcció de *Détective* [mecanografiada]. Documentació personal d'Agustí Centelles

<sup>237</sup> Per conèixer en profunditat aquest setmanari consulteu: Chabrier A. i Thérenty M.E. (2018). *Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940) a Criminocorpus*. Recuperat de <https://journals.openedition.org/criminocorpus/5537>

<sup>238</sup> La col·lecció de *Détective* es pot consultar a la web [criminocorpus.org](https://criminocorpus.org) <https://criminocorpus.org/fr/bibliotheque/collections/detective/>



Laborie, presumpte assassí de l'empresari teatral i polític Oscar Dufrenne,<sup>239</sup> un dels crims que havia ocupat més atenció de la premsa francesa des que havia tingut lloc el setembre de 1933 i, per tant, tema estrella d'un mitjà com *Déetective*. Tot i que no s'ha trobat cap referència anotada en la llibreta índex on Centelles detallà el contingut del seu arxiu, i que a la revista no es firmaven habitualment les imatges, *Déetective* publicà al seu número del 4 d'octubre un reportatge del barri xinès barceloní, on vivia Laborie, les fotos del qual podrien ser les lliurades pel fotògraf. La contraportada també estava dedicada al cas amb un retrat a tota pàgina del protagonista un cop ja detingut.



<sup>239</sup> Oscar Dufrenne era un empresari teatral i polític francès molt important conegut a París com “el rei de la nit” que dirigia el Casino de París i Le Palace. El 25 de setembre de 1933 fou trobat brutalment assassinat al seu despatx. El cas saltà a primera plana i fou un dels més seguits per la premsa de l'època a França durant molt de temps. El 22 de setembre de 1934 fou detingut al carrer Nou de Barcelona el presumpte assassí, Paul Laborie (Paulo Le Belles Dents) i aprovada la seva extradició el dia 22. La història despertà l'interès tant a França com a la premsa d'arreu de l'Estat perquè la seva vida tenia tots els ingredients per fer-ne reclam sensacionalista. El 1935 Laborie fou jutjat i absolt per manca de proves. El crim encara no s'ha resolt fins avui i forma part de la crònica negra més popular de la França d'entreguerres.



*DéTECTIVE*. 4 d'octobre de 1934

El 22 d'octubre se n'aprovà l'extradició<sup>240</sup> i, tres dies més tard, *DéTECTIVE* li dedicà la coberta i una doble pàgina interior amb una entrevista realitzada per Hervier. Aquestes fotografies podrien ser part de la reclamació posterior de Centelles, segons el contingut de la carta.



<sup>240</sup> La importància de "l'affair Dufrenne" va fer que la revista hi dediqués diferents reportatges, no només el 1934 sinó també l'any següent, quan Laborie fou jutjat.



Déetective. 25 d'octubre de 1934

El balanç a final de 1934 del seu debut amb firma pròpia és força positiu, ja que s'havia fet un lloc a la premsa barcelonina, havia aconseguit publicar a Madrid i també va internacionalitzar la seva feina gràcies a les imatges realitzades durant els Fets d'Octubre. Malgrat aquesta estabilitat laboral, cal assenyalar que el nom d'Agustí Centelles no consta a l'Anuari Riera de 1935 en cap de les categories en què estava dividit l'ofici, és a dir, "fotògraf", "industrial" i "repòrter gràfic."<sup>241</sup>

<sup>241</sup> Anuari Riera (1935). A la categoria de fotògrafs consten els següents: José Banús (Fontanella, 14 piso 3º 2º), Ramón Batlles (Photo Studio, P. Gracia, 64), Adolfo Mas (Frenería 5, 3º), Manuel Mateu (Aribau 84, principal 2º), Alexandre Merletti (Tapioles, 42 bis) i Francisca Roura (Ronda San Antonio, 30). Pel que fa als industrials estan registrats Gabriel Casas (Nueva Zurbano, 3), Julián Font (Diputación 424, 5º 3º), Amadeo Gil (Hospital 141, piso 1º) i també Alexandre Merletti (Tapioles, 42 bis). Finalment la llista de repòrters gràfics estava formada per José Badosa y Monmany (Clarís 12, 3º), José Brangulí Soler (Roberto Robert, 18), Gabriel Casas (Nueva Zurbano, 3), Ramón Claret (Rambla de Santa Mónica 21 y 23, Entlo 2º), Francisco Colomé (Canuda 13, 3º 3º), Guash y Suarez (Aribau, 24), Juan Martí (Alta de San Pedro num. 29, 3º), Alexandre Merletti (Tapioles, 42 bis), Carlos Pérez de Rozas (Pl. Universidad 7, 3º), José María Sagarra y

Al llarg d'aquest any continuà treballant per a *La Humanitat*, signà esporàdicament a *La Publicitat*<sup>242</sup> els dies 1, 5 i 6 de maig, i intensificà la seva presència a *La Vanguardia*. Si bé no hi ha cap foto seva signada a, per exemple, *El Día Gráfico* o *El Diluvio*, no es pot descartar que hi col·laborés ja que era pràctica habitual de l'ofici la venda de fotografies entre fotoperiodistes. Això afegit al fet ja comentat de que, en moltes ocasions, els mitjans no firmaven les imatges.

Pel que fa a la premsa madrilenya, el fotògraf mai no va signar ni a *Crónica* ni a *Estampa*, els dos setmanaris de més circulació, ni tampoc al diari *Ahora*, però el 1935 continuà essent col·laborador a *Mundo Gráfico*. S'han pogut documentar fotografies firmades *Centelles* fins al 10 d'abril. Es tracta d'imatges individuals que formen part de pàgines dedicades a l'actualitat de la setmana a Barcelona, o d'algun reportatge com, per exemple, sobre els carnavals. No hi ha cap portada ni reportatge a tota pàgina signat per ell. Observant la publicació, es pot comprovar com el fotògraf corresponsal a Barcelona continuava essent Pablo Luis Torrents, de firma constant en totes les temàtiques, tant polítiques, socials com esportives. La segona signatura que es consolida al llarg de l'any és Merletti fill. A diferència de l'anterior, Sagarra tampoc publicà i Centelles desaparegué en pocs mesos. Cal fer notar però que, a partir d'agost, sovint la revista va adoptar una nova política: deixar de firmar les fotografies.

Respecte la difusió internacional consta que aconseguí un encàrrec directe de *Detective* el febrer de 1935 per una via diferent de l'anterior. Des del setmanari s'havia telefonat al diari *La Vanguardia*, on van proporcionar el contacte del fotògraf, fet que prova la relació constant i la seva consolidació com a col·laborador del rotatiu barceloní. La revista volia fotografies del cas de Federico Muñoz, botxí funcionari de l'Audiència de Barcelona assassinat el 10 de gener de

---

Planas (Roberto Robert, 14 y Via Layetana, 54 departamento 116) i Pablo Luis Torrents (Rda. Universidad 10, principal 1º).

<sup>242</sup> *La Publicitat* (1922-1939) no era un diari gràfic tot i que incloïa alguna imatge. El seu fotògraf habitual durant els anys republicans era Pablo Luis Torrents. Per conèixer una aproximació des del punt de vista de la fotografia a aquest diari vegeu: Ferré, T. (2018) El diari *La Publicitat* des d'una perspectiva fotoperiodística. Una aportació en el context de l'exposició universal i la Guerra Civil espanyola a *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. 29, pp.169-192

Recuperat de <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000264/00000025.pdf>

1935 al cafè El Tres.<sup>243</sup> Des de París s'indicaven quines eren les imatges en la carta<sup>244</sup> que Centelles conservà, un exemple de la dinàmica de treball i la relació entre redaccions de mitjans i fotoperiodistes:

todas las fotografias que Ud. posea o podria obtener sobre este asunto. Nos seria especialmente agradable de obtener las fotografias siguientes :

- 1º la fachada del Café "El Trés", si posible con el nombre del establecimiento,
- 2º el interior del Café,
- 3º el cementario del Barrio San Andrés de frente
- 4º el retrato del verdugo,
- 5º un camion de las Guardias de Seguridad,
- 6º una perspectiva de la Calle Eduardo Tubau,
- 7º un retrato de un soldado militar Don José Aublado,
- 8º un retrato de los hijos del verdugo,
- 9º la tumba del verdugo en el cementario.

La casa 45 de la V.V.V.A.  
 Les agradeceriamos de mandar esas fotografias de urgencia y lo mas pronto posible, al recibido de esta carta.

Cada retrato o fotografiam le sera pagado TREINTA (30) FRANCOES, per retrato publicado.

Carta del director de *Déetective*. 13 de Febrer de 1935

El reportatge és publicà a una pàgina en el número de la setmana següent signat pel periodista Henry Mercadier i sense cap menció de l'autoria de les fotografies.



*Déetective*. 21 de febrer de 1935

<sup>243</sup> Amiguet, T. (2016, 28 d'agost). El verdugo ajusticiado. *La Vanguardia*. Hemeroteca. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20160822/404127758673/federico-munoz-contreras-verdugos-espana-pena-de-muerte-franquismo-homicidios-barcelona-audiencia.html>

<sup>244</sup> Mercadier, H. Biarritz 13 de febrer de 1935. Carta del director de *Déetective*. Documentació personal d'Agustí Centelles.

### 3.3 Redactor gràfic d'Última Hora, l'exponent de la modernitat

*Última Hora* (1935-1938) fou un diari popular de tarda creat per Esquerra Republicana de Catalunya que, com ja va estudiar Marín (1989) significà l'adopció del model americà i "la fita màxima quant a modernització", tant pel tractament informatiu, on destacaven les informacions socials i d'espectacles, com sobretot pel disseny i el concepte visual, ja que no s'havia fet mai res similar a la premsa catalana.

L'editorial del primer número el 18 d'octubre de 1935<sup>245</sup> titulada "La nostra aspiració" ja posava de manifest la seva voluntat d'exercir un "periodisme modern" propi d'una societat i cultura de masses:

Ens esforçarem que la tasca diària de ÚLTIMA HORA s'adapti al propòsit, dins la tònica àmplia i àgil del periodisme modern. No anem a presentar amplex programes ni a formular brillants prometençes. Una idea madura de les exigències informatives del nostre temps i la confiança en les pròpies forces són les úniques coses que oferim d'antuvi. (...) El contrast amb la realitat s'establirà immediatament, i a ells ens atenem. Un concepte de la missió del periodisme d'avui, un gran amor incorruptible a les idees superiors de la llibertat i de la civilització. (...) Heus aquí les nostres bases d'acció, enfilades a una aspiració: convertir ÚLTIMA HORA, a la nit, en un full de grans multituds.

Marín (1989, pp. 265-266) també recollí alguns detalls del diari explicats a través d'un dels redactors, Pere Pagès (*Víctor Alba*):

Irene Polo era cap de redacció d'*Última Hora*, el diari de la tarda de *La Humanitat*, de l'Esquerra, que començà a sortir el 1935 i en el qual jo feia de redactor de noves internacionals. El redactor en cap –el director tècnic de fet– era un català nord-americà, Josep Escuder, que havia vingut a Barcelona a veure la seva mare malalta i que es quedà per fer *Última Hora*. El diari fou una innovació en el món periodístic barceloní, tan atrotinat i anacrònic. Escuder m'ensenyà els trucs professionals, de la mateixa manera que Màrius Aguilar m'havia ensenyat a escriure sense enfarfegar-me.

El mateix *Víctor Alba* deixà testimoni més extens a les memòries del que significà la que fou la seva primera experiència en una redacció, qui en formava part i com era la rutina de producció:

La redacció era reduïda (quan cap diari tenia més enllà d'una dotzena de redactors): Aymamí Serra i Rafael González (aquest amb un gran humor *pince-sans-rire*) s'encarregaven de policia, tribunals i el carrer en general. Salvador

---

<sup>245</sup> Editorial. (1935, 18 d'octubre). La nostra aspiració. *Última Hora* Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080411&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquera>

Marsal, de política nacional. Josep Maria Lladó Figueres (sempre amb un joc de mots a punt), de política catalana, S, de política estrangera. Andreu A. Artís (el Sempronio de més tard), de cultura, i Meléndez, d'esports (ajudat per un grapat d'afeccionats als esports més insospitats). L'uruguaià Arteche era el dibuixant, i Centelles el fotògraf. Aquest equip es reunia cada dia, a les tres, en una mena de cambra dels tallers del carrer Tallers. Amb el rum-rum de les linotípies de fons, escrivien les cròniques a mà (hi havia només una vella màquina d'escriure damunt l'única taula llarga). Les quartilles passaven a la platina, on les aprovava l'Escuder, que els donava títol, i després a les linotípies. A la platina hi havia d'ajudant Roig Guivernau.

Escuder era l'ànima, el creador d'*Última Hora*. En menys d'un any sotraguejà el periodisme de la ciutat. La seva verdadera vocació era la pintura (quan morí, als seixanta, feia vitralls a Tampa, Florida). Hi posava alguna cosa de pintor, en la seva composició d'una plana del diari, en cercar els equilibris de blancs i negres. Si S aprengué de Màrius els aspectes diguem-ne literaris del periodisme, d'Escuder n'aprengué els tècnics. Molt nerviós, quequejava quan quelcom l'impressionava, llavors picava a terra amb un peu i li passava el quequeig. Es treia l'americana i es quedava a la redacció en mànigues de camisa i armilla. Portava els cabells partits pel mig i ulleres de montura daurada. Semblava de pel·lícula, però, és clar, no es conduïa així perquè ho fessin a les pel·lícules, sinó que en aquestes ho feien perquè la gent, en la realitat americana, es conduïa d'aquesta manera.

L'aspecte diguem-ne investigador del periodisme –que S havia descobert pel seu compte a La Rambla–, l'hi refinà una altra periodista excepcional, la Irene Polo. Sempre amb vestit de sastre (cap dona, fossin quines fossin les seves preferències, no s'hauria atrevit a deixar-se veure amb pantalons), pentinada amb ratlla a un costat, ulls negres molt bonics, cos curt i musculat, Irene feia discretament gala de les seves afeccions; potser l'aproparen a Molins, que la tragué de *L'Instant* i la portà a Escuder. No treballava al carrer de Tallers sinó a la Ronda de la Universitat, cap al vespre, preparant la part de reportatge del número de l'endemà.

El pis de la Ronda era un camp de dues batalles permanents: entre els redactors, pel telèfon i l'ús d'una de les dues màquines d'escriure que hi havia damunt la gran taula; entre la redacció i l'administració, pels sous i els diners per a taxis o viatges (que només es començaren a pagar quan Escuder els formalitzà).

En un dormitori hi havia la secció de cultura, on S conegué Josep M<sup>a</sup> Francès, el Capdevila i Monocle, Josep Sol, Jordi Jou, així com el caricaturista de *La Humanitat*, Josep Bartolí, renegaire acreditat, de veu rogallosa i calba incipient. Hi havia també el Vilà, que era cap de premsa de la Generalitat i morí de bombardeig mentre bevia una copa en un bar; gris de pell, sempre enrogallat, fent tintines sense dissimular-ho, gran company, Vilà tractava igual els redactors de *La Vanguardia* que els d'un diari de dos fulls fet a màquina plana. Anava sovint per la redacció el Domènec Latorre, sabates grans, paraigua al braç, veu trompetejant, entre indignada i tendra, que portava les notes de protesta de "Nosaltres Sols!" contra l'Esquerra, el diari de la qual les publicava. (Alba, 1990, pp. 140-143)

L'ànima indiscutible de l'èxit d'*Última Hora* fou Josep Escuder (1903-1977)<sup>246</sup> “un dels grans confeccionadors de diaris espanyols del primer terç del segle XX, juntament amb Manuel Fontdevila, també català, que va diagramar i dirigir el vespertí *El Heraldo de Madrid*” (Vílchez, 2010, p.9). L'autor destaca dos aspectes que diferenciaren aquesta publicació de la resta. D'una banda, va potenciar la informació de carrer. De l'altra, i fonamental en aquesta recerca:

Una altra de les innovacions que va aportar Escuder va ser la valoració de les fotografies, a les quals donava molta importància, sobretot si eren exclusives i no les tenien els altres diaris. Centelles, que anava una mica per lliure, va col·laborar molt en això.<sup>247</sup>

Avel·lí Artís (*Sempronio*)<sup>248</sup> parla de “el miracle de l'Escuder”, que defineix com “fabricar amb mitjans primitius un bon diari”. I posa un exemple de rapidesa informativa i fotogràfica.

Contaré un cas minúscul en el qual vaig intervenir. Havia mort el popular pallaso Antonet. Del Circ Olímpia, on quedà instal·lada la capella ardent, l'enterrament en sortí a les cinc de la tarda. Doncs bé, *Última Hora* era al carrer dues hores després, amb una fotografia de l'acte. Era una època en que encara no existien màquines de fer gravat i els fotògrafs, llestos, acudien a cal gravador amb les fotografies tirades. Es tractava d'un rècord de rapidesa informadora. I d'èxits semblants (que avui faran riure els periòdics informatitzats) el nostre diari se'n va anotar molts. (1987, p.11)

La imatge citada, juntament amb un retrat de l'artista, la signà Centelles el dia 27 de desembre de 1935<sup>249</sup> a la portada del rotatiu.

Agustí Centelles va publicar a molts mitjans, però *Última Hora* és l'únic diari del qual va conservar el carnet<sup>250</sup> que l'acreditava com a redactor gràfic.<sup>251</sup> Ara bé, no és l'únic repòrter del mitjà perquè comparteix espai pràcticament cada dia amb

---

<sup>246</sup> A més dels testimonis de *Víctor Alba* (1990) i *Sempronio* (1989) l'únic estudi que recupera Josep Escuder i la seva concepció gràfica d'*Última Hora* és el de Juan Fermín Vilchez (2010).

<sup>247</sup> Entrevista de Vilchez a *Víctor Alba*.

<sup>248</sup> Artís, A. (*Sempronio*) (1987). Josep Escuder, estel fugaç del periodisme barceloní. A *Annals del periodisme català*, núm. 13, pp.9 -12

<sup>249</sup> Redacció. (1935, 27 de desembre). Tots els artistes de circ darrera el cadàver d'un “clown”. *Última Hora*. Recuperat de

<https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080967&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquera>

<sup>250</sup> Carnet *Última Hora*. 3 de gener de 1936. Aquest és l'únic carnet d'un mitjà on Centelles és acreditat com a redactor gràfic i que el fotògraf conservà. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>251</sup> També els testimonis dels periodistes *Víctor Alba* (1990) i Andreu Avel·lí Artís (*Sempronio*) (1987) el citen com a fotògraf del diari.



Joan Andreu Puig Farran (1904-1982),<sup>252</sup> un dels fotoperiodistes més prolífics des dels anys 20 i 30 del segle passat, la trajectòria del qual no ha estat estudiada.

Puig Farran era el redactor gràfic de *La Humanitat*, diari matinal d'ERC on també col·laborava Centelles i era força habitual la signatura Sagarra.<sup>253</sup> Per tant, sense tenir en compte l'activitat dels tres repòrters no és possible una anàlisi acurada. Tampoc existeix una monografia sobre l'aportació d'*Última Hora* en la Història del Periodisme català. Malgrat aquestes limitacions, en aquest treball sí que es vol deixar constància de la feina de Centelles en aquest rotatiu, ja que per la seva naturalesa era el mitjà idoni on podia desenvolupar la seva concepció del fotoperiodisme.

Tot i que el diari feia seguiment de l'actualitat política, no era aquest el seu principal reclam, sinó les informacions de societat (accidents, festivitats, conflictes socials, entre altres) esport i espectacles. Cal fer menció també de la informació internacional, que tenia com a focus principal la Guerra d'Abissínia. Les fotografies i els dibuixos d'actualitat de Cristòfor Arteché, que il·lustrava tot tipus d'informacions, es distribuïen a tot el diari.

Entre octubre i desembre de 1935 la darrera pàgina del diari sovint publicava un reportatge destacat d'un tema concret. A partir del 21 de novembre començà una sèrie titulada *Com vaig veure Rússia*, escrita per Carles Pi i Sunyer, de periodicitat irregular perquè l'actualitat s'imposava, fet pel qual es perllongà fins a l'any següent. Des del gener de 1936, també s'inicià una altra sèrie sobre el Districte Vè de Barcelona il·lustrada amb dibuixos d'Arteché. Ara bé, durant els mesos prebèl·lics, la majoria dels dies les fotografies de contraportada corresponien a una sola notícia i, o bé eren d'agència perquè tenien relació amb notícies internacionals, o bé d'algun repòrter sobre un fet d'actualitat concret.

Si ens centrem en els reportatges iniciats la tardor de 1935, es pot comprovar com Agustí Centelles n'era el fotògraf habitual. El primer que publicà data del 23

---

<sup>252</sup> Per conèixer la carrera professional de Joan Andreu Puig Farran vegeu:

<http://www.reportersgrafics.net/ca/autors/puig-farran-0>

<sup>253</sup> No podem confirmar que Josep M. Sagarra fos redactor gràfic de plantilla de *La Humanitat* perquè no s'ha localitzat documentació que ho acrediti. La seva presència habitual té força sentit si tenim en compte que era el fotògraf oficial dels presidents de la Generalitat durant la República com ja s'ha explicat.

d'octubre i es titula *La guerra d'Abissínia a Montjuïc*.<sup>254</sup> El conflicte era un dels temes que seguia el diari puntualment i se n'ocupava Víctor Alba, tal com explica a les memòries. En aquest reportatge, però, els protagonistes són un grup de nens que juguen a la guerra i l'escriu amb estil àgil i brillant Josep Aymamí Serra.<sup>255</sup> A més de l'originalitat del plantejament temàtic a l'època, prova de la modernitat del reporterisme republicà i de la filosofia de l'*Última Hora*, cal aturar-se en les fotografies.

El diari en publicà sis a la contraportada, algunes no conservades fins l'actualitat. Centelles va classificar aquesta carpeta al seu arxiu com a *Jocs de nens de guerra*<sup>256</sup> i sense datar. A la imatge es veu una colla de nens en pla general i situats en cercle, jugant a apuntar contra tres suposats detinguts. En els darrers anys una de les fotografies d'aquesta sèrie s'ha difós com si es tractés d'un joc d'afusellament i s'hagués realitzat durant la Guerra Civil, una mostra de *resignificació* i descontextualització, problemàtica habitual a l'hora d'analitzar les imatges del conflicte

---

<sup>254</sup> Aymamí Serra, J. (1935, 23 d'octubre). La guerra d'Abissínia a Montjuïc. *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080451&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquera>

<sup>255</sup> Josep Aymamí Serra és una de les firmes habituals dels anys republicans a la premsa barcelonina. Malgrat això, no hi ha cap estudi ni recopilació dels seus reportatges. Tampoc al llarg d'aquesta recerca hem pogut localitzar més informació biogràfica que la obtinguda a través del testimoni d'Agustí Centelles, amb qui van mantenir una estreta amistat tota la vida. A l'Arxiu Nacional de Catalunya dins el fons dedicat al PSUC hi ha un fons personal amb el nom del periodista que inclou alguna informació sobre el seu procés de depuració durant el franquisme i un recull de premsa dels seus articles. a *Última Hora* i també altres de *Treball* ja durant la dècada dels anys 80 del segle passat. Font: ANC. FonsANC1-230 / PSUC

<sup>256</sup> Carpeta número 9 de l'arxiu d'Agustí Centelles d'acord amb la seva classificació.



Última Hora, 23 d'octubre de 1935

El 25 d'octubre, el fotògraf tornava a la contraportada il·lustrant un reportatge dels baixos fons barcelonins de Josep M. Lladó, una de les típiques temàtiques de la premsa durant els anys 20 i 30 del segle passat.<sup>257</sup> Tres dies més tard, en signà un altre sobre un dels problemes socials més importants de l'època, l'atur, retratant-ne diversos testimonis.<sup>258</sup>

Durant el novembre, els reportatges a contraportada de Centelles foren dos. El dia 19 sobre màscares antigàs<sup>259</sup> i, al dia següent, amb text d'Aymamí Serra, sobre

<sup>257</sup> Lladó Figueres, J. M. (1935, 25 d'octubre). La vida miraculosa dels baixos fons barcelonins. *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080469&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>258</sup> Pesudo, J. (1935, 28 d'octubre). Feina? no n'hi ha. Demanar caritat? prohibit. Vendre pel carrer?... *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080487&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>259</sup> González, R. (1935, 19 de novembre). Caretes contra els gasos asfixiants. *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080662&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

diferents casos de desnonaments a Santa Coloma de Gramenet,<sup>260</sup> un contingut que també era comú entre les problemàtiques socials del moment. Al desembre hi tornà també dos cops. El primer amb Aymamí<sup>261</sup> sobre una atracció de Fantomas a Hostafrancs el dia 7 de desembre, i el següent signat només amb les inicials R. S. el dia 18, quan retratà els actors i actrius de cinema que feien d'extres.<sup>262</sup>

A banda dels reportatges, durant aquests primers mesos de vida del diari, Centelles va treballar en la cobertura d'informacions de societat i judicials amb 23 publicacions, temàtica a la qual seguien els esports amb 17, la informació política amb 10 i finalment els espectacles amb 8. Les seves col·laboracions augmentaren de nombre progressivament fins convertir-se en redactor gràfic del diari a partir del gener del 1936.

En els mesos prebèl·lics Centelles i Puig Farran omplien les pàgines de l'*Última Hora* amb els seus cognoms o les inicials C. i P. F. seguint l'actualitat de manera generalista, juntament amb Sagarra. La tensió política era evident i un dels esdeveniments que van cobrir tots tres per al diari va ser les eleccions del 16 de febrer de 1936, les conseqüències del triomf del Front Popular, el posterior alliberament dels presos polítics i el retorn a Catalunya del president Lluís Companys després de l'amnistia.

D'aquest cicle electoral, el cas d'Agustí Centelles és destacable perquè ell mateix es convertí en notícia a causa d'una agressió que va patir durant la campanya electoral.

---

<sup>260</sup> Aymamí Serra, J. (1935, 20 de novembre). Mobles al carrer, a Santa Coloma. *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080671&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>261</sup> Aymamí Serra, J. (1935, 7 de desembre) Un petit Fantomas al Mercat d'Hostafrancs. *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080806&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>262</sup> R.S. (1935, 19 de desembre). El món del cinema barceloní. El calvari dels nostres extres i el negoci de les Acadèmies. *Última Hora* Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080904&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>



Última Hora, 14 de febrer de 1936, p.2<sup>263</sup>

Política, esports, concursos de miss, conferències, accidents i conflicte social marcaven l'actualitat i la feina dels repòrters. En el cas que ens ocupa, Centelles optà per una temàtica que només va cobrir ell fotogràficament al diari, la informació judicial. Tradicionalment, les notícies de judicis no s'il·lustraven o bé s'acompanyaven amb dibuixos, que a *Última Hora* realitzava Arteché.<sup>264</sup>

El fotògraf ja havia signat imatges de l'arribada d'alguns acusats al Palau de Justícia, com s'ha vist anteriorment, i així fou com començà a *Última Hora*. El dia 27 de gener retratà a portada Maria Illa,<sup>265</sup> la propietària d'una casa de loteria que havia comès un frau i protagonitzava un dels judicis més populars del moment. Les següents cobertures judicials fins al juliol de 1936, quatre en total, les realitzà des de l'interior de la sala de judicis i amb un tipus d'imatge molt concret, el retrat dels acusats durant la sessió pràcticament obtingudes des del mateix punt de vista i distància. El primer cas correspon a un judici al voltant d'un atracament i

<sup>263</sup> Redacció. (1936. 14 de febrer). Centelles agredit. *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081365&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>264</sup> Entre l'1 de gener i el 18 de juliol de 1936 Cristòfor Arteché il·lustrà informacions judicials els dies 1 de gener 28 de gener i 19 de juny.

<sup>265</sup> *Última Hora* (1936. 27 de gener) Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081209&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

assassinat a Terrassa pel qual es demanaven sis penes de mort. El dia 6 de març.<sup>266</sup> Centelles firmà a coberta dues fotografies: un retrat d'un acusat, Manuel Roca, declarant, i l'altra de dos processats més, Josep Aixà i Ferran Restoy. A la segona pàgina del diari publicà la imatge de Maria Dolors Castellanos, una altra de les processades, en el moment de la seva declaració davant el fiscal.

A final de mes, el dia 31, la segona pàgina mostrava un home, Joan Antoni Canton, capcot i d'esquena a càmera després d'escoltar la sentència de 26 anys de presó per haver assassinat la seva amant. Fins al dia 1 de juliol no es publicà cap altra fotografia d'un judici. Fou a la contraportada i sobre la sentència dels processats de l'atracament a la cafeteria L'Or del Rhin.<sup>267</sup> El robatori i posterior assassinat d'un cambrer s'havia produït tres anys abans, els protagonistes eren llibertaris i estaven en presó preventiva.



*Última Hora*, 1 de juliol de 1936, p.8

<sup>266</sup> *Última Hora* (1936, 6 de març). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081535&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>267</sup> *Última Hora* (1936, 1 de juliol). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082474&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

Aquesta fotografia publicada per Centelles és l'única que s'ha localitzat del judici i una de les poques imatges de l'època que s'han pogut obtenir del dibuixant i cineasta anarquista Ángel Lescarboua (*Les*).<sup>268</sup> Sobre la seva experiència com a fotògraf judicial i les estratègies per poder dur a terme la feina, era precisament aquest judici el que Centelles recordava dècades després en una entrevista.<sup>269</sup>

Había una vista a puerta cerrada. No recuerdo bien de quien era, me parece que era algo de la CNT, algún atracador, alguna cosa, pero era a puerta cerrada. Y hay una gran sala en el Palacio de Justicia que se llama "Pasos Perdidos" y allí estaba la Policía y no dejaba entrar a nadie, y en la puerta que conduce a las salas, allí estaba la Guardia Civil y no pasaba prensa, nada de prensa ni historias, allí no valía.

Pero yo había visto tres o cuatro veces que gente del Palacio de Justicia entraba con unos papelotes debajo del brazo, y que llegaba a la Guardia Civil y le decía: "de la casa", "pase", y "de la casa", y "de la casa". Digo: "pues esto es lo mío".

Me salí a la calle, entré en una papelería, compré un cuadernillo de papel de barba, me subí las escaleras y directamente como una flecha llego a la Guardia Civil, "de la casa", y zas, yo con mi Leica en el bolsillo del pantalón, sin estuche ni nada y me metí dentro, e hice las fotografías, las fotografías conduciendo a los que iba a juzgar.

Esto fue un pelotazo tremendo porque por la tarde ya se publicaban, esto era por la mañana a las once o una cosa así y por la tarde, y un periódico de noticias, *Última Hora* se llamaba, ya lo publicó.

L'altre gènere on el fotògraf s'obrí pas a l'*Última Hora* amb la seva firma fou la secció *Escenaris*. La pàgina dedicada a les arts escèniques normalment no s'il·lustrava. Quan s'optava per afegir-hi elements gràfics, o bé s'empraven dibuixos d'Arteche, o fotografies sense signatura.

Des de la primera dècada del segle xx la fotografia teatral s'havia fet un lloc a les pàgines de la premsa, sobretot a les revistes, gràcies a retrats d'estudi dels grans actors i actrius caracteritzats com a personatges i també amb fotografies de promoció que mostraven alguna escena dels espectacles. Diversos repòrters com ara Josep Badosa, Gabriel Casas, Carlos Pérez de Rozas o Pablo Luis Torrents n'han deixat mostra als mitjans i en els arxius conservats.

---

<sup>268</sup> Ángel Lescarboua (*Les*) és un dels grafistes i cineastes més importants durant el cicle republicà. La recuperació de la seva figura forma part del projecte Gràfica Anarquista de l'Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ). Aquesta és una de les poques fotografies de *Les* que hem pogut documentar de moment durant la recerca sobre el llegat gràfic llibertari.

<sup>269</sup> RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). Imágenes [VHS]. Madrid: RTVE

Centelles realitzà fotografies d'escena de diferents estrenes que van tenir lloc entre gener i juliol de 1936: *Una noia per casar*,<sup>270</sup> l'òpera *Una cosa rara*,<sup>271</sup> *En nom de la llei*,<sup>272</sup> *La galería de la muerte*.<sup>273</sup> També va produir els típics retrats de grup un cop acabada la funció, com el del repartiment "excepcional" de *Marieta Cistellera*,<sup>274</sup> dels dramaturgs i alguns dels intèrprets de *La Tavernera del Puerto*<sup>275</sup> o de l'autor Carlos Arniches i els protagonistes de la seva obra *Yo quiero*.<sup>276</sup> Imatges comunes que combinava amb altres tipus de fotografia on deixà anar certa capacitat d'innovació en el punt de vista. Per exemple, el dia 9 de gener quan va fer una instantània de la companyia durant un assaig de l'obra *Bon cop de falç*,<sup>277</sup> el 14 de març, quan plasmà l'estrena de *Naranjas de la China*<sup>278</sup> retratant el cos de ball des de bambolines i el 9 de juliol,<sup>279</sup> amb les imatges de la peça *Tres hores a la vida d'una girl*, on es podia veure l'activitat de les artistes darrere l'escenari.

---

<sup>270</sup> *Última Hora* (1936, 31 de gener). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081249&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>271</sup> *Última Hora* (1936, 22 d'abril). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081915&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>272</sup> *Última Hora* (1936, 27 d'abril). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081951&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>273</sup> *Última Hora* (1936, 1 de juny). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082232&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>274</sup> *Última Hora* (1936, 28 d'abril). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081964&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>275</sup> *Última Hora* (1936, 7 de maig). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082031&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>276</sup> *Última Hora* (1936, 30 d'abril). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081982&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>277</sup> *Última Hora* (1936, 9 de gener). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081982&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>  
<https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081066&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>278</sup> *Última Hora* (1936, 14 de març). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081598&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>279</sup> *Última Hora* (1936, 9 de juliol). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082537&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>



Ara bé, l'aportació més singular de Centelles i *Última Hora* en la fotografia escènica començà al març amb el retrat de l'actor Ernest Vilches<sup>280</sup> caracteritzant-se davant d'un mirall al camerino.



*Última Hora*, 21 de març de 1936

El dia 22 de maig<sup>281</sup> el diari hi tornava amb la vedette Maruja Tomàs en una entrevista sota l'epígraf "les artistes, sorpreses al camerino". Aquest tipus de peça periodística més íntima i que es presentava com a foto-notícia o en una entrevista, s'intensificà a partir de juny concebuda com un espai concret amb el títol *Sorpreses al camerino*. Centelles firmà els retrats del baríton Marcos Redondo,<sup>282</sup> l'actriu Assumpció Casals,<sup>283</sup> els intèrprets Pius Davi i Maria Morera de la companyia de l'Espanyol<sup>284</sup> i l'actor Josep Alba.<sup>285</sup>

<sup>280</sup> *Última Hora* (1936, 21 de març). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081652&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>281</sup> *Última Hora* (1936, 22 de maig). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082156&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>282</sup> *Última Hora* (1936, 2 de juny). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082241&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>283</sup> *Última Hora* (1936, 25 de juny). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082429&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>284</sup> *Última Hora* (1936, 29 de juny). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082456&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

La fotografia havia guanyat pes progressivament a la secció Escenaris i la figura de Centelles també, ja que el dia 2 de juliol les dues imatges de l'estrena de l'obra *Creo en t'*<sup>286</sup> duien com a títol destacat *El fotògraf al teatre*. Més enllà de la secció, *Última Hora* també va treure excepcionalment l'escena a la contraportada. L'ocasió s'ho mereixia ja que el tema era "la companyia teatral més singular del món" dirigida pel mèdium Antoni Matias. Un reportatge sensacional de Rafael González<sup>287</sup> amb quatre fotografies de Centelles.



*Última Hora*, 23 de juny de 1936

L'exemple d'*Última Hora* és el colofó del progrés d'Agustí Centelles com a professional que, en només dos anys, consolidà la seva signatura enmig d'un context de modernitat periodística. Un ofici, el de repòrter gràfic, al qual també es vinculà a través de l'associacionisme.

<sup>285</sup> *Última Hora* (1936, 10 de juliol). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082546&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>286</sup> *Última Hora* (1936, 2 de juliol). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082483&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>287</sup> *Última Hora* (1936, 23 de juny). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082411&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

### 3.4 La vinculació a l'associacionisme professional entre 1934 i 1939

Quan el fotògraf es va establir pel seu compte el 1934, l'associacionisme professional de la premsa barcelonina ja estava organitzat en diferents entitats i sindicats, de la mateixa manera que a la resta de l'Estat, especialment a Madrid, o a altres països occidentals.

Després d'aquella agrupació específica de fotoperiodistes fundada el 1921 i explicada anteriorment,<sup>288</sup> va caldre esperar als anys de la II República per tenir constància d'un nou intent d'associacionisme professional. Aquí és on per primer cop hi apareix el nom d'Agustí Centelles. Fernández (2010) detalla un esborrany d'uns estatuts de l'Agrupació de Repòrters Gràfics, conservat per Josep Brangulí. Un document sense data, que situo entre 1931 i 1935. Per la seva banda, l'estudi de Sánchez Vigil i Olivera (2012) sobre la Unión de Informadores Gráficos de Prensa (UIGP),<sup>289</sup> que es va gestar a Madrid a finals del 1933 i celebrà la primera assemblea el 15 de gener de 1934, posa de manifest la relació immediata que es va establir entre l'agrupació madrilenya i els professionals barcelonins:

La creación de la UIGP tuvo enseguida repercusiones entre los profesionales de otras capitales. El catalán Josep Badosa, reportero curtido en los diarios barceloneses *El Día Gráfico* y *La Noche*, con uno de los estudios más populares en la ciudad condal desde 1927 (Foto-Art), y corresponsal de *Estampa, Ahora y As*, escribió el 20 de enero de 1934 a José Vidal, vocal de la UIGP, para solicitar los estatutos y tratar de movilizar a los profesionales: "Para ver si logro hacer algo en Barcelona". En la breve respuesta de Vidal (20 de febrero de 1934) queda de manifiesto el interés de la Unión:

Querido compañero y amigo. Con la presente le envío un reglamento de nuestra asociación que marcha a todo meter, y deseáramos hicierais algo parecido en esa, pues las mejoras pronto han de llegar a todos. Nosotros aspiramos a la Federación de toda España. Mándame las señas de todos los compañeros de esa que sean reporteros de verdad para enviarles nuestro reglamento. Para cuanto quieras y deseas puedas mandar incondicionalmente a tu buen amigo y compañero. (pp.8-9)

La data de la carta de Badosa i que Centelles consti com a "dependent" en la relació de noms dels socis que aporta Fernández, –tot i que cal recordar que ja treballava com a fotoperiodista des de 1927– ens permet situar aquests estatuts i l'intent de revifar i adequar l'Agrupació de Repòrters Gràfics a les necessitats de

---

<sup>288</sup>Veure pp. 203-205 d'aquesta tesi.

<sup>289</sup> Aquesta agrupació professional fou l'organisme encarregat, des dels inicis de 1934 fins al cop d'estat de 19 de juliol de 1936, de regular l'activitat dels fotògrafs de premsa vinculats als principals diaris, revistes i agències amb seu a Madrid.

la professió dels anys republicans abans del maig de 1934. Moment en què, com hem vist, Centelles es va quedar sense feina amb Sagarra i Torrents, optant per establir-se pel seu compte.

En aquesta documentació consten com a socis fundadors Josep Badosa, Josep Brangulí, Alexandre Merletti, Josep M. Sagarra, Carlos Pérez de Rozas, Ramon Claret, Pablo Luis Torrents i Andreu Puig Farran. S'aprecia, per tant, que alguns dels veterans es mantenen, alhora consten noves signatures que s'havien introduït a la professió al llarg de la dècada dels 20.

L'esborrany del reglament defineix l'Agrupació com una entitat que vol crear les garanties necessàries per al redactor gràfic, mantenint algunes de les demandes i afegint nous aspectes. Pel que fa a les reivindicacions generals s'observen trets continuadors respecte els estatus de l'agrupació fundada el 1921. El més important continua sent la reclamació d'un distintiu, una manera de fer visible la professionalitat del fotògraf de premsa; aspiració per la qual també treballava la UIGP de Madrid. Altres aspectes que es mantenen de la reglamentació anterior són que la secció vetllaria i faria d'intermediària en cas de conflicte entre socis, o entre aquests i les empreses, o que en cas de malaltia d'un soci els altres li cobririen la feina. I, evidentment, es continuà reclamant la propietat intel·lectual, emparant-se en la Reial Ordre del 4 de setembre de 1911.

En el camp de les novetats, cal destacar que per a formar-ne part calia acreditar que feia dos anys que l'aspirant a soci es dedicava al reportatge fotogràfic i que tenia contracte vigent amb una o diverses empreses periodístiques, el qual havia d'estar signat amb la conformitat del comitè de premsa del Jurat Mixt corresponent. Aquesta condició difereix de l'associació primigènia, en la qual no calia justificar un període temporal de dedicació a l'ofici, sinó simplement aportar la vinculació contractual amb els mitjans on es publicava habitualment.

També es contemplava la figura dels fills dels socis fundadors en tant que auxiliars, fet que corrobora la concepció del negoci fotogràfic de premsa com empresa familiar per part d'alguns professionals. En el moment en què s'emancipessin i

establissin pel seu compte passarien immediatament a constar com a socis fundadors. Com afirma Fernández (2010):

Amb aquesta intenció d'assegurar el futur dels seus fills i garantir així la continuïtat de les seves empreses fotogràfiques, constitueixen aquesta nova entitat Josep Badosa, Alejandro Merletti, Josep Maria Sagarra, Carlos Pérez de Rozas, Ramon Claret, Pau Lluís Torrents, Andreu Puig Farran i Josep Brangulí (a excepció de Claret que no aporta descendent i de Puig Farran que aportarà el seu germà). (Lavenfeld., Vallhonrat, i Fernández, 2010, p. 263)

És força significativa aquesta manera de concebre l'ofici com a hereditari, perquè marca diferències notables entre els socis pel seu origen. En el cas d'Agustí Centelles, que es dedicava al fotoperiodisme des de finals dels anys 20, en aquest esborrany d'estatuts del 1934 se'l considera un dependent, ni tan sols un auxiliar de fotògraf com els fills dels fundadors, alguns dels quals, per exemple el de Josep Badosa o de Pablo Luis Torrents, començaven aquell mateix any a fer d'ajudants dels seus progenitors. Desconeixem, però, si es van arribar a redactar uns estatuts després de l'esborrany, i si l'intent de reactivació de l'entitat es va dur a terme, ja que no hem localitzat documentació al respecte dels anys pre bèl·lics més enllà de les pistes que ofereix Merche Fernández (2010) amb el material conservat de Josep Brangulí.

En aquests anys republicans, paral·lelament a l'agrupacionisme relacionat estrictament amb la fotografia periodística, alguns fotoperiodistes continuaven vinculats a les diverses associacions professionals que ja existien, com l'Associació de Periodistes de Barcelona. La seva presència, però, sembla purament testimonial perquè no ocupen càrrecs en els òrgans de gestió i en ser una professió específica, queden a l'ombra de la majoritària, la de redactor.

En els estatuts, publicats el 1935, es deixen clars en el primer capítol quins són els objectius de l'associació: "defensa social de la classe, el mutualisme i la més àmplia difusió de la cultura periodística". Al capítol següent s'explicita que els associats formarien seccions que es podrien ampliar, a partir de les següents: repòrters, redactors, premsa tècnica, administració i publicitat, fotògrafs, periodistes comarcals, periodistes estrangers, radiodifusió i premsa filmada. Cada

secció comptaria amb el seu propi reglament.<sup>290</sup> Fins aquest document no es detallen les seccions i només existien la de la de premsa estrangera (1935) i la de repòrters (1933), on tan sols consta un fotògraf, Josep Maria Sagarra.

La pluralitat d'oficis considerats ens indica que es concebia la professió periodística de manera holística i alhora especialitzada, d'acord amb el sistema comunicatiu del moment, és a dir, de masses i modern, atorgant els mateixos drets d'associació a tots els membres, sempre considerats en conjunt periodistes professionals.

L'associació va estar en contacte permanent amb altres agrupacions professionals d'arreu d'Espanya.<sup>291</sup> En aquest sentit, cal destacar que el mateix 1935 va assolir una fita perseguida des de feia anys, ja que va ingressar de manera independent i com a membre de ple dret –sense l'aixopluc de cap altra organització catalana o espanyola– a la Federation International de Journalistes (FIJ), fundada el 1925, en la qual el seu representant fou el periodista Xavier Regàs.<sup>292</sup>

Segons el seu testimoni, a Centelles li va costar poder formar part de l'associacionisme professional barceloní: “Casi todo el mundo profesional estaba en contra de mi ingreso en la Asociación de la Prensa, pero no tuvieron más remedio que dejarme entrar.”<sup>293</sup> Al novembre de 1934 s'hi incorporava amb el registre núm. 502, en qualitat de repòrter gràfic, tal com consta als Annals del

---

<sup>290</sup> *Annals del Periodisme Català* (1935, núm. 15, pp. 585-596). Centre de Documentació Montserrat Roig.

<sup>291</sup> L'Associació de Periodistes de Barcelona a partir de 1925 és membre filial de “la Asociación Española de Prensa Técnica, la Cámara Oficial del Libro de Barcelona, la Federación de la Prensa Catalano-Balear, la Federación de la Prensa de España, la Federation International de la Presse Technique, la Federation International des Journalistes, la Press Congress of the World i la Union Centrale des Associations de Presse.” Font: Memoria de la Asociación de Periodistas de Barcelona, 1926. Centre de Documentació Montserrat Roig.

<sup>292</sup> Xavier Regàs (1905-1980) va estudiar dret i es doctorà el 1925. Posteriorment va fer continuar estudiant a París, a l'“École des Hautes Études Internationales”. Des del 1923 exercí de periodista i fins al 1936 treballà a diferents mitjans com *La Publicitat*, *La Ciutat*, *L'Opinió* o *L'Esport Català*. Fou corresponsal a París i Madrid, i com ell mateix explica a les seves memòries, el 1929 era periodista acreditat a la Societat de Nacions. (Regàs, 1973, p.11). Tenia relació amb els intel·lectuals barcelonins del moment i formava part activament de l'Associació de Periodistes de Barcelona. En aquesta associació professional, Regàs va gestionar l'ingrés a la Federació Internacional de Periodistes, que va aconseguir al 1935. (*Annals del Periodisme Català*, núm. 22, 1936). Aquest mateix any va estrenar la seva primera obra de teatre amb èxit, *Cèlia, la noia del carrer Aribau*. A partir d'aquell moment la dramaturgia fou l'ocupació més coneguda de la seva vida

<sup>293</sup> Carrasco, A. (1978, 16 de febrer). Agustí Centelles. Fotografar la historia. *El Correo Catalán*

Periodisme Català i a la documentació personal del fotògraf.<sup>294</sup> Un context realment complicat per a la professió i de censura implacable, ja que després dels Fets d'Octubre es van suspendre diferents diaris i revistes i foren detinguts alguns professionals. Tant l'Associació com la resta d'entitats de la professió de la ciutat es mobilitzaren fent gestions davant diverses instàncies polítiques del govern de la República.

Centelles, com associat, no consta que fes ús d'un dels principals avantatges, l'accés a metges i productes farmacèutics, publicat puntualment a la revista de l'associació. En canvi, sí que apareix just quan acabà d'ingressar-hi com un dels 27 periodistes que feien informació a la Generalitat<sup>295</sup> signant un telegrama de suport al president Lluís Companys, enviat el 14 de novembre de 1934.<sup>296</sup>

Durant el mateix mes, la publicació de l'associació també dona compte de dues informacions en les quals és present. D'una banda, es pot apreciar el seu compromís i solidaritat amb uns periodistes alemanys que havien estat detinguts a Madrid, perquè és un dels membres del grup de professionals que van realitzar una sèrie de gestions per tal d'alliberar-los.<sup>297</sup> De l'altra, veiem com assisteix a un banquet, un dels actes més habituals de l'entitat.<sup>298</sup> Per tant, es pot deduir que en els inicis de la seva vinculació a l'associació Centelles hi prengué part de forma activa. En canvi, el 1935 només apareix esmentat a la llista de socis i no s'informa que participés en cap acte.

Malgrat que l'Associació de Periodistes de Barcelona era la més veterana i durant els anys republicans, com acabem de veure, es presentava com una organització moderna, li sortí competència. L'octubre de 1933 es va fundar l'Agrupació Professional de Periodistes (APP), entitat que assolí el predomini durant la guerra.

---

<sup>294</sup> Un any més tard, al número 15 d'Annals del Periodisme Català s'ofereixen els llistats dels 550 socis de l'associació, per ordre d'antiguitat i alfabètics, en els quals Agustí Centelles apareix amb el número 510.

<sup>295</sup> Entre la documentació personal d'Agustí Centelles es conserva una tarja provisional de premsa que dona lliure accés al Parlament de Catalunya, excepte a la sala de sessions. Per tant, era habitual la seva relació professional amb els membres del govern. (s/d).

<sup>296</sup> *Annals del Periodisme Català*. (1934, núm. 8, pp. 483-384). Centre de Documentació Montserrat Roig.

<sup>297</sup> *Annals del Periodisme Català*. (1934, núm. 9, p. 595). Centre de Documentació Montserrat Roig.

<sup>298</sup> *Annals del Periodisme Català*. (1934, núm. 9, p. 596). Centre de Documentació Montserrat Roig.

Les dues associacions, però, estaven estretament vinculades ja que d'entrada, la seu de l'APP es va instal·lar al local de l'Associació a la Rambla dels Estudis.

El testimoni del periodista Vicenç Riera Llorca (1987, pp.22-23) recorda el tarannà de l'Associació i el naixement de l'Agrupació:

A part d'una selectiva societat de repòrters hi havia dues societats de periodistes: l'Associació de Periodistes de Barcelona —que presidia, semblava que a perpetuïtat, Joan Costa i Déu— i l'Agrupació Professional de Periodistes de Barcelona. L'Associació no tenia el caràcter de sindicat de resistència per a la defensa dels interessos professionals dels redactors i repòrters; la majoria dels seus membres no eren pròpiament periodistes; entre ells hi havia molts polítics dedicats a diverses professions, que publicaven articles, alguns ocasionalment i altres sovint, per afany de propagar les seves idees o pel simple desig de cultivar el seu nom; amb aquest mateix propòsit hi havia molts d'aficionats que ni de bon tros no tenien la intenció de fer del periodisme un mitjà de vida, però que sentien la il·lusió de posseir el carnet de l'Associació, en la concessió del qual Costa i Déu es mostrava més que generós; desitjós de prodigar-lo. Per raons diverses, el professionalisme dels periodistes era vague. Aquest caràcter confús de l'Associació havia fet que es creés l'Agrupació Professional de Periodistes de Barcelona, com un calc homònim de la que ja existia a Madrid.

Més proper als esdeveniments, Gabriel Trillas, president de l'APP durant la guerra, explicava a *La presse catalane depuis 1641 jusqu'à 1937*, publicació editada amb motiu de la participació a l'Exposició Universal de París de 1937, que l'agrupació havia nascut d'un manifest d'un grup de periodistes seguint el model de la que ja existia a Madrid, per motius estrictament professionals i per no caure en divisions per simpaties polítiques.

Il y avait quatre organismes de presse: le "Centre des Reporters", le "Syndicat Professionnel des Journalistes", "l'Association de la Presse quotidienne" et "l'Association des Journalistes". Existaient aussi d'autres groupements de journalistes spécialisés dans une catégorie déterminée: "Syndicate des journalistes sportifs", "Association des journalistes cinématographiques", "Association des critiques théâtraux", "Association des journalistes étrangers", "Association de la Presse Technique". (Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937, p.14)

Trillas també posa de manifest que malgrat el nombre d'organismes « ce qu'il y avait de lamentable, c'est que, malgré un telle abondance d'organismes, les journalistes, à Barcelone, n'avait d'assuré aucun de ses besoins les plus stricts, toutes les dites organisations ayant un caractère purement récréatif et de bienfaisance. » (Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937, p.14).



Així, l'Agrupació Professional de Periodistes naixia per suplir aquesta carència tot i que al principi li costés aconseguir la complicitat de les autoritats –pressionades per les empreses segons aquest testimoni– i la representació justa en els Jurats Mixtos que regien la professió. Però no fou fins al juliol de 1936 quan l'agrupació, tal i com afirma Trillas (1937): « consciente de la mission qui lui incombe, parvient à réaliser le plus grand idéal des journalistes de Barcelone: l'unité des groupements de journalistes. » (Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937, p. 15).

Un altre dels motius del naixement de l'APP que exposa Trillas es refereix a la necessitat de crear un organisme de classe, que havia de funcionar com a sindicat autònom. Aquesta autonomia sindical però, a la pràctica va durar tres anys i l'agrupació formà part de la UGT. Respecte a la data d'ingrés al sindicat, es va produir al març de 1936, com n'informà *Annals del Periodisme Català*.<sup>299</sup>

El diumenge 8 de març, va reunir-se en assemblea extraordinària l'Agrupació Professional de Periodistes, per a estudiar la conveniència d'adscriure l'entitat a una de les dues centrals sindicals, la UGT o la CNT. Assistiren a aquesta assemblea 20 associats i per 10 vots (9 foren en contra, i un en blanc), fou pres l'acord d'anar a la sindicació. Després fou acordat per unanimitat d'ingressar a la UGT.

Tot i la notícia d'aquesta assemblea, Riera Llorca (1987) afirma que des dels inicis a l'APP ja era propera a la UGT:

Per les circumstàncies de la seva naixença –s'havia creat en una assemblea a l'Ateneu Enciclopèdic Popular, però la convocatòria havia sorgit d'una reunió feta a les oficines del "Secretariado" del PSOE a Barcelona– era cosa convinguda que l'Agrupació era de la UGT, però l'adhesió no havia estat formalitzada i, ja començada la guerra, calgué decidir si s'adheria a la UGT o a la CNT; i en una reunió feta en un pis del carrer de Canuda es va acordar, per un vot de diferència, ingressar a la UGT. Detall interessant d'aquella reunió va ser que l'adhesió a la UGT la defensés Rafael Vidiella, aleshores del PSUC acabat de crear, però conegut, en temps encara recents, com un element destacat de l'anarco-sindicalisme; i que l'ingrés a la CNT fos proposat per un redactor d'*El Correo Catalán*, que havia estat l'òrgan del partit tradicionalista: un carlí! (...) Els periodistes estaven aleshores poc interessats en la vida sindical o corporativa, la qual cosa interpreto com un símptoma del poc sentit professional que tenien. En aqueixa reunió del carrer de Canuda van assistir-hi 23 membres de l'Agrupació. I a les que recordo de mesos posteriors, fins i tot en casos en què s'havia de decidir un canvi de junta, feien acte de presència poc més d'una vintena d'associats. Quan es va fer l'assemblea del carrer de Canuda, l'Agrupació havia ja absorbit l'Associació, la qual cosa havia donat com a resultat l'eliminació dels socis que no

---

<sup>299</sup> *Annals del periodisme català* (1936, núm. 22, p.194). Centre de Documentació Montserrat Roig.

rebien una retribució pel seu treball periodístic i l'ingrés d'aquells que la rebien i que per diverses raons no s'havien sindicat. Altres conseqüències d'aquella assemblea foren que els qui simpatitzaven amb la CNT sortissin de l'Agrupació per afiliar-se en un sindicat de la CNT i que l'Agrupació no fos un sindicat per si mateix sinó una secció d'un sindicat de les arts gràfiques de la UGT. (p.23)

Cal tenir en compte que Riera Llorca escriu aquest text el 1987 i que l'assemblea va tenir lloc pocs mesos abans del cop d'Estat de juliol de 1936, per la qual cosa o bé confon les dates, o també és possible que la formalització plena es realitzés quan ja havia començat el conflicte.



Carnet de l'Agrupació Profesional de Periodistes. Archivo General de la Guerra Civil.

Pel que fa a Agustí Centelles, la seva documentació personal evidencia que va ingressar a l'Agrupació Professional de Periodistes amb el número 80 d'afiliat el març de 1936. Aquest carnet, però, és de la UGT-Madrid, està redactat en castellà i hi consten les següents dades: pueblo (Barcelona), federación (Arts Gràfiques), título de la sociedad (Agrupació Professional de Periodistes), profesión (periodista), categoria (repòrters gràfics). Les quotes de pagament segellades corresponen a juliol i agost de 1936, tot i que s'han conservat rebuts de pagaments també dels anys 1937 i 1938. Sembla que aviat el format de carnet identificatiu va canviar perquè Centelles en conservà un altre amb coberta de l'Associació Professional de Periodistes en què, entre parèntesi, apareix el sindicat UGT igual que a l'interior. Està datat al 8 d'octubre de 1936<sup>300</sup> i allà on s'ha de mencionar el mitjà hi consta "repòrter gràfic" i s'afegeixen dos segells de la "secció de repòrters gràfics de la UGT". Per tant, el fotoperiodista hauria

---

<sup>300</sup> Archivo General de la Guerra Civil Española (AGGCE). (PS Barcelona c.918)

ingressat a l'APP abans de la guerra, moment en què també pertanyia a altres entitats professionals.

La seva documentació deixa constància que estava afiliat des de l'1 de gener del 1936 al Sindicat de Periodistes Esportius, al qual continuà vinculat tota la guerra. El mitjà que representava és el diari *La Humanitat*. Altres carnets que l'avalaven com a repòrter gràfic d'esports són el del Real Club Deportivo Español i el del Badalona F.C. En tots dos acreditat com a repòrter gràfic de la secció professional de la UGT per a la temporada 1936-1937, a més del corresponent al Club Deportivo Júpiter de la mateixa temporada, on consta com a fotògraf. El fet que en dos dels carnets hi hagi el segell de la secció de repòrters gràfics professionals ens indica que l'APP realment era un organisme que avalava la professionalitat dels seus afiliats i probablement s'ocupava de les gestions per acreditar els diferents periodistes.

A banda d'aquests documents que acrediten àmpliament a Centelles com a professional l'any 1936, la seva relació i participació en diferents actes organitzats per la professió el mostren com un personatge prou actiu en el panorama periodístic barceloní. En són exemples la seva participació com a membre de la comissió del sopar de comiat a la periodista Irene Polo (1909-1942), celebrat el 15 de gener abans d'emprendre el seu viatge cap a Amèrica del qual no tornaria.<sup>301</sup> Dos mesos més tard, el 25 de març, també va assistir al sopar d'homenatge al president Lluís Companys, amb la resta de periodistes que feien informació a la Generalitat. Aquell mateix mes, Centelles fou un dels "periodistes d'esquerra" que celebraren un sopar en homenatge a Javier Bueno (1891-1939), que havia estat director del diari asturià *Avance*, destacat sindicalista de la UGT i un dels periodistes afusellats pels franquistes al final de la guerra.<sup>302</sup>

A partir del cop d'Estat de Juliol de 1936, el sistema comunicatiu, la seva organització i la professió periodística van patir, com la resta d'àmbits de la societat, una transformació radical. Fou en aquell context quan l'Associació de la

---

<sup>301</sup> *Annals del Periodisme Català*. (1936, núm. 22, p.191). Centre de Documentació Montserrat Roig

<sup>302</sup> *Annals del Periodisme Català*. (1936, núm. 23, pp. 268 i 270). Centre de Documentació Montserrat Roig

Prensa Diària de Barcelona i l'Associació de Periodistes de Barcelona es van integrar a l'APP, mentre que l'Associació de Repòrters es va dissoldre i el Sindicat de Periodistes entrava a formar part de la CNT. Trillas (1937) explica que el 90% de la professió periodística formava part de l'APP, però curiosament obvia i no fa cap menció a la pertinença a la UGT, presentant així l'entitat com estrictament professional. (Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937, p. 16)

Aquesta empara majoritària a l'Agrupació també es posa de manifest en el primer butlletí intern redactat el 1937<sup>303</sup>, on es dona compte del fet que no hi havia divisió entre periodistes perquè s'havia creat un Comitè d'enllaç amb els afiliats a la CNT:<sup>304</sup>

Ara no hi ha cap altra divisió, cap altra diferència, que la que suposa l'existència de dues Centrals sindicals, car si bé nosaltres hem aconseguit de reunir entorn de la UGT la immensa majoria dels nostres companys, també és cert que altres han ingressat a la Secció de Periodistes del Sindicat de Professions Liberals de la CNT. De totes maneres, aquest allunyament que hauria pogut interposar-se entre uns i altres companys, ha estat evitat amb la creació d'un Comitè d'Enllaç que funciona amb regularitat i als treballs del qual es deu l'aprovació i vigència de les bases de treball –primera reglamentació que s'ha fet a Catalunya respecte al periodisme– amb les quals bases s'ha aconseguit el sou mínim de 125 pessetes setmanals; d'aquesta forma s'han acabat els abusos de què les Empreses feien objecte molts dels nostres companys. Fruit de la tasca d'aquest Comitè d'Enllaç són iniciatives tan profitoses per a tota la classe periodística com la creació del carnet professional únic i la placa contrasenya, els quals facilitaran enormement la nostra missió informativa.

Pel que fa a l'estructura, l'APP tenia diferents seccions entre les quals la de repòrters gràfics amb 23 membres. Efectivament, entre mitjans i finals d'agost de 1936 la majoria de fotoperiodistes barcelonins gestionen les sol·licituds<sup>305</sup> d'ingrés a l'APP. Centelles ho va fer la darrera setmana d'agost sense especificar cap mitjà concret ja que a la seva fitxa en l'apartat "treballa al diari" hi va anotar "diversos".<sup>306</sup>

---

<sup>303</sup> Agrupació Professional de Periodistes (UGT). *Butlletí interior*, 1937, núm. 1. Arxiu Històric Ciutat de Barcelona

<sup>304</sup> En aquest treball no es detalla l'associacionisme llibertari perquè Agustí Centelles no en va formar part i seria un aspecte que mereixeria una altra recerca.

<sup>305</sup> Archivo General de la Guerra Civil Española (AGGCE). (PS Barcelona, c. 938)

<sup>306</sup> Fitxa d'Agustí Centelles a l'Agrupació Professional de Periodistes (1936). Font: PS Barcelona 938/1-163. Font: Archivo General de la Guerra Civil Española (AGGCE).

La revolució social en marxa durant aquell estiu també provocà l'aparició de nous organismes de premsa en els quals participà Agustí Centelles. N'informava *La Vanguardia* durant el mes d'agost:<sup>307</sup>

Tardienta, 17. Se ha constituido en el frente aragonés un Comité de Prensa, con jurisdicción en todo este frente de guerra, al objeto de comprobar la identidad de los numerosos periodistas nacionales y extranjeros que acuden al frente para hacer información. Constituyen el citado Comité los camaradas Aymamí Serra, por *La Humanitat*; Caravaca, por *La Rambla*; Borrás, por *La Noche*; Centelles, por los reporteros gráficos, y Díaz Morales, por *Heraldo de Madrid*. El citado Comité ha tenido que informar ya en un caso. El de un periodista enviado, por un periódico de Barcelona, apellidado Miró, del que se sabe que era militante del Partido Tradicionalista, que ha sido detenido y conducido a Barbastro. El citado Comité ejerce un severo control acerca de todos los periodistas nacionales y extranjeros que acuden al frente.

Així estaven les coses pel Front d'Aragó l'estiu del 36, mentre a la rereguarda era l'agrupació qui organitzava la professió. Sens dubte, l'empara d'una entitat professional també ajudà a l'hora de gestionar els permisos pertinents per desplaçar-se al front, per informar-se de les noves disposicions sobre censura. També, per prendre les decisions col·lectives pertinents, com les referides a les vacances d'estiu del 1937, quan l'entitat feia públic:<sup>308</sup>

No és aconsellable que els periodistes i tots els altres treballadors de les empreses periodístiques abandonin llurs llocs de treball mentre llurs companys són a les trinxeres. Els Consells d'empresa podran, de totes maneres, decidir si escau prendre's uns quants dies de repòs aquells companys que per llur estat de salut o altres circumstàncies igualment peremptòries ho necessitin imprescindiblement.

A més de les qüestions purament professionals, l'agrupació organitzà una sèrie d'activitats com ara un curs de rus,<sup>309</sup> alguns banquetes a la seva seu, o una col·lecta de diners per fer un enviament de queviures als periodistes de Madrid. Aquesta acció adreçada a tots els periodistes catalans es publicà regularment a diferents diaris barcelonins amb anuncis i notes i, en alguna ocasió, amb la

---

<sup>307</sup> Redacció. (1936, 18 d'agost). Constitució de un Comité de Prensa. *La Vanguardia* Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/08/18/pagina-14/33135692/pdf.html>

<sup>308</sup> Redacció. (1937, 28 de maig). Els treballadors de premsa i les vacances d'estiu. *Última Hora* Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000084340&page=2&search=vacances%20premsa&lang=ca&view=memoriaesquerra>

<sup>309</sup> Redacció. (1937, 3 de març). Agrupació Professional de Periodistes (UGT). *La Humanitat* Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000045546&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>

corresponent donació dels diferents socis,<sup>310</sup> entre els quals consta Agustí Centelles amb 10 pessetes.

**Solidaridad hispana**  
**Viveres para los periodistas madrileños**  
 La Agrupación Profesional de Periodistas, recuerda a todos los periodistas de Galicia y particularmente a sus delegados en las redacciones de los diarios barceloneses, la conveniencia de que se apresten a entrar en sus oficinas, los donativos que quieran destinar a engrasar la lista de subscripción abierta para el envío de viveres a los compañeros periodistas de Madrid, dada la proximidad de la fecha en que la Agrupación tiene el proyecto de llevar a cabo dicho envío.  
 La Agrupación Profesional de Periodistas, al propio tiempo que da las gracias a todos aquellos que han respondido a su llamamiento, ruega a todos los periodistas de Cataluña que quieran demostrar su compañerismo haciendo su aportación en provecho de aquellos que con admirable espíritu de sacrificio luchan por la causa antifascista.  
 Damos a continuación la lista de los donativos recibidos:  
 Agrupación profesional de Periodistas, 500 pesetas; sección de reporteros gráficos, 100; Gabriel Ferrás, 10; Amadeo Bernadó, 10; José M. Francés, 10; Roque González, 10; Pedro Matallonga, 10; José Montfort, 10; Abelardo García, 10; Armando Quintana, 10; Agustín Ceceolua, 10; Luis Jordá, 10; Anselmo López Marqués, 10; Gabriel Ouzá, 10; F. R. E.; Enrique Palau, 5; Azorí Estivil, 10; José J. Campaña, 10; Jaime Garros, 10; Esteban Plaza, 10; José Capella, 10; Leopoldo Costedo, 10; José Jansana, 10; Salvador Roca, 10; Martí Bas, 10; Luis Aymami, 10; Ernesto Guasp, 10; Domingo Guasá, 10; Salvador Abril, 10 pesetas.  
 Luis Bonafante, 10; Victoriano Figuero, 10; Vicente Pérez Garbía, 10; José B. Benavides, 10; José Tormenta, 10; José Pessada, 10; Fernando Herrán, 10; Juan Roselló, 10; Rosa Gallart, 10; J. Aymami Serra, 10; Durá Marco, 10, Juan Més-

alp, 10; Administración de «Trebella», 100; Felipe Barjau, 10; Pedro Ardiaca, 10; Alvaro Bernadó, 10; Antonio Gabernes, 5; Adolfo González, 5; «La Hamburga», 30; Xavier Picañol, 10; Francisco Caravaca, 10; José M. Saulléhi, 5; Francisco Aymami, 5; Eduardo Plá, 5; Joaquín Alvarogonzález, 5; José Bru, 5; Mariano Vives, 5; Celostino Meláns, 10; Salvador Costa, 5; Departamento de Radios y Prensa P. S. C., 20; María Dolores Barzálló, 10; María Sarmiento, 5; José M. Gómez del Tora, 10; Francisco Piñol, 5; Luis Macías, 5; Francisco Esteve, 10; Arturo Paruchó, 10; Jorge López de Sagredo, 10; J. Roig y Guiverrau, 10; Salvador Marsal, 10; Andrés A. Artís, 5; Luis Metendez, 5; Arturo Llorente, 5; Rafael González, 5; J. Puig y Farrán, 10; Cristóbal Arcecho, 5.

*La Vanguardia*. 21 de juliol de 1937. p.3

Pel que fa a les accions en relació als fotògrafs professionals, a principis d'agost de 1936 l'agrupació donà suport immediat a una queixa dels repòrters gràfics motivada pel fet que alguns diaris no els pagaven les feines publicades, al·legant per motiu que no eren de plantilla. N'hi havia alguns que feia dos o tres mesos que no cobraven. L'APP apel·lava al Comissariat de Premsa de la Generalitat, acabat de crear, a implicar-se en aquest assumpte de manera enèrgica. Alhora també demanaven al sindicat CNT que participés en aquesta acció de protesta.<sup>311</sup> No podem atribuir a aquest malestar la ràpida organització en secció dels fotoperiodistes, però el cert és que a meitat de setembre quedava oficialment constituïda.<sup>312</sup>

Han quedado definitivamente constituidas las secciones de Reporteros gráficos y de la Prensa técnica y Revistas. Están ya confeccionados por la ponencia correspondiente los estatutos que deberán regir la nueva Mutualidad de la Prensa, que muy pronto quedará constituida.

En una de sus últimas reuniones, el Comité ejecutivo de la Agrupación Profesional de Periodistas tomó el acuerdo de que mientras no se constituya la Mutualidad, todos los casos de enfermedad y demás que se presenten, se resuelvan de conformidad con las condiciones más favorecedoras de las dos mutualidades disueltas.

<sup>310</sup> Redacció. (1937, 21 de juliol). Solidaridad hispana. Viveres para periodistas de Madrid. *La Vanguardia*.

Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/07/21/pagina-3/33125001/pdf.html>

<sup>311</sup> Redacció. (1936, 2 d'agost). Un llamamiento en favor de los reporteros gráficos de Prensa. *La Vanguardia*.

Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/08/02/pagina-4/33134486/pdf.html>

<sup>312</sup> Redacció. (1936, 17 de setembre). Agrupación profesional de Periodistas (UGT). *La Vanguardia*.

Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/09/17/pagina-9/33138047/pdf.html>

Organizados los diferentes servicios de la Agrupación, se ha establecido el siguiente horario para el funcionamiento de las oficinas de la Casa de la Prensa (Rambla Estudios, 6, principal), de once a una de la mañana y de cuatro a nueve de la noche.

Una de les seves primeres intervencions fou resoldre un antic enfrontament<sup>313</sup> amb els clubs de futbol Júpiter i Badalona, on feia tres anys que no acudien a fer informació.

No s'ha pogut localitzar documentació sobre com es va organitzar la secció. Però Agustí Centelles guardà una autorització<sup>314</sup> datada al novembre de 1936 per anar al front d'Ozca. Estava emesa per la Conselleria de Defensa de la Generalitat de Catalunya i se'l definia "fotógrafo profesional, delegado del sindicato de repórters gráficos", per la qual cosa la seva vinculació és evident.

Durant el mes de desembre, l'Agrupació Professional de Periodistes i la secció de premsa del Sindicato de Profesiones Liberales de la CNT<sup>315</sup> van elegir noves juntes directives.<sup>316</sup> Al capdavant de l'APP continuà Gabriel Trillas. La resta de càrrecs foren els següents: Amadeo Bernadó, vicepresident; secretari general Francisco Forner; vicesecretari, Anselmo López; tresorer, Enrique Fernández i comptador, José Monfort. Pel que fa als vocals foren elegits Luis Jordá, Enrique Panadés, Abelardo García Gandia, Pedro Matalonga, Armando Quintana, José María Francés i Agustí Centelles. No s'ha pogut documentar fins quan de temps el fotògraf en formà part ni quina era la seva implicació en l'agrupació.

Pel que fa a la secció de repòrters gràfics, aquesta s'havia de dotar d'uns estatuts. Els que conservà Centelles estan datats al 1937 i expliquen que s'havia fundat "per la protecció del reporter gràfic" i per crear i utilitzar un distintiu que l'acredités

---

<sup>313</sup> Redacció. (1936, 16 de setembre). Satisfactoria solución de un viejo pleito. Satisfactoria solución de un viejo pleito. Los reporteros gráficos harán información en los campos del Badalona y Júpiter. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/09/16/pagina-8/33137564/pdf.html>

<sup>314</sup> Secretaria general de la Conselleria de Defensa. Barcelona 17 de novembre de 1936. Permís per circular. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>315</sup> La junta dels periodistes llibertaris elegida fou: Fernando Pintado, president; Jaime Ballús, vicepresident; Carlos Gamón, secretari; Marcelino Perellé, vicesecretari; i Jerónimo Galipienso i Anna Murià, vocals.

<sup>316</sup> Redacció (1936, 15 de desembre) Nuevas juntas directivas. *La Noche*.

Redacció (1936, 15 de desembre) Asambleas de periodistas. *La Vanguardia*.

Recuperat de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/12/15/pagina-6/33133324/pdf.html>

com a tal. Veiem doncs com es va recuperar la reivindicació primigènia del 1921, fet comprovable en la redacció de l'article segon del reglament, quasi un calc del comentat anteriorment. Altres aspectes que es mantingueren com a la reglamentació inicial són que la secció vetllaria i faria d'intermediària en cas de conflicte entre socis o entre aquests i les empreses; que en cas de malaltia altres socis li cobririen la feina o que s'haurien d'emparar a la Reial Ordre del 4 de setembre de 1911 sobre la propietat intel·lectual.

Com ja es demanava anteriorment, un dels requisits era acreditar la relació professional amb un mitjà tenint "un contracte amb l'empresa del diari o periòdic al qual es presti els serveis d'informació gràfica y que li pugui permetra de viura decorosament" [sic]. Per a ingressar a la secció era condició ser soci de "l'Agrupació Professional de Periodistes (UGT)" i demostrar que "s'exerceix durant dos anys sense interrupció la qualitat de reporter grafic, vivint exclusivament de la informacio grafica" [sic]. Cal remarcar que en els estatuts del 1937 ja no hi apareix cap menció als fills dels fotògrafs.

Com s'ha explicat anteriorment, la competència entre professionals era evident durant els anys de la República, perquè hi havia més fotoperiodistes i perquè els mitjans utilitzaven més imatges. No és estrany doncs que s'hi inclogués un article específic per evitar pràctiques deslleials:

Art.4 El soci ve obligat a respectar els diaris, periodics ó revistes que serveixi un altre soci, mentres no sigue cridat per l'empresa, ja per presindir dels serveis del primitiu, ja per a ampliació de la informació o que tinguin d'esser mes reporters, en aquest cas de acord amb l'Empresa del diari o revista es posaran de acord per no perjudicarse per a la duplicitat de la informació. Tambe segons la importancia dels diaris o revistes vindra obligada la Empresa a tenir en nomina o sou mensual, dos o mes reporters grafics. [sic]

Durant el mateix any, com s'ha explicat anteriorment, l'APP va fer front a una de les problemàtiques que els afectava per llei des del 1936 els repòrters gràfics en referència a la tinença i ús d'aparells fotogràfics. La premsa<sup>317</sup> recollia la seva petició d'exempció al govern ja que les càmeres eren el seu instrument de treball.

---

<sup>317</sup> Redacció. (1937, 20 d'octubre). Petición de los reporters gráficos. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/10/20/pagina-3/33127529/pdf.html>



Una altra de les fites importants per a l'APP, gràcies a la seva pertinença a la FIJ, es va produir al febrer de 1937 quan es va aconseguir el tràmit de diferents carnets de l'associació internacional per diferents periodistes de l'agrupació. Actualment, podem afirmar que dos fotoperiodistes tenien aquest carnet, Agustí Centelles i Pablo Luis Torrents ja que es conserven entre la seva documentació personal.<sup>318</sup>



Carnet de la FIJ de Pablo Luis Torrents. Font: Arxiu personal família Torrents

Finalment, sobre els representats de la secció s'ha pogut documentar<sup>319</sup> que el gener de 1938 s'escollia junta directiva dels repòrters gràfics. Estava constituïda per Pablo Luis Torrents com a president, que en aquell moment també formava part de la junta general de l'APP. La resta de càrrecs eren els següents: secretari, Ramon Claret; tresorer Carlos Pérez de Rozas i vocals Joan Andreu Puig Farran i Merletti (la informació no distingeix si el pare o el fill). No ens consta cap document personal ni dels que s'han consultat sobre l'agrupació on aparegui que Agustí Centelles llavors en formés part. Probablement, perquè ja feia alguns mesos que s'havia convertit en quelcom més que un fotoperiodista professional.

<sup>318</sup> La relació entre l'APP i la FIJ durant la guerra és un dels aspectes absolutament desconeguts a dia d'avui en la història del periodisme català i que sens dubte mereixeria una recerca pròpia.

<sup>319</sup> Redacció. (1938, 21 de gener). Nueva Junta Directiva de los Reporteros Gráficos. *La Vanguardia* Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1938/01/21/pagina-6/33131230/pdf.html>

### 3.5 Els Fets de Juliol de 1936: la consagració fotoperiodística

El 19 de Juliol de 1936 va ser el dia més important de la carrera fotoperiodística d'Agustí Centelles gràcies a una imatge, *Guàrdies d'assalt al carrer Diputació*. La primera icona de la Guerra Civil abans que fos una guerra. Una fotografia publicada des del moment de la seva producció per mitjans de comunicació d'arreu del món com a símbol del triomf republicà contra el cop d'Estat a Barcelona, i també emprada en suports propagandístics durant el conflicte. Amb el temps, s'ha convertit en una de les més reproduïdes sobre la Guerra Civil fins a l'actualitat i en la fotografia més coneguda del seu autor.

Tal com va estudiar Ferré (2006),<sup>320</sup> aquesta és una imatge complexa per diferents qüestions. La primera, que s'ha de distingir entre el contingut del negatiu i el que s'ha difós de manera més massiva fruit del *reenquadrament*<sup>321</sup> realitzat pel mateix fotògraf, creant així una nova imatge respecte de l'original. L'altra qüestió analitzada té a veure amb el fet de si la imatge era una instantània o no, arribant a la conclusió que es tracta d'una *escenificació* a partir de la *previsualització*<sup>322</sup> del fotògraf.

La primera difusió de la fotografia es troba a la premsa barcelonina. El dia 23 de juliol signada i reenquadrada a la coberta del diari *La Humanitat*<sup>323</sup> on treballava habitualment Centelles. El mateix dia també es va publicar a la portada d'*El Día*

---

<sup>320</sup> Ferré, T. (2006) La construcció de l'imaginari col·lectiu a la Guerra Civil Espanyola a través de la fotografia: 4 imatges, 4 polèmiques. A *Jornada República i Republicanisme*, Universitat Autònoma de Barcelona.

Recuperat de <https://ddd.uab.cat/record/54121?ln=ca>

<sup>321</sup> A la fotografia original apareixen quatre personatges masculins, tres dels quals recolzats a sobre d'uns cavalls morts apuntant amb els seus fusells. Els animals fan de parapet. El quart personatge està situat dempeus a l'esquerra de la imatge amb un petit revòlver a la mà, més a prop de l'espectador i darrere els altres homes. A la imatge reproduïda fins a l'actualitat el personatge que està a l'esquerra i en lleuger primer pla ha desaparegut de la fotografia; mentre que a la dreta també hi manca el cap d'un dels cavalls morts que està recolzat a la vorera i la persiana de fons. La reducció respecte l'original suposa gairebé 2/3 de la mateixa. Agustí Centelles no va amagar mai que havia retallat la imatge perquè segons ell el personatge de l'esquerra li "esguerrava la foto".

<sup>322</sup> La idea exposada és que Centelles veié els guàrdies parapetats lluitant darrera els cavalls. Però si era una situació de lluita segurament no s'hi va acostar suficientment en aquell moment per no posar en perill la seva pròpia vida. Un cop acabat el tiroteig va demanar als guàrdies que es tornessin a posar tal com estaven i en el moment de fer la fotografia aparegué el quart personatge. Apareix aquí el concepte de previsualització per part del fotògraf, que ja tenia la imatge final al cap mentre estava veient els esdeveniments.

<sup>323</sup> Fotografia *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*. Signada. *La Humanitat*. (1936, 23 de juliol). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000047074&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer> Aquell dia el diari tenia 4 pàgines i duïa 5 fotografies, totes signades per Centelles. A la coberta n'hi havia dues, la de la part inferior correspon a la icona comentada.

*Gráfico*<sup>324</sup> sense signatura i fidel al negatiu original. El rotatiu de més tiratge de Catalunya, *La Vanguardia*,<sup>325</sup> també tornava a la circulació aquella jornada però no va publicar la imatge fins dos dies més tard, signada i reenquadrada a la darrera pàgina de les gràfiques a la part inferior esquerra. Aquell 25 de juliol Centelles firmava la coberta amb una fotografia d'una columna de milicians a passeig de Gràcia i publicava altres imatges a la doble interior de les gràfiques.

El dia 29, *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació* transcendia la premsa catalana i, per exemple, es publicava sense signatura i fidel al negatiu original al periòdic *CNT-UGT*<sup>326</sup> de València, nascut de la recent incautació dels tallers de *Las Provincias*. La pàgina vuit recollia quatre escenes de Barcelona i la fotografia esmentada és la que apareix a la part superior, amb una mida més gran que la resta. La mateixa jornada i amb el format reenquadrat en vertical ocupava la portada sencera del diari *Ahora*<sup>327</sup> signada per Gonshani.

Darrerament, la coberta del rotatiu madrileny ha provocat que Sánchez Vigil i Olivera posin en dubte l'autoria de la imatge. En la seva obra sobre fotoperiodisme i República, el text dedicat a aquesta portada diu: “foto firmada por *Gonshani* y posteriormente atribuida a Centelles. 29 de julio de 1936”. (2014, p.293). Com ha analitzat Ferré (2015)<sup>328</sup> la premsa de l'època deixa en evidència aquesta “posterior atribució”, ja que com s'ha vist va sortir signada a diferents mitjans barcelonins immediatament després del cop d'Estat, quan la premsa va tornar a la circulació. Els autors insisteixen en l'autoria de *Gonshani* –que recordem era el corresponsal de Barcelona a l'*Ahora* i, per tant, qui firmava les

---

<sup>324</sup> Fotografia *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*. Sense firma. *El Día Gráfico* (1936, 23 de juliol). (AHCB).

<sup>325</sup> Fotografia *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*. Signada. Peu de foto: Guardias de asalto, parapetados tras unos caballos muertos en la refriega, disparan contra las tropas facciosas *La Vanguardia* (1936, 25 de juliol). Col·lecció privada de l'autora.

<sup>326</sup> Fotografia *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*. Sense signatura. Peu de foto: La lucha contra los sublevados en las calles de Barcelona. Còpia de la publicació cortesia de José Solves.

<sup>327</sup> Fotografia *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*. Gonshani. Peu de foto: La rotunda derrota de las tropas desleales que intentaban adueñarse de Barcelona *Ahora* (1936, 29 de juliol). Recuperat de [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=214819&num\\_id=&num\\_total=1](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=214819&num_id=&num_total=1)

<sup>328</sup> Ferré, T. (2015). Barcelona, 19 de Julio de 1936: el combate iconográfico que nunca existió. A *Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España (1936-1939)*. Madrid: Ministerio de Economía y Competitividad i Universidad Carlos III de Madrid. Recuperat de [https://www.academia.edu/26901095/Barcelona\\_19\\_de\\_Julio\\_de\\_1936\\_el\\_combate\\_iconogr%C3%A1fico\\_que\\_nunca\\_existi%C3%B3](https://www.academia.edu/26901095/Barcelona_19_de_Julio_de_1936_el_combate_iconogr%C3%A1fico_que_nunca_existi%C3%B3)

imatges– , en altres fotografies dels Fets de Juliol a la capital catalana. Per contra Ferré (2015, pp.175-176) rebut:

De la misma serie tomada en la calle Diputació, los autores se hacen eco de otra fotografía: “el 29 de julio se publicó en portada una imagen firmada por *Gonshani* que había sido realizada diez días antes en Barcelona: un soldado disparando en una esquina. El negativo de esta imagen apareció en la archiconocida maleta que Agustí Centelles llevó consigo al salir de España cuando acabó la guerra. (...) Es *Gonshani* quien aparece como autor de la docena de fotos que componen el reportaje, y también de las que se publicaron el día 30”. (Sánchez Vigil y Olivera, 2014: 290). El guardia de asalto, que no soldado, apostado en la esquina Diputació con Pau Claris ya había sido el protagonista absoluto de la portada del diario barcelonés *Última Hora* del 22 de julio con la firma de Centelles.

La noticiabilitat del cop d'Estat va fer que les fotografies circulessin arreu del món immediatament, entre elles *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*. Des de la perspectiva d'aquesta recerca no es tracta de fer un buidatge hemerogràfic, però sí de mostrar i destacar la importància que va adquirir la imatge, escollida entre els centenars que arribaren a les redaccions dels mitjans. Un clar exemple de la seva rellevància és la publicació al diari *Paris Soir*. El rotatiu francès ja havia publicat imatges sobre el cop d'Estat arreu d'Espanya amb una àmplia cobertura. Per exemple el dia 24 de juliol en un exemplar que hi dedicà la coberta sota l'epígraf “*Paris Soir*” qui ha publicat, dès hier, dans ses dernières éditions les premiers documents photographiques sur l'insurrection espagnole ramenés en France par son avion spécial. L'endemà *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*<sup>329</sup> ocupava la part inferior de la portada reenquadrada i sense signatura, com aportà Fontaine (2003, p.28).

El mateix autor també recull que fou publicada a *Regards* a l'interior i sense firma en el número del 30 de juliol. Aquell dia la imatge també formava part d'un fotomuntatge sense signatura publicat a la tercera pàgina del popular setmanari *Déetective*, on com ja s'ha vist Centelles havia col·laborat abans de 1936.

Finalment, en aquesta primera difusió cal destacar que fou emprada a tota pàgina com a portada del setmanari *Newsweek* el dia 1 d'agost, també sense mencionar l'autor.

---

<sup>329</sup> *Fotografia Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*. Sense signatura. Derrière une barricade formée des corps de leurs chevaux tués, des gardes de Barcelone tirent sur les rebelles retranchés dans un immeuble. *Paris Soir* (1936, 25 de juliol).

Però l'obra del fotògraf durant els Fets de juliol –els dies de l'intent del cop d'Estat (19 i 20 de juliol) i les seves conseqüències immediates que culminaren amb la primera columna de voluntaris que va sortir cap al front (del 21 al 23 de juliol)– va molt més enllà d'una icona, perquè la seva activitat fou extraordinàriament intensa. Sobre el seu seguiment fotogràfic d'aquells dies, Centelles deixà escrit al seu fill Sergi en el diari personal: “Pel meu arxiu fotogràfic tindràs ocasió de veure el desenvolupament de la guerra, els bombardejos, les escenes del 19 de juliol a Barcelona, que vaig ser l'únic fotògraf que va estar tot el dia voltant-hi i que vaig poder obtenir escenes força interessants per a la història del proletariat” (2009, p.31).<sup>330</sup>

L'únic egodocument en què el fotògraf aprofundeix en el seu recorregut durant aquells dies és una gravació autobiogràfica, on explica el següent:

Però torno novament a Barcelona, on en part i com a únic repòrter gràfic professional que va obtenir les fotos dels fets dels dies 19 i 20 de juliol, que la inèrcia informativa va fer que la nit del 18 no vaig dormir assabentant-me de com es desenvolupava l'alçament a través del bon amic Aymamí corresponsal de l'agència Havas i a les 7 del matí em vaig trobar al carrer amb la meua Leica carregada i 2 rodets de recanvi. Vaig recórrer les barricades construïdes als indrets més estratègics de la perifèria de la ciutat, l'arribada dels primers ferits a l'hospital Clínic, obrers de les sindicals CNT i UGT llençats al combat amb escopetes de caça, fusells, pistoles, els que no en tenien arrencaven llambordes que altres les recollien i les amuntegaven per protegir-se muntant les barricades que defensaven i barraven el pas de les tropes enganyades, que als crits de Visca la República intentaven enllaçar des de la plaça Universitat al Paral·lel per les rondes. Davant el music hall el Molino i més avall al cafè Español n'hi havia d'altres extraordinàriament grans alçades pels obrers del sindicat de la fusta, pertanyent a la CNT que impediren l'enllaç de les tropes *sublevades* fessin cap a la plaça de la Pau, on hi havia la caserna de les Drassanes, dependències militars i, més avall, al passeig de Colom, capitania general, on es pot dir que els oficials encartats en la sublevació tenien neutralitzat el capità general Llano de la Encomienda.

Donant una volta a l'alçada del carrer Aragó vaig travessar passeig de Gràcia, però al carrer Diputació se sentien trets a dojo. Es produïa un combat entre els soldats que baixaven a la plaça de Catalunya per a reforçar pels que havien pres la Telefónica i l'hotel Colom i havien fet cap a *jefatura* de policia de la Via Laietana i els guàrdies d'assalt de seguretat els feren front, els barraven el pas. Hi havia cavalls morts, carros d'artilleria escampats pel mig del carrer Diputació on vaig fer un bon reportatge, algunes de les fotos han donat la volta al món publicades. Després vaig fer cap a la plaça Catalunya, tot just després de la guàrdia civil. Hi hagué molts morts. Els insurrectes de l'Hotel Colom, després de rendir-se,

---

<sup>330</sup> Aquesta afirmació sobre que fou l'únic fotògraf que va sortir al carrer del 19 de juliol també la va fer en diverses entrevistes a la premsa i al programa Imágenes de RTVE durant els anys 70 del segle passat.

s'entregaren als oficials, a la guàrdia civil. Vers les 6 de la tarda vaig retornar a casa completament esgotat de cansament i sense haver dormit la nit anterior. Talment cansat que no em vaig veure en cor de fer el reportatge de la detenció del general Godet que s'havia desplaçat a Barcelona des de Mallorca per posar-se al cap de la sublevació a l'ésser apresat el general Burriel.

Ensondemà dia 20 vaig estar a les Drassanes i vaig retratar els germans Ascaso. Mitja hora després *d'obtindre* aquesta foto, Francesc Ascaso moria en l'assalt a la caserna. Ràpidament repartiment d'armes a través de les reixes de les dependències militars, morts arreu a la Rambla Santa Mònica i a la porta de la Pau i gran nombre de cotxes cremats. Estic parlant de tot el que vaig veure i mapar però és que en el resta de la ciutat es produïren altres fets, que conec, però que no vaig poder informar gràficament.

Els homes que produïren l'avortament feixista a Barcelona foren el cap d'ordre públic comandant Escofet i el capità Vicenç Guarner que n'estaven assabentats que es produiria. Prengueren les seves mesures amb les forces que disposaven els guàrdies d'assalt i seguretat a les que després, bastant després, es sumà la guàrdia civil amb el general Aranguren d'aquest cos. No cal dir que el paper importantíssim, es pot dir francament especial de la intervenció, de la col·laboració obrera enrolades en els sindicats UGT i CNT, sobretot aquestes últimes. Es detingueren a part de Burriel i Godet els capitans López Amor, López Varela, López Belda i Vizcarro de la Rosa. Es desmobilitzà l'exèrcit. S'obriren a les oficines de tots els partits oficines de reclutament voluntari per anar vers l'Aragó a combatre. Sortiren columnes de gent de la CNT amb Durruti al cap i com assessorament militar Pérez Farràs, antic comandant dels mossos d'esquadra de la Generalitat. La Columna de los Aguiluchos de la FAI amb Garcia Oliver, el POUM amb Rovira i Arqué, la Macià Companys d'ERC, la del PSUC amb del Barrio i Trueba, i la d'Ortiz amb la CNT.

Ara bé, la premsa d'època i la consulta en diferents arxius posen de manifest que en un sistema comunicatiu de masses com el de la Barcelona dels anys 30, i en un context on la premsa estava informada de la imminència del cop d'Estat, és impossible reduir un ofici com el de repòrter gràfic a la producció d'un únic individu, ja que a la ciutat hi havia prop d'una trentena de professionals en actiu. A aquests hi hem de sumar d'altres que s'havien desplaçat per la inauguració de l'Olimpíada Popular.

Ferré (2015) realitzà un primer treball sobre la imatge dels Fets de juliol centrant-se en els fons Centelles, Brangulí,<sup>331</sup> Pérez de Rozas<sup>332</sup> i Sagarra.<sup>333</sup> A diferència dels altres fotoperiodistes que portaven dècades en la professió, una primera

---

<sup>331</sup> Arxiu Nacional de Catalunya. Fons ANC1-42 / Brangulí (Fotògrafs).

<sup>332</sup> Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB). Fons Pérez de Rozas. <http://bit.ly/1m1uuAA>

<sup>333</sup> Arxiu Nacional de Catalunya. Fons ANC1-585 / Josep Maria Sagarra i Plana.

apreciació és que Centelles, “en aquel momento el más joven de los cuatro, quizás tuvo la intuición de que se le abría una oportunidad única para dar un salto en su carrera y la aprovechó, del mismo modo que Brangulí y Sagarra habían hecho en 1909.” (Ferré, 2015, p.176)

Prova d'això és que la seva obra és la més nombrosa, amb 225 fotografies,<sup>334</sup> seguida de Sagarra amb 82.<sup>335</sup> Deixant de banda l'aspecte purament quantitatiu, cal destacar que en observar les carpetes d'imatges conservades a l'arxiu sorgeix “una especie de narrativa muy cercana al plano secuencia cinematográfico, tal y como ya supo apreciar Jaime Camino. El director recreó el día 19 de Julio de 1936 en el documental *La Vieja Memoria* (1977), con más de 50 imágenes del fondo Centelles” (Ferré, 2015, p.177).

La mirada del nen que volia ser operador cinematogràfic emergeix en el conjunt, ja que traça un relat de la ciutat de Barcelona transformada per les barricades, el combat construït a través de la previsualització. També les conseqüències de la lluita plasmades en el trasllat dels ferits, els primers morts, la detenció d'alguns dels militars revoltats, la destrucció arquitectònica i material i la victòria de les forces populars. Per tant, un corpus que lliga amb els cànons de reportatge bèl·lic iniciats per James Hare en la Guerra de la Independència de Cuba el 1898.<sup>336</sup> I, ahora, és la plasmació de la síntesi de la seva concepció de la fotografia de premsa, que entenia com a instant i enquadrament.

Tal com afirmà al programa *Imágenes*:<sup>337</sup> “Un instante es una cosa intuitiva, una cosa..., sale de oler la noticia primero, de captarla, de buscarla y de plasmarla. Pero generalmente es intuitivo.” Pel que fa a l'enquadrament afegia: “El encuadre se hace luego, porque generalmente cuando haces una fotografía salen cosas desaprovechables o que si son aprovechables tú consideres que lo que has ido a

---

<sup>334</sup> Pel que fa al fons Brangulí es conserven 63 fotografies; al Pérez de Rozas corresponent a la Crònica Gràfica 48 i al Sagarra 82. Per veure la classificació per temàtiques i la datació de les imatges consulteu Ferré (2015).

<sup>335</sup> La idea d'aquest treball era cercar la imatge del combat més enllà de la fotografia dels guàrdies d'assalt de Centelles, tenint en compte que hi ha més repòrters que van retratar els Fets de Juliol, que molts fons es van perdre i/o destruir i que també deuen existir imatges realitzades per aficionats a la fotografia.

<sup>336</sup> Sobre aquest conflicte en relació al fotoperiodisme vegeu la pàgines 93-95 d'aquesta tesi.

<sup>337</sup> RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). *Imágenes* [VHS]. Madrid: RTVE

hacer tiene..., es una parte del negativo, y entonces es cuando se amplía y se le da fuerza a esa foto”.

L'observació del llegat és prova de la seqüencialitat descrita. Una manera de narrar que la premsa d'arreu aplicava en format a doble plana intensament des de la dècada dels anys 20. En el cas dels Fets de Juliol, tant a la premsa local com a la internacional combinant imatges de diferents fotògrafs, sovint sense firma.

A més de la fotografia *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació*, altres imatges fetes per Centelles en aquelles jornades van prendre protagonisme a la premsa d'arreu. Pel que fa a Barcelona, cal assenyalar-ne l'exemplar del diari *Última Hora*<sup>338</sup> del dia 22 de juliol, en el qual signa totes les fotografies i l'espectacular portada; a més dels mitjans esmentats, *La Humanitat*, *La Vanguardia* o *El Día Gráfico*, entre altres. La seva feina durant aquells dies també es fa notar al recent creat *Treball*, publicació del PSUC. El rotatiu va aparèixer el 21 de juliol i no incorporà imatges fins al dia 24, totes signades per Centelles, i sense incloure la icona. Pel que fa a la resta de juliol, no es va firmar cap més fotografia, un hàbit que va mantenir durant la guerra fet que dificulta l'atribució de les imatges. Les publicacions llibertàries tradicionalment tampoc signaven les imatges, ni tan sols les més populars i veteranes com com *Solidaridad Obrera* o *Tierra y Libertad*, però s'hi poden reconèixer fotografies de Centelles, especialment en l'ús de la que fou la darrera imatge en vida del seu líder Francisco Ascaso que des dels mitjans de la CNT-FAI s'emprarà durant tot el conflicte.

Pel que fa a la difusió internacional, és destacable la portada del setmanari gràfic francès més veterà, *L'illustration*,<sup>339</sup> del dia 1 d'agost on es va escollir una imatge de dos cadàvers a la vora d'un vehicle enmig de la plaça Catalunya. A l'interior, en l'espai dedicat al cop d'Estat a Barcelona s'hi poden reconèixer també algunes fotografies de Centelles i de Josep Maria Sagarra. Els dos fotògrafs també

---

<sup>338</sup> Totes les fotografies de l'exemplar són de Centelles i destaca la d'un Guàrdia d'Assalt en solitari a la cantonada del carrer Diputació amb el text En peu de guerra, defensors de la República. *Última Hora* (1936, 22 de juliol). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082618&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquera>

<sup>339</sup> *L'illustration* (1936, 1 d'agost), núm. 4874, any 92. Col·lecció privada.



il·lustraren els inicis del conflicte a Barcelona a la revista *VU* del 29 de juliol.<sup>340</sup> Cap de les dues publicacions franceses signà les imatges amb el nom dels autors barcelonins: mentre que *L'illustration* les atribuïa a Keystone i Associated Press, *VU* encapçalà la coberta amb l'epígraf "Nos Photographes en Espagne". D'aquesta manera les imatges de Madrid van signades Reisner i, pel que fa a Barcelona, reparteix les signatures entre una que hi diu "Keystone exclusive pour *VU*" i la resta "Photo Voir exclusive pour *VU*."

La difusió gràfica dels Fets de Juliol no es va limitar a la qüestió purament informativa i d'actualitat, sinó que també va tenir continuïtat al llarg de la Guerra Civil. Així, el 1937 i el 1938 publicacions de totes les tendències de la zona republicana van dedicar cobertes, dobles pàgines i pàgines interiors a l'aniversari de la victòria contra el cop d'Estat, moment en què les imatges de Centelles van tornar a circular a la premsa. Fou també el 1937 quan *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació* es va publicar al setmanari gràfic japonès *Asahi Graph*, tal com ha estudiat Chiaki Watanabe<sup>341</sup> (2015). El 14 de juliol de l'any següent també es publicà reenquadrada a *Regards*.

Aquest ús commemoratiu que ja convertia i qualificava les fotografies de "documents històrics" a les pàgines de la premsa es combinava amb l'ús propagandístic. Com a exemple, dos suports editats pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. El més conegut és la publicació *Visions de Guerra i Rereguarda* una sèrie de quaderns fotogràfics quinzenals editats en dues sèries, A (Retrospectiva) i B (Actualitats), amb l'objectiu de constituir "la història gràfica completa del moviment antifeixista."<sup>342</sup>

El primer número de la sèrie A estava dedicat als Fets de Juliol a Barcelona i totes les fotografies són d'Agustí Centelles, tal com consta a la signatura del final de la

---

<sup>340</sup> Nos photographes en Espagne. Guerre Civil visions d'horreur. *VU* (1936. 29 de juliol). Recuperat de <http://collections.museeniepce.com/fr/app/collection/7/author/9693/view>

<sup>341</sup> Watanabe, Ch. (2015). Las imágenes de la Guerra Civil Española en el semanario gráfico japonés "Asahi Graph" (1936-1939), (pp.158-169). A *Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España (1936-1939)*. Madrid: Ministerio de Economía y Competitividad i Universidad Carlos III de Madrid. CD-Rom, ISBN:978-84-92987-56-6

<sup>342</sup> *Visions de Guerra i Rereguarda* (1937). Sèrie A, p.1. Recuperat de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029733488&search=&lang=ca>.

publicació. En el segon fascicle de la mateixa sèrie, es continua amb fotografies de juliol de 1936 a Barcelona i Madrid. Tot i que no hi ha cap imatge signada, podem afirmar que les que mostren la capital catalana són d'Agustí Centelles i les corresponents a Madrid d'Alfonso Sánchez Portela (*Alfonso*).

Menys conegut és el cartell<sup>343</sup> *Cataluña venció al fascismo en 24 horas. Cataluña llevó al enemigo a 150 Km. de sus límites. Cataluña es y será siempre la base de la resistencia antifascista*. Cadascun dels lemes s'il·lustra amb imatges. En el primer es pot reconèixer els guàrdies d'assalt i el trasllat de ferits durant juliol de 1936; al segon hi ha una sortida de milicians cap al Front d'Aragó i el tercer correspon a una desfilada de soldats de l'Exèrcit Popular. Encara que la data de producció del cartell no està prou documentada, tot fa pensar que seria de l'any 1937. També desconeixem si va ser el mateix Agustí Centelles qui confeccionà el cartell, fet que significaria una novetat en la seva carrera, o es va dissenyar des del Comissariat de Propaganda, a partir de les fotografies que l'organisme tenia a la seva disposició.



Font: Biblioteca del Pavelló de la República<sup>344</sup>

<sup>343</sup> *Cataluña venció al fascismo en 24 horas. Cataluña llevó al enemigo a 150 Km. de sus límites. Cataluña es y será siempre la base de la resistencia antifascista*. Biblioteca del Pavelló de la República. Recuperat de <http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/pavellorepu/id/1199>

<sup>344</sup> Es tracta d'un cartell de gran format sense data de format 200 x 140 cm en quatre parts 99 x 70 cm.

Així doncs, l'obra de Centelles dels Fets de Juliol de 1936 va significar la seva consagració fotoperiodística des del moment de producció de les imatges. Des d'una perspectiva històrica, en la creació d'una iconografia dels esdeveniments, el seu llegat continua essent fonamental per la complexitat i diversitat del conjunt. Igual que altres fotoperiodistes, capta temàtiques que ja formaven part de la iconografia de la ciutat en temps convulsos, com la destrucció arquitectònica *postfactum* en el mobiliari de la ciutat o la crema d'esglésies, mostra de l'anticlericalisme que va sorgir visualment durant la Setmana Tràgica. A diferència de Brangulí o Sagarra, Centelles retratà per primer cop les mòmies de monges exposades al carrer; una icona del 1909 que es repetí al 1936, amb la diferència que es negà a publicar-les en el moment de la seva producció. També contribuí, com altres fotoperiodistes, a captar les barricades construïdes arreu de la ciutat, igual que al 1909.

Ara bé, el seu cas és únic si es busca la fotografia d'un combat. Ja que *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació* és encara avui la representació visual més perfecta. Una representació visual en la qual la sang vessada no és de cap ésser humà, sinó la d'uns cavalls que, gràcies a la premsa i la propaganda, debutaren en la iconografia de la violència de la Barcelona del segle xx.

Per altra banda, l'observació del conjunt de la seva feina durant aquelles jornades, ens ofereix algunes escenes úniques que fins ara només es troben al seu arxiu: el trasllat dels ferits a l'Hospital Clínic, la detenció dels sollevats a la plaça Catalunya o la darrera imatge en vida de Francisco Ascaso.

Pel que fa a la presència de la mort, Centelles retrata, com per exemple Pablo Luis Torrents, la crema de cadàvers de cavalls a la plaça Catalunya. O com Brangulí els espais on havien mort defensors de la República. En el cas dels cadàvers humans, els mostra amb el rostre cobert. Finalment, és significatiu també que, en les sèries que corresponen al moment de la victòria i l'alegria per haver enderrocat el cop feixista, el protagonista és sempre el poble, representat sobretot en forma de multitud.



Última Hora, 22 de juliol de 1936



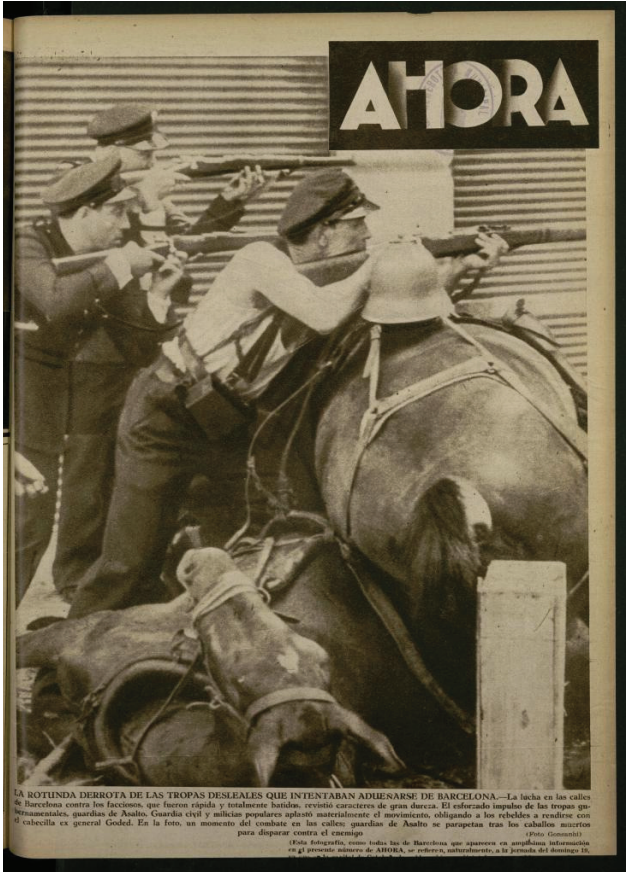
La Humanitat, 23 de juliol de 1936



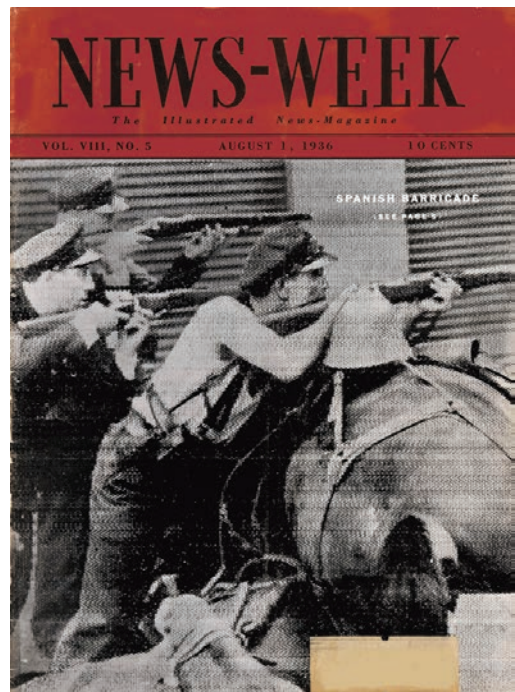
*El Día Gráfico*, 23 de juliol de 1936



*La Vanguardia*, 25 de juliol de 1936



Ahora, 29 de juliol de 1936



News-week, 1 d'agost de 1936

### 3.6 De *freelance* a soldat mobilitzat com a fotògraf

Els signes del combat desapareixien dels carrers de Barcelona mentre esclatava la Revolució, amb el teló de fons del retorn a la normalitat dels serveis bàsics. Els periodistes seguien a peu de carrer narrant la crònica d'actualitat, veient com els mitjans de comunicació canviaven de propietat i com el nou context també els condicionava l'ofici. En el cas d'Agustí Centelles, la seva documentació permet saber que el dia 22 de juliol, just finalitzat el cop d'Estat, ja calia anar acreditat per moure's per la ciutat. Així doncs, el fotògraf circulava gràcies al diari *Avant*,<sup>345</sup> acabat de fundar pel Partit Obrer d'Unificació Marxista (POUM) amb dos documents. Una autorització<sup>346</sup> nominal: "El portador de la present Agustí Centelles, reporter gràfic de AVANT, òrgan del Partit Obrer d'Unificació Marxista, pot circular lliurement"; i un aval per moure's del POUM i la CNT<sup>347</sup> de la Barceloneta on hi diu: "Preguem que doneu facilitats al portador de la present, el fotògraf Agustí Centelles, per tal de treure fotos per a ús del nostre diari AVANT."<sup>348</sup>

Acreditacions revolucionàries a banda, el fotògraf continuava com a signatura fixa als seus mitjans habituals, *La Humanitat* i *Última Hora*, i com a col·laborador ben actiu a *La Vanguardia*.<sup>349</sup> Les pàgines gràfiques del diari de més tirada de Catalunya ja eren des dels inicis del cicle republicà les que permetien copsar millor la importància del fotoperiodisme i el concepte de reportatge. Per aquesta raó, les prendrem com a referència també durant la Guerra Civil, ja que la resta de

---

<sup>345</sup> Com explica Huertas (ed.).(1995, p.436): La primera intenció del POUM va ser, en esclatar la Guerra Civil, fer un diari en català, *Avant*: "El POUM ha ocupat la impremta del diari reaccionari *El Correo Catalán*. La impremta, que fins fa pocs dies estava al servei de la reacció feixista, s'ha convertit en un baluard de la revolució". Convençuts als pocs dies que tindrien més lectors en castellà, varen convertir el diari en *La Batalla*, històrica capçalera que ja provenia del Bloc Obrer i Camperol com a setmanari.

<sup>346</sup> Comitè executiu del POUM. Barcelona 22 de juliol de 1936. Autorització nominal del POUM per circular lliurement. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>347</sup> Comitè executiu del POUM i CNT de la Barceloneta. Barcelona 22 de juliol de 1936. Passi per circular. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>348</sup> Es desconeix la relació de militància o simpatia, si n'hi havia alguna, del fotògraf amb el POUM. Des d'un punt de vista professional sí que tenia connexió amb Víctor Alba, que treballava a *Última Hora*, era militant del POUM i va formar part d'*AVANT* i posteriorment de *La Batalla*. Aquesta relació laboral dels dos periodistes podia facilitar a Centelles obtenir les credencials per circular, però no hi ha cap document que ho posi de manifest.

<sup>349</sup> Totes les referències sobre aquest diari provenen de la consulta de la col·lecció privada de l'autora dels volums de pàgines gràfiques dels anys 1934-1939.



mitjans (excepte *El Día Gráfico*, on Centelles no publicava regularment), no comptaven amb els recursos, ni la concepció visual<sup>350</sup> de *La Vanguardia*.

Tot i que en aquest treball ens fixem en Centelles, cal recordar que a les pàgines d'*Última Hora* i *La Humanitat* compartia espai des de feia anys amb Puig Farran i Sagarra. A més, durant la guerra són habituals Cama-Sol, Maymó o Sánchez Català. A *La Vanguardia*, els professionals que van treballar durant la guerra van ser el mateix Centelles, Sagarra, Puig Farran i els Merletti pare i fill. També és freqüent a la premsa barcelonina la inserció de fotos de les agències Keystone, Wide World, Afi, Universal, Foto Reportaje o Express Foto, que enviaven imatges de fora de Catalunya, tal com fan altres professionals, preferentment de Madrid o València.

Els darrers dies de juliol, la premsa barcelonina destacava gràficament com a tema el “retorn a la normalitat” a la ciutat. Centelles el plasmà tant a *La Humanitat* com a *Última Hora*, però cal assenyalar per la seva rellevància la publicació a *La Vanguardia*, on el dia 28 va signar la coberta amb una fotografia de la Rambla plena de gent i una doble pàgina amb vuit fotografies d'escenes de la ciutat.

L'endemà, la premsa prioritzà la imatge de la columna Pérez Farràs a Bujaraloz, –primeres fotografies de la zona del Front d'Aragó signades per l'agència Keystone– de les quals alguns diaris com *Última Hora* en referien l'exclusivitat.<sup>351</sup> Tot i que fou la zona aragonesa la protagonista a la premsa catalana, l'actualitat manava i la imatge bèl·lica s'obria pas també amb les imatges de la zona de Somosierra, Guadarrama i La Sierra madrilenya.

L'agost de 1936 és força significatiu en la carrera fotoperiodística de Centelles per dos motius: realitza els dos reportatges sobre els judicis sumaríssims als colpistes i fa la seva primera anada al Front d'Aragó.

---

<sup>350</sup> El rotatiu dedicava pàgines senceres a un tema treballat per un sol fotògraf i recollia en miscel·lània, sovint al final de les gràfiques, diversos temes firmats per diferents repòrters i agències. Aquesta barreja sovint fa difícil escatir qui ha fet què perquè es posen tots els noms en conjunt com en altres publicacions; per contra, les pàgines d'autor permeten copsar l'estil i la feina dels fotoperiodistes.

<sup>351</sup> No s'ha pogut documentar qui era el corresponsal de l'agència americana que va sortir de Barcelona amb la columna de milicians, però segons la documentació consultada no era Agustí Centelles.

El fotògraf començava el mes signant la coberta de *La Vanguardia*, que feia referència a l'enterrament dels capitans Arenas i Arrando. Les imatges dels fronts del Centre i de l'Aragó eren habituals al rotatiu, i l'actualitat posava de relleu la campanya catalana a Mallorca, de la qual va fer la cobertura completa Puig Farran. A la rereguarda barcelonina, el nou consell de la Generalitat i la visita del president Companys a ferits en diversos hospitals marcaven l'agenda oficial, juntament amb la nova realitat revolucionària d'entrenament de les milícies.

El dia 12 d'agost, la coberta del diari mostrava el president Companys amb el coronel Villalba i el capità Medrano en visita oficial a la Generalitat. A més de signar aquest retrat, Centelles protagonitzà la segona pàgina amb un reportatge de vuit fotografies sobre els judicis sumaríssims als militars colpistes realitzat al vaixell Uruguay. L'altre tema del dia va ser l'arribada de tropes a Eivissa que signà Puig Farran a tota pàgina.

El següent reportatge dedicat als judicis sumaríssims, Centelles el signà a *La Vanguardia* el dia 23 d'agost, també a tota pàgina amb set fotografies. Tots dos treballs mostren la seqüència dels fets i els protagonistes a base d'instantànies.



*La Vanguardia*, 12 d'agost de 1936 i 23 d'agost de 1936

Algunes d'aquestes imatges també van ser publicades de forma individual a *La Humanitat* i a *Última Hora*, i en diferents mitjans de comunicació d'arreu. Amb el temps s'han convertit en la iconografia de referència de l'esdeveniment, i pràcticament en les úniques. Tot i que el fotògraf va manifestar en algunes entrevistes a finals dels anys 70 del segle passat l'exclusivitat d'aquest reportatge, la premsa llibertària, per exemple *Solidaridad Obrera*,<sup>352</sup> mostra els judicis amb altres imatges, fet que prova que hi van accedir més repòrters. No s'ha pogut documentar si els fotoperiodistes van tenir permís per accedir a la sala i realitzar la seva feina o bé ho van fer clandestinament.

El mes d'agost Centelles viatjà per primer cop al Front d'Aragó. Ho va fer en cotxe<sup>353</sup> i prèvia autorització –signada el dia 13 pel el Govern de la Generalitat i el Comitè de Milícies Antifeixistes– per poder circular “per tot Catalunya i Aragó àdhuc els fronts de guerra”.<sup>354</sup> Cinc dies més tard,<sup>355</sup> Centelles i el redactor Josep Aymamí Serra<sup>356</sup> eren acreditats pel comitè de premsa del Front d'Aragó per circular lliurement per la zona. Tal com s'ha explicat, aquest organisme s'havia acabat de crear i el fotògraf constava com a representant dels repòrters gràfics.

La següent documentació personal conservada per anar al front, correspon a mitjans del mes de novembre, i permetia la circulació per Osca, Barbastre i Granyena. En aquesta ocasió, l'autorització fou signada per la Conselleria de Defensa de la Generalitat de Catalunya,<sup>357</sup> un aspecte que revela l'organització i l'evolució institucional després de l'estiu revolucionari. Cal esmentar, també, que

---

<sup>352</sup> El consejo de guerra sumarísimo celebrado ayer a bordo del Uruguay. 5 fotografías. (1936, 25 d'agost, p.2). *Solidaridad Obrera* (AHCB).

<sup>353</sup> De la documentació conservada pel fotògraf podem deduir que és el mateix vehicle (matrícula 3935-L) autoritzat el 28 de juliol 1936 perquè viatgessin a l'Aragó Josep Aymamí, Francisco Caravaca, Eduardo Borràs i el xofer Ramon Rovira. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>354</sup> Govern de la Generalitat de Catalunya. Comitè de Milícies antifeixistes. Barcelona 13 d'agost del 1936. Passi per circular. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>355</sup> Comitè de premsa del Frente de Aragon. 18 d'agost de 1936. Passi per circular lliurement pel Front d'Aragó. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>356</sup> Comitè d'Angües. Angües 10 d'agost 1936. Autorització de circulació del cotxe (matrícula 4178) i que serveix per a la documentació anterior relativa al cotxe (matrícula 3935-L) ocupat pels periodistes Francisco Caravaca, Eduardo Borràs i Jose Aymamí Serra i el conductor Ramon Rodie. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>357</sup> Generalitat de Catalunya. Conselleria de Defensa. Barcelona 17 de novembre de 1936. Passi per circular cap a Osca. També hi ha segell del dia 19 a Barbastre i del dia 21 a Granyena. Documentació personal d'Agustí Centelles.

el document porta un retrat mida carnet del fotògraf i se'l considera “delegado del Sindicato de Reporters Gráficos”.

Finalment, pel que fa al 1936, el fotògraf conservà un document del Comissariat de Propaganda,<sup>358</sup> signat per Jaume Miravittles, on es demanen facilitats a les autoritats per fer reportatges fotogràfics a Madrid, encarregats per l'organisme. Està datat el 21 de desembre igual que un passaport<sup>359</sup> expedit per la Generalitat per viatjar a València i a Madrid.

Aquesta escadussera documentació, si bé ens dona pistes del control de la feina dels fotoperiodistes des de l'inici del conflicte, no es correspon amb la feina publicada de Centelles com a fotògraf al front a partir de l'agost de 1936.

Les primeres imatges signades des de l'Aragó que hem localitzat corresponen al 20 d'agost al diari *Última Hora*.<sup>360</sup> El repòrter firma dues fotografies de portada: la primera, de dos milicians darrere un canó “Foto Centelles des de les avançades del front aragonès”; l'altra, un retrat del seu company Aymamí entrevistant Hilari Salanova Carreres (*Negus*). A la mateixa coberta apareix una imatge del front signada per Cama-Sol, que en aquell moment també era signatura “en exclusiva” des del Front d'Aragó per al rotatiu.

Mentre la imatge de coberta mostra la cara del combat, la contraportada incideix en una de les iconografies que marcà la Guerra Civil: els refugiats. Centelles retratà un grup de dones i criatures en ruta per un camí fugint dels pobles conquerits pels facciosos. El diari informa del conflicte, però també continua fidel a la seva línia editorial. Per tant, hi ha una secció dedicada al cinema, o un reportatge sobre els banys d'estiu amb tres fotografies de Centelles a la quarta pàgina.

---

<sup>358</sup> Jaume Miravittles. Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Barcelona 21 de desembre de 1936. Carta demanant facilitats per fer fotografies a Madrid. Documentació personal d'Agustí Centelles. ...

<sup>359</sup> Departament de Seguretat Interior. Generalitat de Catalunya. Barcelona 21 de desembre de 1936.

<sup>360</sup> Passaport per circular a València i a Madrid. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>360</sup> *Última Hora* (1936, 20 d'agost). Recuperat de

<https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082803&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer ra>



Última Hora, 20 d'agost de 1936

La població civil fugint és protagonista l'endemà, dia 21, a la portada del diari *La Humanitat*.<sup>361</sup>



La Humanitat, 21 d'agost de 1936

La compaginació de tots dos rotatius no ofereix la visió de reportatge com a seqüència, que sí es pot apreciar el dia 22 a *La Vanguardia*, on Centelles debutà des del front. Una doble pàgina interior de fons negre, titulada *Un documental de los frentes de Aragón*, confeccionada amb setze fotografies i d'estil visual que evoca clarament una seqüència cinematogràfica. Cal fer èmfasi en que en aquest complet reportatge, no hi ha cap fotografia de població civil refugiada.

<sup>361</sup> *La Humanitat* (1936, 21 d'agost). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000047267&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer ra>



*La Vanguardia*, 22 d'agost de 1936

Per les publicacions a la premsa i els documents consultats, es pot apuntar que Centelles i Aymamí sortiren de Barcelona el 13 d'agost i tornaren abans del dia 20, quan els diaris citats van començar a difondre les imatges. Mentrestant, Centelles retratà l'enterrament del milicià Francesc Argemí, que es publicà a la contraportada de *La Humanitat* el dia 23,<sup>362</sup> i la segona part dels judicis als colpistes al vaixell Uruguay.

La darrera setmana d'agost s'evidencia la combinació de fotografies de front i rereguarda signades pel fotògraf. Per exemple, el dia 28 *La Humanitat*<sup>363</sup> li publicà a la contra una foto de la sortida de la columna dels Aguiluchos de la FAI,<sup>364</sup> mentre a *Última Hora*<sup>365</sup> anava a portada amb una imatge d'uns milicians disparant sota l'epígraf *Els fusells, al front*, i un retrat del comandant Villalba i el

<sup>362</sup> *La Humanitat* (1936, 23 d'agost). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000047285&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>363</sup> *La Humanitat* (1936, 28 d'agost). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000047321&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>364</sup> L'endemà dia 29 d'agost *Última Hora* publicava a contraportada tres fotografies de la mateixa sèrie: el retrat de Juan Garcia Oliver, una imatge aèria de la columna desfilant per Via Laietana i homes dalt d'un tren a punt de sortir de Barcelona.

<sup>365</sup> *Última Hora* (1936, 28 d'agost). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082866&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

capità Medrano amb altres milicians xerrant a hora de dinar. Fins al dia 27 no tornà a publicar a *La Vanguardia*, amb un reportatge de sis fotografies del front a tota pàgina. Aquestes imatges, però, s'allunyen de l'èpica del combat, ja que mostren la vida quotidiana dels milicians a través d'una activitat bàsica, preparar i repartir el menjar.

Centelles començà el mes de setembre a la rereguarda cobrint alguns esdeveniments oficials, com la composició del nou Ajuntament de Barcelona amb un retrat publicat a *Última Hora*<sup>366</sup> el dia 1. O també el mateix dia, la visita del president Companys a les indústries de guerra, que publicà a *La Humanitat*.<sup>367</sup>

La seva presència al front s'evidencia un altre cop a partir del dia 7<sup>368</sup> a *Última Hora*, amb tres fotografies que resumeixen la visualització de la guerra: una imatge des dels afores del bombardeig d'Osca, en la qual s'observa una explosió; un pla general d'uns milicians a l'espera, que el rotatiu qualifica de "formós contrallum", i un retrat en grup de diferents visitants al front (Ilya Ehrenburg, Jaume Miravittles i Aymamí Serra que els entrevista). Aquesta darrera imatge es publicà l'endemà a *La Humanitat*<sup>369</sup> amb el següent text:

L'eminent escriptor rus Ilya Ehrenburg ha visitat amb altres escriptors i periodistes i acompanyat del secretari del Comitè de les Milícies, Jaume Miravittles, els llocs avançats del front aragonès. En la foto el veiem en el moment d'ésser entrevistat pel nostre enviat especial al front, senyor Aymamí Serra.

Es pot apreciar, doncs, com des del Comitè de Milícies Antifeixistes es posava fil a l'agulla per organitzar els viatges dels periodistes al front en un context en què ja s'havia implantat la censura, però les autoritats encara no controlaven del tot el contingut de la premsa. De fet, en aquell moment ja havien sorgit veus i queixes

---

<sup>366</sup> *Última Hora* (1936, 1 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082893&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>

<sup>367</sup> *La Humanitat* (1936, 1 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000047348&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>

<sup>368</sup> *Última Hora* (1936, 7 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082938&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>

<sup>369</sup> *La Humanitat* (1936, 8 de setembre). Recuperat de [https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.v-m?id=0000047402&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra](https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000047402&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra)

en diferents mitjans perquè s'estava donant informació a l'enemic a través d'algunes informacions publicades.

El dia 8 de setembre, el rotatiu<sup>370</sup> obria amb un acte del president Companys des de la Generalitat, on Centelles retratà les autoritats al balcó i la multitud congregada a la plaça de Sant Jaume en vista zenital. Alhora, a la contraportada ofería un reportatge sobre el Coronel Villalba a l'Aragó amb la llegenda “reportatge gràfic de Centelles tramès des del front”. Aquest lema es repetí en dies successius. Per exemple, l'endemà,<sup>371</sup> quan a la pàgina 5 signava un reportatge de tres imatges de la vida quotidiana dels aviadors *Alas Rojas* a la seva base. A la crònica hi surt el fotògraf quan en els periodistes accedeixen a la zona de menjador i Aymamí escriu: “Aquests aviadors –deia el repòrter gràfic Centelles– són uns sibarites...”. Els *Alas Rojas* són també el tema del dia 11 de la segona pàgina de *La Vanguardia*, jornada en què el fotògraf signava la coberta amb una imatge de detall del monument a Rafael Casanova.



Última Hora, 9 de setembre de 1936

Aquella Diada de Catalunya, Centelles també firmà amb una altra imatge del monument de Casanova a la coberta de *La Humanitat*. Segons la crònica dels tres rotatius, va retratar els actes de commemoració, ja que tant *La Vanguardia*, com *Última Hora* i *La Humanitat* en publicaren fotografies l'endemà.

<sup>370</sup> *Última Hora* (1936, 8 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082947&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>371</sup> *Última Hora* (1936, 9 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000082956&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>



Durant la segona quinzena de setembre, l'activitat al Front d'Aragó s'intensificà, i la d'Agustí Centelles també. Així doncs, el dia 16, signà el reportatge d'obertura d'*Última Hora*<sup>372</sup> titulat *Siétamo, en poder de la República*; quatre fotografies obtingudes *postfactum* després del combat. La seva feina, però, es podrà copsar millor l'endemà a *La Vanguardia* en una dinàmica composició a doble pàgina titulada *La toma de Siétamo*, un reportatge format per onze fotografies.



*La Vanguardia*, 17 de setembre de 1936

El dia 17, Centelles també publicà a *Última Hora*<sup>373</sup> un reportatge sobre els trens convertits en quiròfans. Aquest tipus de fotografies de les novetats sanitàries que s'introduïren al llarg de la Guerra Civil apareixen a tota la premsa realitzades per diferents professionals. El fotògraf ja havia tornat del front i, el dia 18,<sup>374</sup> retratà l'enterrament del policia Jaume Vizern al matí, una imatge que publicà a la tarda

<sup>372</sup> *Última Hora* (1936, 16 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083010&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>373</sup> *Última Hora* (1936, 17 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083019&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>374</sup> *Última Hora* (1936, 18 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083028&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

*Última Hora*. A la contraportada signà un retrat del rector de la Universitat de Barcelona, Pere Bosch i Gimpera, realitzada mentre era entrevistat.

Una de les característiques del diari *Última Hora* era incloure els periodistes a les fotografies. I fer-los aparèixer com a personatges en les cròniques i reportatges. En aquest sentit, cal aturar-se en la crònica de la contraportada del dia 22 de setembre, titulada *Periodistes de casa! Els milicians victoregen els nostres periòdics. "Quan anem al front?"*.<sup>375</sup> El text narra el trajecte des de Barcelona fins a Alcanyís detallant les ciutats (Molins de Rei, Reus) i els pobles de la zona de l'Ebre (Gandesa, Mora d'Ebre) i l'Aragó (Calasseit, Alcanyís) per on passen en cotxe. "Sortim en un "Studebaker", el redactor cap d'ULTIMA HORA, Roig Guivernau, el fotògraf Centelles, el xofer Canós i el pobre redactor carregat d'il·lusions i de passis i de credencials" (referència irònica que fa Aymamí Serra d'ell mateix).

La crònica especifica que els 500 quilòmetres s'han de fer ràpidament ja que al vespre han d'haver tornat a Barcelona. Velocitat, aventura, risc, barricades i controls. Paisatges i personatges llueixen en un text d'estil amè. L'arribada a Alcanyís i l'encontre amb els milicians posa de relleu la importància de la premsa, perquè els periodistes porten diaris per repartir i, com s'explica al final de l'article, "en pocs minuts ja no en queda ni un".

---

<sup>375</sup> Aymamí-Serra, J. (1936, 22 de setembre). Periodistes de casa! Els milicians victoregen els nostres periòdics. "Quan anem al front?". *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083055&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquera>

**ULTIMA HORA**  
REVISTA DE LA 4ª CENTENA

**REPORTATGES · INFORMACIONS · ARTICLES...**

**Catalans a Alcanyic**



**Periodistes de casa!**  
**Els milicians victoregen els nostres periòdics**  
**"Quan anem al front!"**

Després de haver estat un dels periòdics més importants de la guerra, els milicians de casa han estat derrotats pels nostres periòdics. Els milicians de casa han estat derrotats pels nostres periòdics. Els milicians de casa han estat derrotats pels nostres periòdics.

**Impermeables i mantos per als milicians del front**



El front del nord de Catalunya és una zona de gran importància. Els milicians del front necessiten impermeables i mantos per protegir-se de la pluja i el fred. Els milicians del front necessiten impermeables i mantos per protegir-se de la pluja i el fred.

**Ajut Català, crea la Casa de l'Infant**



La Federació de Barcelona-Català d'Esquerra i Republicana de Catalunya ha creat la Casa de l'Infant per ajudar als nens que són víctimes de la guerra. La Federació de Barcelona-Català d'Esquerra i Republicana de Catalunya ha creat la Casa de l'Infant per ajudar als nens que són víctimes de la guerra.

**Ultima Hora de front obrat, el front. Els milicians de Barcelona demanen el nostre diari.**



El diari 'Ultima Hora' és molt popular entre els milicians de Barcelona. Els milicians de Barcelona demanen el nostre diari. Els milicians de Barcelona demanen el nostre diari.

Última Hora, 22 de setembre de 1936

Des d'un punt de vista fotogràfic, és una peça interessant per diferents motius. El reportatge està format per quatre fotografies, però crida l'atenció un espai en blanc que demostra clarament l'acció de la censura, que n'ha suprimit una cinquena. La imatge més destacada és la d'uns milicians llegint *Última Hora*.

Aquest tipus de fotografia des del front és habitual els primers mesos de la guerra i l'hem localitzada, tant en diaris barcelonins (*La Vanguardia*, *Solidaridad Obrera*) i madrilenys (*ABC* edició Madrid, *Ahora*), com en revistes de totes tendències. La combinació entre autopromoció per part dels mitjans de comunicació, que així

reivindicaven la seva feina i presència al front informant de les darreres novetats, i el diari com a element d'informació i culturització havia fet fortuna.

Des del punt de vista mediàtic, una altra de les fotografies mostra un cotxe amb una pancarta al paraxocs on diu "Servei de premsa *La Humanitat*". La retolació dels automòbils de premsa també era habitual. A l'arxiu Centelles hi ha altres fotografies, on surt ell retratat a la vora del cotxe i a la porta es veu la llegenda *Última Hora*. Per tant, autopromoció i alhora identificació clara per circular i no tenir problemes són una altra característica en el conflicte.

L'altra imatge a tenir en compte és la d'un pastor amb el seu ramat d'ovelles, ja que és un dels protagonistes de la crònica al llarg del viatge:

En una reculada de la carretera, inesperadament, surt sobre el paisatge una figura clàssica, gravada en pedra, del pastor de secà: unes quantes cabres i xais. Un barret d'ales amples, un bastó llarguíssim, un gos pelut i brut. I la figura immòbil no fa el més petit moviment en passar nosaltres i en aturar-nos per a fotografiar-lo. Què deu pensar aquest home, d'edat i de mentalitat indiferent, de la guerra i de la pau? Què en deu pensar dels feixistes i de la Revolució? Ni ell pot restar sense prendre posició. Quan tornem a arrencar, ja feta la foto, mou lentament un braç i ens saluda amb el puny enlaire... Ah!

Durant aquella setmana la premsa informava dels fronts del centre, la presa de l'Alcázar de Toledo i d'una reunió de la Societat de Nacions. Al front d'Aragó, l'objectiu republicà era la ciutat d'Osca. Centelles ho plasmà des del front, el dia 26 a *Última Hora*,<sup>376</sup> amb una fotografia a portada sota el títol *Osca crema*. Més que la imatge de la ciutat –obtinguda des dels afores–, és destacable el peu que l'acompanya, centrat en la tècnica fotogràfica i el mètode de transmissió:

Els dispositius fotogràfics de llarg abast han permès Centelles de fer aquesta fotografia: Osca crema! Els comunicats oficials d'abans d'ahir ens assabentaren que set cases foren incendiades pel foc de la nostra aviació. Vegeu aquí un aspecte del foc... (Foto tramesa des del front per via aèria)

---

<sup>376</sup> *Última Hora* (1936, 26 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083091&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer ra>



*Última Hora*, 26 de setembre de 1936

Però l'apoteosi de la presència del fotògraf a l'Aragó s'aprecia a *La Vanguardia*, en la qual va signar la coberta durant sis dies consecutius, del 29 de setembre al 4 d'octubre, un fet inèdit en tota la seva carrera. En tan sols dos mesos, Centelles s'erigia com un dels repòrters de guerra més cotitzats i, alhora, continuava retratant l'actualitat de la rereguarda barcelonina.

En l'inici d'octubre, el fotògraf alternà Front d'Aragó i rereguarda. A banda, es posaven en valor un altre cop les imatges que havia realitzat durant els Fets d'Octubre del 1934, esdeveniment al qual la premsa dedicà pàgines de commemoració. Així, Centelles signà la coberta de l'*Última Hora* del dia 5,<sup>377</sup> un mosaic format per tretze imatges.

Dos dies després, firmà la portada i una doble interior de *La Vanguardia*. En aquest diari tornava a signar la coberta i una doble pàgina sobre Osca el dia 9, tot i que en les següents setmanes la seva presència disminuï notablement. Les col·laboracions realitzades –sense tenir en compte les miscel·lànies que no permeten escatir exactament les atribucions de les firmes– van ser les següents: tres reportatges a la pàgina dos sobre el sector d'Osca els dies 10, 16 i 17; la portada del dia 23, que era un retrat de grup dels nous membres del consistori

<sup>377</sup> *Última Hora* (1936, 5 d'octubre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083154&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquera>

barceloní; la portada del dia 24 sobre com es purificava l'aigua al front, i la doble pàgina interior d'un míting compartida amb Puig Farran el dia 27.<sup>378</sup>

Per contra, *Última Hora* sí que permet resseguir una activitat intensa entre el front i la rereguarda. Els dies 8, 9 i 10 ocupa gairebé tota la publicació amb diverses fotografies d'Osca "trameses des del front". Malgrat la llegenda, dominen les imatges de la rereguarda barcelonina, on recull l'activitat oficial del president Companys i l'alcalde Pi i Sunyer, la rebuda del vaixell rus Zirianin, o un casament de milicians. El dia 17, signava alhora a la contraportada dues imatges d'Osca i dues de dones i nens refugiats d'Extremadura que havien arribat a Barcelona. Aquesta dualitat s'aprecia al llarg de tot el mes.

El mes de novembre, lluny de conformar-se amb les fites assolides durant els Fets de Juliol i en aquests primers mesos de guerra, el fotògraf va fer un pas més a nivell estètic. El dia 7 publicà un fotomuntatge a la portada d'*Última Hora* confeccionat amb diferents imatges del Front d'Aragó.<sup>379</sup> El peu d'imatge resumia: "perspectiva ajustadíssima del sector, feta amb imatges per l'objectiu mestrívol de Centelles".

---

<sup>378</sup> Cal esmentar que els dies 29, 30 i 31 el diari no va signar cap imatge publicada.

<sup>379</sup> *Última Hora* (1936, 7 de novembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083399&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquera>



Última Hora, 9 de novembre de 1936

Algunes d'aquestes fotografies es van difondre a altres mitjans. El retrat en pla contrapicat del milicià tocant la corneta fou coberta a la revista madrilenya *Crónica*<sup>380</sup> el 22 del mateix mes signada per Torrents, que n'era el corresponsal. L'any següent, el milicià amb la granada a la mà en una trinxera era el protagonista de la portada de *Regards*<sup>381</sup> del 29 d'abril, situant l'acció a la Casa de Campo de Madrid. Només aquests dos exemples posen de manifest algunes problemàtiques generals en relació a l'estudi de la fotografia i la Guerra Civil. D'una banda, la qüestió de l'autoria de les imatges; de l'altra, la circulació ingent sense atendre a criteris cronològics, ni d'actualitat informativa, sinó al servei de la lògica propagandística.

<sup>380</sup> La llamada para el combate. (1936, 22 de novembre). *Crónica*. Recuperat de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003351838&search=&lang=ca>

<sup>381</sup> Jours et nuits Casa del Campo (1937, 29 d'abril). *Regards*. Recuperat de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7635929t.textelimage>



*Crónica*, 22 de novembre 1936



*Regards*, 29 d'abril de 1937

Si ens centrem en la seva etapa fotoperiodística, Centelles no era habitual en l'ús del fotomuntatge.<sup>382</sup> El gènere per excel·lència que conreava era el reportatge i la instantània d'actualitat, com la resta de repòrters gràfics. L'excepció era Gabriel Casas, l'únic que tenia la concepció moderna d'experimentar amb punts de vista i fotomuntatges en el fotoperiodisme barceloní des de la dècada dels anys 20.

A banda d'*Última Hora*, un rotatiu que per la seva naturalesa ja potenciava l'experimentació gràfica des de la seva fundació el 1935, cal destacar l'aportació del fotògraf a *La Vanguardia*. El diari tenia com a costum des del 1929 –quan inaugurà les pàgines gràfiques confeccionades amb rotogravat– confeccionar la coberta amb una sola imatge. Centelles signà el primer fotomuntatge a la portada el dia 8 de desembre de 1936, que estava dedicada a l'enterrament multitudinari de l'alemany Hans Beimler a Barcelona. El dia anterior també n'havia realitzat un altre del mateix tema amb una composició diferent per a la coberta d'*Última Hora*.<sup>383</sup>

<sup>382</sup> Només s'ha localitzat un fotomuntatge abans de la guerra signat per Centelles el dia 20 d'abril de 1936 al diari *Última Hora*, on era el redactor gràfic. Posteriorment en realitzà un altre al juny en homenatge a Josep Escuder, l'artífex del diari, però no per publicar a la premsa, sinó en el menú del sopar de comiat que li va la plantilla del diari.

<sup>383</sup> Hans Beimler, exemple i símbol de la solidaritat internacional. (1936, 7 de desembre) *Última Hora*.

Recuperat de

<https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083544&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquera>





*La Vanguardia*, 8 de desembre de 1936

El següent fotomuntatge de primera pàgina a *La Vanguardia*, publicat el 31 de gener de 1937, estava dedicat a les noves instal·lacions tècniques de la policia, en ple procés de reorganització. A l'interior desenvolupà el tema amb un complet reportatge a doble plana de quinze fotografies. El 7 de març, plasmava l'ambient de la ciutat amb la coberta *Barcelona en marcha*. Amb la mateixa tècnica, el dia 23, mostrava l'activitat del Camp d'Instrucció de Pins del Vallès (actualment Sant Cugat del Vallès). No és fins a finals de maig, el dia 25, que tornà a signar portada amb un fotomuntatge sobre un festival infantil que s'havia celebrat a Montjuïc. Finalment, el 7 de juliol, firmà la portada on es mostrava l'acte de presentació pública del Comissariat de Guerra.

En tot el 1937 a *La Vanguardia* només s'ha pogut localitzar un altre fotomuntatge a coberta, sense signatura, el dia 19 de desembre per a la Festa del Nen. Des d'un punt de vista quantitatiu no representa un nombre elevat, però qualitativament la seva aportació és important. Agustí Centelles fou l'únic fotògraf

que durant la Guerra Civil signà fotomuntatges a la coberta del diari de més tiratge a Catalunya.<sup>384</sup>

Durant el mes de novembre, la majoria de portades de *La Vanguardia* van firmades per alguna agència, o no s'atribueixen. Un dels temes que ocupa més espai és l'aniversari de la URSS i diferents aspectes de la seva organització social, amb set portades i diversos reportatges interiors a doble plana. Aquesta apologia soviètica va en sintonia amb el control que exercia el PSUC en aquell moment sobre el rotatiu i, de retruc, amb les simpaties polítiques que manifestà públicament el fotògraf.

Pel que fa a la seva col·laboració des del front, Centelles va firmar la coberta del dia 6, *Milicias en Aragón*, seguida d'una doble pàgina amb deu fotografies, una de les quals d'uns milicians llegint *La Vanguardia*. L'endemà, també signava portada i doble pàgina del Front d'Aragó amb 8 fotografies. La darrera coberta signada del mes fou el dia 11 i també amb una imatge del front d'Aragó. El 13 publicà 4 fotografies a la darrera de les gràfiques, un reportatge sobre com les noies de Barbastre s'havien organitzat per cosir roba per als milicians, temàtica que el diari separa totalment de les pàgines bèl·liques protagonitzades pels homes al front. El dia següent, publicà una doble pàgina amb 13 fotografies del Front d'Aragó.

L'activitat del fotògraf a la zona d'Oscà també es feia notar a les pàgines d'*Última Hora*, juntament amb alguns actes de rereguarda, com una manifestació el dia 9 compartint signatura amb Puig Farran, o un festival infantil el dia 16, entre altres.

Ara bé, l'esdeveniment que marcà l'actualitat a finals de novembre de 1936 fou la mort del líder anarquista Buenaventura Durruti defensant la ciutat de Madrid, el dia 20 de novembre. El seu enterrament a Barcelona és convertí en una de les manifestacions més multitudinàries de la història de la ciutat, retratada i rodada cinematogràficament per diferents professionals. En el cas que ens ocupa, la

---

<sup>384</sup> Aquesta activitat faria possible que fos el mateix Centelles qui confeccionà el cartell *Cataluña venció al fascismo en 24 horas. Cataluña llevó al enemigo a 150 Km. de sus límites. Cataluña es y será siempre la base de la resistencia antifascista* per al Comissariat de Propaganda del qual s'ha parlat anteriorment.

firma de Centelles no fou gaire rellevant. El dia 23, les imatges a *Última Hora* les signaven Puig Farran i Sagarra. L'endemà, a *La Humanitat* firmà Puig Farran. Pel que fa a *La Vanguardia*, obria amb una escena aèria de la comitiva sense atribuir, i la doble pàgina interior estava signada conjuntament per Centelles, Campañà, Merletti i Puig Farran.

Les fotografies d'enterraments de milicians morts en els fronts eren unes de les imatges més habituals de la nova realitat de la rereguarda, però cap havia ocupat l'espai i importància que va tenir el comiat del líder anarquista. Aquesta visualització dels caiguts en el conflicte convivia a les pàgines dels mitjans i als noticiaris cinematogràfics amb l'èpica de les fotografies dels diversos fronts, sovint focalitzades en un sol milicià, aparentment en ple combat. Nova iconografia, com l'esforç de la indústria de guerra i el treball de rereguarda col·lectivitzat; i nous protagonistes, com els refugiats que arribaven a milers a Catalunya. Pàgines compartides amb imatges habituals d'abans de la guerra, que pretenien remetre a certa normalitat: fotografies oficials dels representants polítics i la seva activitat, mítings multitudinaris, promocions de pel·lícules, algunes competicions esportives o festivals culturals que s'organitzaven.

A partir de l'1 de desembre, una nova imatge emergí davant el públic lector. *La Vanguardia* obria sense firma mostrant a tota pàgina un edifici destruït a la zona de Carabanchel, sota l'epígraf *La barbarie fascista*. La destrucció i la runa s'obrien pas al llarg del mes amb fotografies de Madrid, normalment signades per agència o per Luis Ramon Marín. La imatge arquitectònica és la que dominà la representació dels bombardejos indiscriminats contra la població civil i que, a força d'atacs i amb el pas dels mesos, esdevingué canònica. Només es mostrà la mort de la manera més crua excepcionalment. La primera vegada fou quan es publicaren retrats de cadàvers de víctimes infantils en un dipòsit de cadàvers, a conseqüència del bombardeig de Getafe del 30 d'octubre de 1936. A més d'enviar-se a mitjans de comunicació d'arreu del món, s'han localitzat també publicades a *La Vanguardia*, el dia 21 de novembre, ocupant tota la pàgina de la

darrera de les gràfiques. Per la seva banda, *Última Hora* no les va difondre fins el 10 de desembre a portada.<sup>385</sup>

Mentre Puig Farran firmava fotografies “en exclusiva” per a *La Vanguardia* des del Front d’Aragó, aquell desembre Centelles restà a la rereguarda barcelonina retratant el ja esmentat enterrament multitudinari de Hans Beimler, diversos actes oficials del president Companys, els diferents membres del consell de la Generalitat, alguns mítings i activitats d’ajut infantil, o l’obra del Socorro Rojo Internacional (SRI).

Com ja s’ha apuntat, Centelles tenia permís per viatjar a Madrid amb Josep Aymamí per complir un encàrrec del Comissariat de Propaganda. Però mai no hi van arribar perquè van tenir un greu accident d’automòbil.<sup>386</sup> La tragèdia feia protagonistes de la notícia els dos periodistes, tal com reportaren amb estils ben diferents *Última Hora* i *La Vanguardia*:

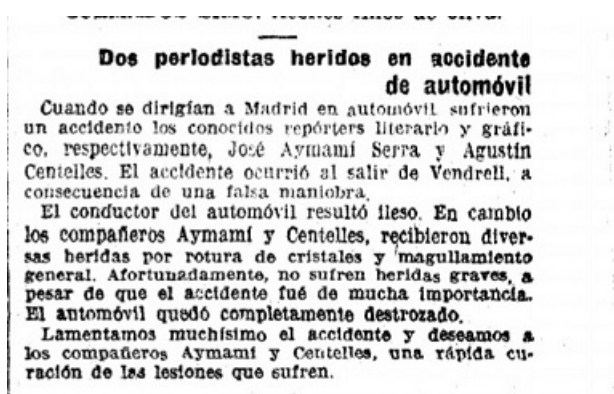
---

<sup>385</sup> Se’n faran còmplices, els senyors de Ginebra? (1936, 10 de desembre). *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083563&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>

<sup>386</sup> Malgrat el protagonisme de la notícia a la premsa quan es produí l’accident, Centelles no en deixà constància als seus escrits memorialístics ni tampoc s’ha localitzat cap declaració al respecte en les diverses entrevistes que realitzà durant la dècada dels 70 i 80 del segle passat.



*Última Hora*,<sup>387</sup> 24 de desembre de 1936



*La Vanguardia*,<sup>388</sup> 24 de desembre de 1936

La darrera setmana de desembre no s'ha localitzat cap fotografia signada pel fotògraf als mitjans on treballava habitualment, i fins a finals de gener la seva presència és més escassa de l'habitual. Probablement convalescent de l'accident,

<sup>387</sup> Foto notícia de l'accident automòbil. (1936, 24 de desembre). *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083627&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquera>

<sup>388</sup> Redacció. Dos periodistas heridos. (1936, 24 de desembre). *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/12/24/pagina-3/33133901/pdf.html>

no es pot documentar amb certesa si les va realitzar ell, o si algun altre company de la secció de repòrters gràfics de l'Associació Professional de Periodistes va cobrir la seva feina, per després publicar-se amb la firma *Centelles*.

Durant el mes de gener del 1937, ja s'aprecia un canvi significatiu que, a mesura que van passar els mesos, s'accentuà a les pàgines de la premsa. Diaris com *La Humanitat* i *Última Hora* reduïen pàgines i alguns dies no publicaven cap fotografia. Pel que fa a *La Vanguardia*, a més de la reducció de paper i del fet que en moltes ocasions l'edició no conté pàgines gràfiques, cal afegir que la firma d'agències informatives augmentà i, des del juliol, sovint no se signen les imatges.

Pel que fa al contingut, cal assenyalar que tant a *La Vanguardia* com a *Última Hora*, des del setembre fins a finals del 1937, molts dies la quantitat de fotografies sobre esdeveniments internacionals és superior a les notícies locals. Aspecte, aquest, vinculat d'una banda a la denúncia de la intervenció estrangera i el suport de les potències feixistes al bàndol franquista i, de l'altra, al debat sobre la possibilitat d'una pròxima guerra a escala global. Així, adquireixen protagonisme els retrats de líders internacionals, tant de les potències democràtiques com de les feixistes. I, sobretot, les imatges de la invasió del Japó contra la Xina, un conflicte que es presenta com una analogia i una prova més de l'agressivitat del feixisme.

Atenenent a la documentació personal de Centelles, podem considerar que va tornar de ple a l'activitat periodística a meitat de gener.<sup>389</sup> Però no ho va fer com a repòrter de guerra al front, sinó restant durant mesos a la rereguarda. El fotògraf continuà cobrint els actes polítics i culturals noticiables sobretot per a *La Humanitat*, *Última Hora* i *La Vanguardia*, mentre la firma Puig Farran alternava el Front d'Aragó i la ciutat de Barcelona. A banda de les imatges individuals a *Última Hora* i a les pàgines de miscel·lània de *La Vanguardia*, el fotògraf tornà de ple al reportatge el dia 12 de gener. Sis fotografies a pàgina sencera sobre el repartiment de joguines durant la Setmana de l'Infant a *La Vanguardia*. Tres dies

---

<sup>389</sup> Generalitat de Catalunya. Barcelona 19 de gener de 1937. Autorització de la Conselleria de Proveïments per fer fotografies. Documentació personal d'Agustí Centelles.

més tard, signà la darrera de les gràfiques amb un reportatge sobre un escorxador d'un poble d'Aragó que abastia els milicians del front. Són un total de sis imatges que havia pogut realitzar perfectament en viatges anteriors, ja que no s'informa de la localització.

Centelles tornà a la portada de *La Vanguardia* el dia 24 amb la formació de l'Exèrcit Popular, una temàtica que amplià a doble pàgina interior amb 12 fotografies de l'Escola d'Instructors de Guerra. El darrer dia de gener, obrí amb el fotomuntatge i reportatge a doble pàgina, ja esmentats, sobre la nova organització policial. Es pot concloure, doncs, que a finals de gener el fotògraf ja havia recuperat el seu ritme de feina després de l'accident automobilístic.

El dissabte 13 de febrer, el creuer italià Eugenio di Savoia atacà la ciutat de Barcelona, provocant divuit morts i nombroses destrosses. Tot i ser naval, era el primer bombardeig indiscriminat contra la ciutat. De tota l'activitat fotoperiodística de Centelles durant aquell mes, cal destacar-ne el seu seguiment i que la seva firma va obrir les portades d'*Última Hora*, *La Humanitat* i *La Vanguardia*.

El dimarts 16, les cobertes de *La Humanitat*<sup>390</sup> i d'*Última Hora*<sup>391</sup> duien sis fotografies d'edificis bombardejats i una d'un grup de gent observant el forat d'una bomba en un carrer. Excepcionalment es van emprar les mateixes imatges i composició, fet destacable, sobretot en *La Humanitat* ja que llavors publicava molt poques fotografies i que prova la importància del fet. El mateix 16, *La Vanguardia* feia la portada amb una fotografia de l'interior d'un edifici travessat per una bala de canó firmada per Centelles. La tercera pàgina també estava dedicada a les destrosses arquitectòniques causades pel bombardeig, una miscel·lània de Centelles, Puig Farran i Merletti on es reconeixen algunes imatges del fotògraf publicades pels altres dos diaris. L'endemà, *La Vanguardia* seguia informant gràficament del bombardeig a la segona pàgina amb set fotografies de Centelles.

---

<sup>390</sup> *La Humanitat* (1937, 16 de febrer). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000048362&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>391</sup> *Última Hora* (1937, 15 de febrer). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083858&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

**la humanitat**

ESTÀ DISPOSADA EUROPA A ACCEPTAR-NE LA COMPLICITAT?

**Metralla estrangera ha fet sang a Barcelona i València**

Portbou sofreix també els efectes d'un bombardeig

**La reacció popular, obnegada i heroica, és més ferma que mai per la victòria final i per la llibertat**

**Sang a Barcelona**

La metralla estrangera ha fet sang a Barcelona i València. Portbou sofreix també els efectes d'un bombardeig. La reacció popular, obnegada i heroica, és més ferma que mai per la victòria final i per la llibertat.

**Diu el President Companys...**

El President Companys ha dit en un discurs que el país ha de continuar lluitant fins a la victòria final i que la reacció popular és més ferma que mai.

La Humanitat, 16 de febrer de 1937

**15** **ULTIMA HORA** **16 FEBRER!**

INFORMACIO • CRITICA • REPORTATGE

**UNITAT I SEGURETAT EN LA VICTORIA!**

**El President Companys parla del bàrbar bombardeig contra la nostra ciutat**

**MOSTRA DE BARBARIE** Demà es reunirà el Consell de la Generalitat

**La referència del bombardeig de dissabte, segons la Comissió General d'Ordre Públic**

**UNA ALTRA CRIMINAL AGRESSIO FEIXISTA**

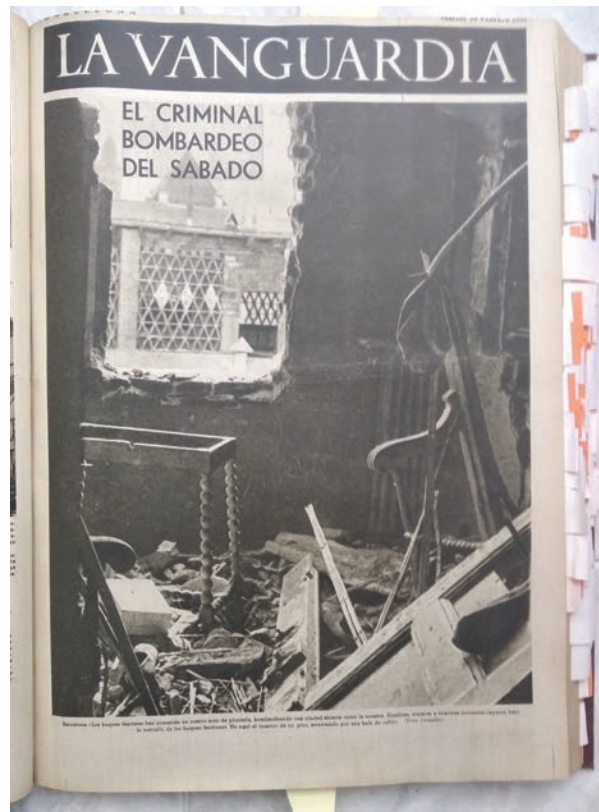
**L'aviació italiana ha bombardejat Portbou aquest matí**

**Ha causat 14 víctimes innocents, entre elles una dona, una criatura i un vell**

**QUE MÉS NECESSITA EL MÓN?**

Última Hora, 16 de febrer de 1937





*La Vanguardia*, 16 de febrer de 1937

Aquesta primera visualització d'un bombardeig a Barcelona es correspon amb la iniciada uns mesos abans a Madrid, i que es basava en ensenyar la destrucció arquitectònica sense mostrar cadàvers de les víctimes.

A la premsa catalana, els morts són honorats fotogràficament a través dels enterraments, encapçalats per les màximes autoritats polítiques i seguits per multituds de milers de persones. Així ho plasmà Centelles.

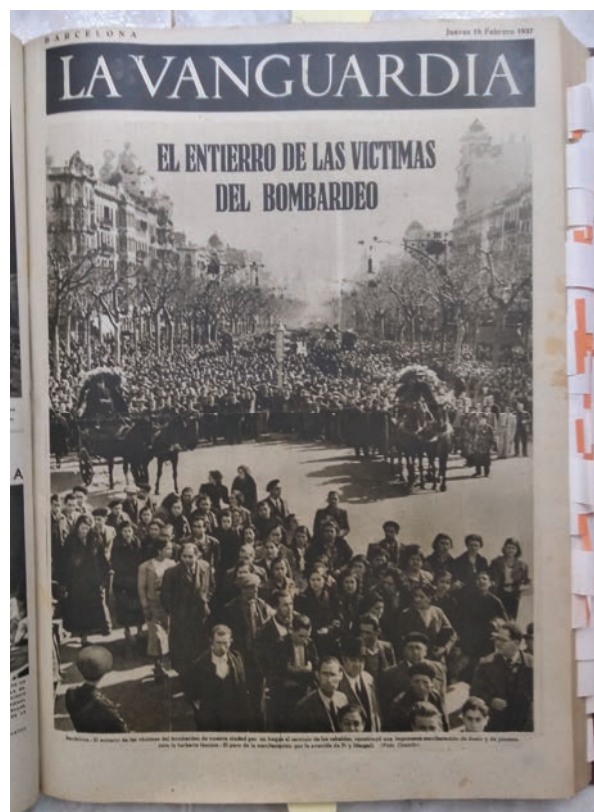
El dia 16, *Última Hora*<sup>392</sup> obria a portada amb una imatge general dels milers de persones que van assistir al seguici i una instantània de grup de la comitiva d'autoritats. A la contraportada, tres plans de detall de restes d'obusos i peces recollides pels ciutadans, fruit d'una crida de la Conselleria de Defensa. Les tres imatges es presenten com a prova de la procedència italiana de les armes i com a denúncia del suport de les potències feixistes al bàndol colpista. L'endemà, *La*

---

<sup>392</sup> *Última Hora* (1937, 16 de febrer) Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083867&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer-ra>

*Humanitat*<sup>393</sup> donava el mateix missatge visual. A la portada, una fotografia de la presidència del dol, en la qual es poden reconèixer el president Companys, l'alcalde Pi i Sunyer i diversos consellers i autoritats judicials del país. A la darrera pàgina, dues fotos dels caps dels obusos recollits i un pla general de la multitud durant el seguici.

El pas de l'enterrament, convertit en manifestació de milers de persones per l'avinguda Pi i Margall, també fou la imatge de coberta el dia 18 a *La Vanguardia*. A més, el diari hi dedicà la darrera de les gràfiques en una miscel·lània signada per Centelles, Sagarra i Puig Farran: set fotografies, sis de les quals aèries realitzades des de terrats d'edificis, en les quals s'aprecia la gernació que congregà el comiat de les víctimes. L'endemà, el bombardeig que va tenir més espai gràfic fou el de València. Pel que fa al de Barcelona, només firmà Centelles i un altre cop tres fotografies de la metralla italiana.



*La Vanguardia*, 18 de febrer de 1937.

---

<sup>393</sup> *La Humanitat* (1937, 17 de febrer). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000048371&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquera>

La reacció a aquest primer bombardeig va tenir una altra mostra de rebuig pública: la manifestació espontània que van organitzar les dones de Barcelona des de la plaça Catalunya al Palau de la Generalitat. Centelles en firmà la imatge a *Última Hora*<sup>394</sup> el dia 18 i la portada de *La Vanguardia* del dia 20.

Durant el març, la destrucció tornà a les portades de la premsa, primer des de Madrid i a meitat de mes a Barcelona. En aquest segon bombardeig, les dues cobertes de *La Vanguardia*, els dies 14 i 17, les signà Sagarra. El mes d'abril, Centelles tornà a tenir protagonisme amb les imatges dels bombardejos a la capital catalana. Si ens fixem en *La Vanguardia*, el dia 16 signava tota la pàgina 3; amb quatre fotografies de destrosses arquitectòniques i una dels bombers intervenint en un forat causat per l'atac. El dia 20 firmà la coberta, on es parla del bombardeig en el text, però la imatge és un retrat d'un guàrdia amb un fragment d'obús a les mans, mentre que el 22 s'observa un pla general de la multitud carregant diversos fèretres durant l'enterrament de les víctimes.

València, Casp, Portbou i Madrid ocupaven gràficament el diari a causa dels bombardejos al llarg del mes de maig i no fou fins el dia 30 quan Barcelona tornà a portada, signada de nou per Centelles, i amb dues pàgines centrals en una miscel·lània de Sagarra, Centelles i Merletti. A mesura que avançà l'any, la destrucció continuava arreu de la península i també es publicaven imatges dels bombardejos que patia la Xina per part de l'exèrcit japonès. Alhora, les firmes dels repòrters desapareixien del rotatiu i no permeten identificar els autors dels atacs d'octubre.

Centelles havia bregat com a repòrter de guerra al front el 1936 i havia debutat retratant els bombardejos el febrer del 1937 amb èxit. Durant la primavera continuava treballant de manera continuada a Barcelona.

La seva documentació personal indica que en aquell moment podia haver potenciat ell mateix la difusió de les seves fotografies a l'àmbit internacional. En

---

<sup>394</sup> *Última Hora* (1937, 16 de febrer) Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083877&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquera>

una carta rebuda de la direcció de l'agència Fulgur<sup>395</sup> datada el 17 de març,<sup>396</sup> se li fa la proposta d'intercanviar fotografies amb París. No s'especifiquen detalls del preu de les imatges, ni tampoc cap còpia de resposta del fotògraf. Sobre aquesta qüestió, només s'ha localitzat una declaració del fotògraf en una intervenció de 1979.<sup>397</sup> L'entrevistador li preguntava per la seva relació amb l'agència Keystone i la premsa anglesa i Centelles afirmà que no hi va tenir cap contacte, sinó que ell treballava amb la francesa Fulgur i aquesta, sense avisar-lo, servia el seu material a l'agència americana.

Un altre pas d'àmbit internacional és la seva afiliació a la Fédération Internationale des Journalistes (FIJ) el mes d'abril de 1937.<sup>398</sup> En aquest document certificat per l'Agrupació Professional de Periodistes, el fotògraf consta com a redactor gràfic permanent del diari *Última Hora* amb l'aval de la signatura del seu director, Josep Roig Guivernau. En l'apartat de visat del servei de premsa del Ministeri d'Afers Estrangers que es requeria, hi consta el segell de la Secretaria de Relacions Exteriors de la Generalitat de Catalunya, prova del control de les autoritats sobre el treball dels periodistes. Però al carnet corresponent a 1938 ja no es menciona cap mitjà de comunicació, i el visat oficial correspon al segell de la Subsecretaria de Propaganda del Ministerio de Defensa.<sup>399</sup>

A banda del desenvolupament de la guerra, la vida política seguia a la rereguarda en un context d'instabilitat política constant. El 23 de febrer, les discrepàncies dels anarquistes van provocar que els consellers de la CNT-FAI abandonessin el govern de la Generalitat. A partir d'aleshores, va començar una llarga crisi i es van formar dos nous governs transitoris encapçalats per Josep Tarradellas.

A finals de març, la premsa parlava de l'intent de resolució de la crisi del govern català, i els fotoperiodistes tornaven al retrat de les autoritats. Centelles ho va

---

<sup>395</sup> L'única referència sobre aquesta agència que s'ha localitzat indica que fou creada pel luxemburguès Antonie Koch el 1933 i va tenir activitat fins al 1946. Font: Denoyelle., Cuel, i Vibert-Guige (2006, p.221).

<sup>396</sup> Agència Fulgur. París 17 de març de 1937. Proposta d'intercanvi de fotografies amb la premsa de Barcelona. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>397</sup> Serra, M. (1979). Entrevista personal amb Agustí Centelles [document sonor].

<sup>398</sup> Fédération Internationale des Journalistes (FIJ). 1 d'abril de 1937. Carnet. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>399</sup> Fédération Internationale des Journalistes (FIJ). 1 d'abril de 1938. Carnet. Documentació personal d'Agustí Centelles.

cobrir per a *La Humanitat* i *Última Hora* i destacà a les pàgines de *La Vanguardia*, on firmà la coberta els dies 30 i 31 de març, a més d'un reportatge signat conjuntament amb Sagarra. Cal assenyalar per la seva importància l'exemplar del dia 6 d'abril. De les quatre pàgines gràfiques, el fotògraf firmà la coberta de la solució política del govern, un reportatge a la segona pàgina d'unes maniobres militars a Viladecans i les fotografies de la tercera relatives al bombardeig patit per la ciutat dos dies abans. A finals del mes de juny, una nova crisi a la Generalitat provocà negociacions i canvi de membres del govern. Aquest cop Centelles va compartir espai amb Puig Farran a *Última Hora* i amb Sagarra a les miscel·lànies de *La Vanguardia*.

La tensió esclatà en els Fets de Maig de 1937, l'enfrontament del govern de la Generalitat i el PSUC contra la CNT-FAI i el POUM, que volien mantenir el poder obrer i continuar l'obra revolucionària. La lluita s'apoderà dels carrers de Barcelona i Centelles, novament, va demostrar ser un fotoperiodista a primera línia, com havia fet durant els Fets d'Octubre de 1934 i els Fets de Juliol de 1936.

Un cop la premsa va tornar a la circulació, signava les primeres imatges a *Última Hora* els dies 7, 8 i 9. El primer dia, el diari mostrava fotografies *postfactum* de barricades al carrer, dones desfent-les i el cadàver d'Antoni Sesé, polític i dirigent de la UGT. L'endemà, el fotògraf publicà a la contra la imatge d'uns camions de guàrdies d'assalt enviats des de València, i el dia 9 la comitiva de l'enterrament de Sesé. Algunes d'aquestes fotografies també foren emprades a *La Humanitat* els dies 8, 9 i 11. Centelles també fou qui firmà les primeres fotografies que oferia *La Vanguardia*. Fou el dia 9, a tota la segona pàgina, confeccionada per nou imatges: barricades, retrats dels responsables de l'ordre públic i gent del poble desfent les barricades. Igual que als diaris esmentats anteriorment, les fotografies són *postfactum* i sense cap combat.



La Vanguardia, 9 de maig de 1937



La Vanguardia, 11 de maig de 1937

Dos dies més tard, *La Vanguardia* obrí amb una fotografia de la Rambla plena de gent i l'epígraf *La normalización de la vida en la ciudad* i, com després dels Fets de Juliol de l'any anterior, Centelles en firmà la coberta. La segona pàgina estava dividida en diferents temàtiques. El fotògraf publicà les dues imatges relatives a l'enterrament d'Antoni Sesé i formà part de la miscel·lània amb Merletti i Sagarra sobre la normalitat de la vida a la ciutat i els responsables de l'ordre públic.

Després de sis mesos a la rereguarda, el fotògraf tornà al Front d'Aragó en una visita del general Sebastián Pozas, cap de l'Exèrcit de l'Est, a la zona. El treball, que té per protagonista el militar sense imatges de trinxera, es va poder veure a la pàgina 4 de l'*Última Hora* del dia 7 de juny. L'endemà, obria portada a *La Vanguardia* i, dos dies més tard, es publicaren dues fotografies a la darrera de les gràfiques. Imatges allunyades de l'èpica del 1936, basades en una visita oficial i de poc impacte mediàtic, ben diferent de la següent estada al front un mes després.

Com explica Boquera (2015, p.476-478), el president de la Generalitat va visitar el Front de l'Est entre el 13 i el 17 de juliol. L'autora detalla les diverses poblacions i posicions visitades per Companys i el seguici, en el qual fou acompanyat en tot moment per Jaume Miravittles i pel cap de premsa Joaquim Vilà. Barbastre, Siétamo, les posicions d'Estrecho Quinto, Monte Aragón i Granja, les localitats de Bujaraloz i Alcanyís, el camp d'aviació de Sarinyena, Híjar i Casp, on es va reunir amb el president del Consejo de Aragón, configuraren el recorregut.

La premsa formà part d'aquesta comitiva i la seva feina es va difondre als mitjans de comunicació i a través de diferents suports del Comissariat de Propaganda. Així, d'acord amb Boquera (2015, p.478) *Visions de Guerra i Rereguarda* va dedicar la meitat del número del 7 d'agost a reproduir algunes fotografies, i la productora cinematogràfica Laya Films va difondre la visita als seus noticiaris amb el títol *Viatge presidencial*.

Precisament en aquest noticiari es pot apreciar la feina dels repòrters gràfics durant el viatge, quan el president fou rebut a la vila d'Alcanyís. Dels tres que s'observen a la imatge, Agustí Centelles és el de la dreta.



Font: European Film Gateway<sup>400</sup>

Pel que fa al número de *Visions de Guerra i Rereguarda*,<sup>401</sup> no es van firmar les fotografies. Raó per la qual no es pot documentar del tot quins professionals hi van publicar. Però sí que podem afirmar que algunes les va realitzar Agustí Centelles, perquè les signà a la premsa.

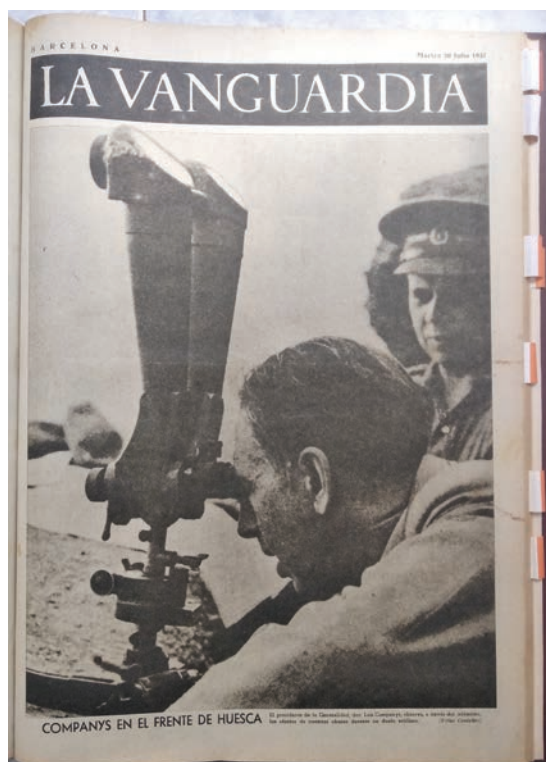
El dia 16 de juliol, *Última Hora* publicà les “primeres fotografies arribades a Barcelona” del president Companys a Alcanyís, sis “fotografies exclusives” de Puig Farran a coberta. L'endemà, repetia amb el viatge presidencial amb set imatges signades per Sagarra i Centelles. El treball del fotògraf es reflectí sobretot a *La Vanguardia*, on signà la coberta del dia 20 amb un primer pla del president a primera línia de trinxera, observant amb un telèmetre els efectes de l'artilleria republicana, i a la pàgina tres, on signà la informació gràfica del viatge amb una selecció de set instantànies.

---

<sup>400</sup> Visita Presidencial (1937). *Laya Films*. Recuperat de <https://www.europeanfilmgateway.eu/search-efg/laya%20films%20visita%20presidencial>

<sup>401</sup> *Visions de Guerra i Rereguarda* (1937, núm 9, Sèrie B) Recuperat de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029734353&search=&lang=es>





*La Vanguardia*, 20 de juliol de 1937

Aquella setmana, els diaris i revistes d'arreu de la zona republicana van commemorar els Fets de Juliol de 1936 i les fotografies de Centelles tornaren a ocupar les pàgines de la premsa, per exemple a *La Humanitat*, *Última Hora*, *Solidaridad Obrera*, *Mi Revista* o *La Vanguardia*, entre altres. Cal assenyalar que en algunes publicacions, fins i tot a *La Vanguardia*, ja no es firmen les imatges.

A banda de la seva feina seguint l'actualitat de la rereguarda, a l'agost Centelles tornà a ser protagonista d'una notícia. A diferència de l'any anterior, no pas per una tragèdia, sinó pel naixement del seu fill primogènit Sergi, del qual es felicitava *Mi Revista*,<sup>402</sup> un dels mitjans on també treballava.

---

<sup>402</sup>*Mi Revista*: Subtitulada "ilustración de actualidades", en su saludo señaló que, "en los momentos en que empieza la nueva reconstrucción de España", nacía, no como una publicación de empresa, sino de un "grupo de compañeros", a los que se califica de "francamente revolucionarios". Estuvo dirigida por el periodista de la CNT Eduardo Rubio Fernández y su redacción estaba integrada por periodistas de este sindicato, de la UGT, comunistas y republicanos, siendo autodefinidaza como una revista de "combate antifascista y no partidaria". De periodicidad quincenal, apareció los días 1 y 15 de cada mes, y su paginación la fue ampliando, desde las 32 hasta casi el centenar de páginas. Adoptó el lema "pensar alto, sentir hondo y hablar claro" y fue sobre todo un magazine con una gran calidad de edición que, junto a crónicas y reportajes de los frentes y la retaguarda, ofrece otras destacadas informaciones sobre la industria cinematográfica y del teatro. También incluye artículos de política, economía, sociedad y cultura y sobre el desarrollo de la contienda, con páginas también dedicadas al mundo financiero, la ciencia, la educación, la mujer o el deporte, pero dándole especial atención a actrices, actores y películas extranjeras, con una sección titulada precisamente "Hollywood", y asimismo españolas, en otra sección titulada "Pantalla española".



Mi revista, 15 d'agost de 1937<sup>403</sup>.

Tot i que en la notícia el presenta com si fos l'únic repòrter de *Mi Revista*, altres fotògrafs, com Antoni Campañà, van col·laborar en aquesta revista llibertària, poc coneguda i gens estudiada. La publicació, fidel al seu caire anarquista, no signava les imatges habitualment. Ara bé, s'han localitzat diverses referències a Centelles en els textos de reportatges, entrevistes i peus de foto al llarg del 1937<sup>404</sup> que el confirmen com a fotoperiodista ben actiu al mitjà.

El mes de setembre la vida del fotògraf canvià, ja que fou mobilitzat com a soldat. Centelles (2009, p. 28-29) s'hi referí al seu diari:

Quan va ser cridada la meua lleva vaig entrar a prestar servei com a fotògraf al Comissariat de l'Exèrcit de l'Est, a Lleida i els fronts de combat. Els vaig recórrer tots, des del Pirineu aragonès fins a Terol. He passat estones de vertader pànic i perill. M'he jugat la vida moltes vegades. Unes sabent-ho, unes altres inconscientment. He estat en totes les ofensives o gairebé totes les que van iniciar les nostres forces, primer voluntàries, les Milícies, i després ja com a Exèrcit Popular. Formava equip amb un amic anomenat Berenguer, xicot jove i que promet molt en el ram cinematogràfic i que a hores d'ara no sé pas on para, que feia propaganda cinematogràfica també per al Comissariat. Anàvem tots dos, conduint una estona

---

Su portada, a veces coloreada y buscando los tonos rojo y negro del anarquismo, fue ocupada generalmente por actrices o por dibujos de milicianas o alusivos a la contienda, siendo distribuida gratuitamente entre los milicianos que se encontraban en los frentes de batalla. También cuenta con otra sección que, bajo el epígrafe "Panorama sindical", daba espacio para informar de todas las organizaciones obreras "sin distinción". En ella publicó entrevistas la periodista Magda Donato y fueron publicadas numerosas fotografías, dedicándole una sección propia denominada "Vistas del frente". Otros colaboradores de la revista fueron Aurelio Fernández, Luis de Alarcón, Gustavo Cochet y Socías Aldape. Dio cabida asimismo a una destacada publicidad comercial. Font: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Presentació recuperada i col·lecció d'exemplars <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004152848&lang=ca>

<sup>403</sup> *Mi Revista* (1937, 15 d'agost). Recuperat de

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004158578&search=&lang=ca>

<sup>404</sup> A partir de març de 1937 es detecta la inclusió i menció a Centelles com a repòrter del mitjà. Es poden consultar els números dels dies 1 de març, 1 de maig, 15 de maig, 19 de juliol, 1 d'agost, 15 d'agost, 1 de setembre o 1 d'octubre a l'Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España on es conserva la publicació.

cadascú, un cotxet Balilla requisat que m'havien donat a mi a la Delegació del Transport de Catalunya en qualitat de dipòsit.

També en va parlar en una entrevista televisiva<sup>405</sup> a finals dels 70:

Quando me movilizaron, yo, por lo que decíamos antes, que he tenido mucha suerte, no sé cómo yo fui reclamado al Comisariado de Propaganda del Ejército del Este. Me encontré cuando recibí la notificación de movilización con destino allí. Luego ya lo comprendí, tenía unos amigos que por mi labor fotográfica les interesaba que yo no dejase la cámara en un lado y cogiese el fusil.

I en una altra entrevista privada amb Manel Serra<sup>406</sup> resumia “vaig haver de fer de soldat per una Leica” i explicava:

Quan la caixa em va reclamar, vaig rebre un ofici, un ofici del Comissariat de Propaganda de l'Exèrcit de l'Est, reclamant-me com a fotògraf. El que vol dir que era una continuació del reportatge que jo havia fet particularment. O sigui, que es van servir de mi, no amb un fusell, sinó amb la càmera i això em permetia *obtindre* fotografies del front, vindre a Barcelona, revelar-les i donar-les als diaris.

El seu testimoni és poc precís i no permet establir quina era l'organització propagandística de l'Exèrcit de l'Est, quina relació existia amb el Comissariat de Propaganda i Laya Films, productora on treballava Manuel Berenguer –el càmera mencionat per Centelles– o quines dinàmiques de producció i difusió de les imatges s'establien amb els mitjans de comunicació. Aquest és un aspecte que mereixeria una recerca pròpia, i no només sobre Agustí Centelles, sinó també d'altres professionals del periodisme mobilitzats o que foren voluntaris al front. Ara bé, en el seu cas es pot deduir que, a partir del moment que fou mobilitzat, la dinàmica de treball va canviar. Ara no era ell qui escollia els temes a cobrir com a *freelance*, sinó que anava a fer fotografies on se li demanava, tal com resumí el 1979<sup>407</sup>: “quan estava mobilitzat que em deien cap aquí, cap allà.”

La documentació conservada situa el fotògraf prestant serveis al Comissariat de la Caserna General de l'Exèrcit de l'Est el 15 de setembre. Per tant, atenent a aquest criteri, va publicar la darrera cobertura al front com a fotògraf independent a l'inici del mes. *Última Hora* és el rotatiu que recull millor aquesta feina ja que

---

<sup>405</sup> RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). Imágenes [VHS]. Madrid: RTVE

<sup>406</sup> Serra, M. (1979). Entrevista personal amb Agustí Centelles [document sonor].

<sup>407</sup> Serra, M. (1979). Entrevista personal amb Agustí Centelles [document sonor].

Centelles hi publicà els dies 6, 7, 8 i 9. El primer dia<sup>408</sup> la temàtica s'allunya de la imatge de batalla. El fotògraf firma les tres fotografies a l'inferior de la pàgina sota l'epígraf *Presoners i Evadits*. D'esquerra a dreta, es mostra un grup dels 600 presoners fets durant l'ofensiva; un retrat de Virgilio Llanos, cap polític de l'Exèrcit de l'Est parlant als presoners; i un grup de soldats evadits amb el puny alçat. L'endemà, dia 7, *Última Hora* encapçalava l'edició amb el titular *Belchite reconquistat* i quatre fotografies de Centelles "en exclusiva",<sup>409</sup> dues de soldats en acció i les altres de vistes de la ciutat.



*Última Hora*, 7 de setembre de 1937

El dia 8,<sup>410</sup> les fotografies d'arquitectura també són les protagonistes dels "gràfics de la presa de Belchite." Les tres imatges situades a la part inferior de la coberta són citades també com exclusives de Centelles per al rotatiu. El dia 9<sup>411</sup> la mateixa ofensiva també ocupava la coberta amb dues fotos d'edificis destrossats pels facciosos. Pel que fa a *La Vanguardia*, entre els dies 1 i 18 de setembre no va publicar pàgines gràfiques. El dia 19, Centelles signà la doble pàgina central

<sup>408</sup> *Última Hora* (1937, 6 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000084804&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>409</sup> *Última Hora* (1937, 7 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000084809&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>410</sup> *Última Hora* (1937, 8 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000084814&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>411</sup> *Última Hora* (1937, 9 de setembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000084819&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

amb el títol *El avance victorioso del Ejército del Este*. La composició dedica 14 fotografies en total, dividides entre les ofensives a Quinto i Belchite.



*La Vanguardia*, 19 de setembre de 1937

Per a la Diada Nacional de Catalunya el fotògraf havia tornat del front i cobrí les celebracions a la rereguarda tal com es pot apreciar a *Última Hora*, *La Humanitat* i *La Vanguardia*.

Centelles, ja mobilitzat a Lleida, tingué vehicle propi a partir del 18 de setembre, el mateix amb el qual van anar al front l'any anterior amb Josep Aymamí. De fet, l'autorització sobre el vehicle<sup>412</sup> està signada pel periodista, en aquell moment destinat a la Direcció General de Transport de la Conselleria d'Economia. Els vehicles autoritzats anaven acompanyats de fulls de ruta, on també s'apuntaven els litres de gasolina facilitats. El fotògraf en va guardar alguns, corresponents al mes d'octubre de 1937. Gràcies a això podem saber que el conductor del cotxe en ocasions era Manuel Berenguer. I també que estaven autoritzats a circular pels "diferents sectors del Front d'Aragó", i a anar i tornar de Barcelona a Lleida. Centelles també guardà documentació similar sobre algun trasllat a la capital

<sup>412</sup> Direcció General de Transport de la Conselleria d'Economia. Barcelona 18 de setembre de 1937. Cotxe Balilla 95755B lliurat a Agustí Centelles. Documentació personal d'Agustí Centelles.

catalana “sin impedimentos.” Per exemple el dia 22 de novembre o una autorització per a “tomar toda clase de fotografías”<sup>413</sup> del dia 11 d'octubre.

Durant la tardor, a la premsa s'accentuà la manca de paper i la irregularitat en la publicació de fotografies, per la qual cosa no es pot fer un seguiment acurat de la feina dels repòrters gràfics. Així doncs, en aquest tram final de 1937 ens hem fixat en dos reportatges concrets d'Agustí Centelles, el més rellevant dels quals correspon a les conseqüències del bombardeig de Lleida.

El dia 2 de novembre, la ciutat va patir el primer bombardeig, en el qual van morir més de 250 persones i en van resultar ferides més de mig miler. Com afirma Bosch (2018):

Entre les víctimes mortals, el mig centenar de nens que en el moment de la funesta investida de les bombes eren a les aules del Liceu Escolar. Un quadre atroç que esperava l'arribada de la premsa, disposada a deixar testimoni gràfic d'un dels episodis més tràgics de la història d'una ciutat i d'una guerra. (p.15)

Aquell 2 de novembre Centelles tenia permís per traslladar-se des de Lleida a Barcelona per a comprar material fotogràfic i de laboratori, tal com consta en un document de l'Exèrcit de l'Est signat per Pere Ardiaca.<sup>414</sup> Per tant, no era present durant el bombardeig, sinó l'endemà. En els seus records en una entrevista televisiva,<sup>415</sup> deia al respecte:

Al llegar a Cervera de regreso, en Cervera oímos el bombardeo de Lérida pero tanto Berenguer como yo creíamos que habían ido al campo de aviación y que era una incursión más que habían hecho. Pero al llegar a Barcelona ya teníamos un telefonazo que regresáramos inmediatamente al Comisariado del Ejército Este e invertimos menos tiempo del que habitualmente se hacía. Y llegamos ya de noche allí y el cuadro que nos encontramos fue extraordinario. Él filmaba con unas bengalas y yo aprovechaba para hacer las fotos y luego por la madrugada, al amanecer, en el cementerio, aquello fue horrible. El reportero gráfico cuando lo siente y tiene la cámara en la cara está por lo que hace, no ve nada más que aquello, intenta captar y lo capta. Luego viene la reacción, sobre todo en ese caso que fue tremendo. La reacción viene luego, cuando has terminado el trabajo y ves aquel espectáculo es cuando empiezas a reaccionar, y empiezas a despedir sapos y culebras viendo el crimen, porque aquello fue un crimen.<sup>416</sup>

---

<sup>413</sup> Ministerio de Defensa. Comisariado General de Guerra. Lleida 11 d'octubre de 1937. Autorització per realitzar fotografies. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>414</sup> Ministerio de Defensa. Comisariado General de Guerra. Lleida 2 de novembre de 1937. Autorització per anar a Barcelona. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>415</sup> RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). Imágenes [VHS]. Madrid: RTVE

<sup>416</sup> Centelles oferia declaracions similars en una altra entrevista privada del mateix any. “El fet del bombardeig de Lleida era una *massacre* allò, era una cosa que... Un repòrter quan té la càmera en mà... El que és repòrter, perquè no n'hi ha prou en ser fotògraf, es pot ser un gran repòrter i un mal fotògraf. I pot ser un bon

Així doncs, els efectes del bombardeig es van registrar gràficament en format cinematogràfic i fotogràfic. Pel que fa al cinema, avui dia comptem amb dos reportatges en els quals es van utilitzar imatges dels esdeveniments de Lleida. El primer, realitzat pel Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE) de la CNT-FAI amb el títol *Alas Negras*<sup>417</sup> el mateix 1937. Com destaca Martínez<sup>418</sup> (2008, p.304) “por primera vez en un reportaje anarquista aparece detallada una masacre y se registra la tragedia de los familiares”. El segon, produït pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat el 1938, es titulà *Catalunya màrtir / Le martyre de la Catalogne*.<sup>419</sup> Com ha estudiat Boquera (2015, p.574) es projectà al mes de juliol de 1938 en el marc de la Conferència Internacional de la Pau a París i “tant per la versió francesa del film, com per les referències a la població francesa, porten a pensar que aquesta pel·lícula es va gravar pensant en un públic francòfon. Corroboren aquesta hipòtesi les imatges de l'escola francesa destruïda que s'hi mostrava”.

Agustí Centelles tirà dos rodets de 35 fotografies cadascun sobre els efectes d'aquest bombardeig. Es tracta d'una producció molt elevada per a una sola temàtica en el fotoperiodisme de l'època, tant si atenem al seu arxiu com a altres llegats de professionals que van treballar durant els anys 20 i 30 del segle passat.

Com ja s'ha mencionat, des de febrer de 1937 la Generalitat havia intervingut la fàbrica Kodak per evitar l'acaparament de pel·lícula. En el cas de Lleida, el fotògraf emprà pel·lícula cinematogràfica pancromàtica en suport de nitrat produïda per aquesta popular marca. Per tant, tenint en compte que llavors era un soldat mobilitzat, la possibilitat de disposar de tal quantitat de material posa de manifest l'interès de les autoritats en registrar gràficament les conseqüències devastadores d'aquest bombardeig, i la fi de la seva etapa com a fotoperiodista

---

fotògraf i un mal repòrter. Quan es té la màquina a la cara s'està per lo que es fa, és clar, el que has de captar. El que vaig fer del bombardeig de Lleida, jo no ho vaig veure fins que vaig acabar la feina. Ho veia, però no ho registrava. Era el repòrter que feia les fotos i, després, la persona humana ve veure *l'asuntu* i llavors, uff, et quedes desinflat”. Serra, M. (1979). Entrevista personal amb Agustí Centelles [document sonor].

<sup>417</sup> Secretaria de Cultura de la CNT. (2012). Archivo *cinematográfico de la revolución española. CNT 1936 - 1939*. [col·lecció 9 DVD]. Arxiu Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ).

<sup>418</sup> Per conèixer al detall des d'una perspectiva tècnica i de contingut el film *Alas Negras* vegeu la tesi doctoral de Martínez (2008, pp. 302-306) sobre la producció de cinema anarquista durant la Guerra Civil.

<sup>419</sup> Aquest documental es pot veure a la col·lecció online de Laya Films. Recuperat de <https://www.europeanfilmgateway.eu/search-efg/catalunya%20m%26agrave%3Brtir>

per compte propi. Malgrat aquest canvi d'estatus, ell mateix va prendre decisions sobre el material obtingut a l'hora de difondre algunes de les fotografies:<sup>420</sup>

Nunca las positivé y claro, naturalmente no las di a publicar. Como muchas cosas en los frentes muertos y heridos que no era una cosa que no me iba, una cosa que me repelía el darlo a publicar, que se hubieran publicado seguramente, pero pasaba la censura mía primero.<sup>421</sup>

A diferència de la resta de reportatges que havia realitzat durant la guerra, aquesta disponibilitat més que generosa de material per a retratar un sol fet li va permetre desplegar totalment la seva mirada més cinematogràfica i expandir la seqüència estàndard del reportatge fotogràfic. Evidentment, el fet de treballar braç a braç amb Manuel Berenguer fa que moltes de les seves instantànies tinguin els mateixos enquadraments i continguts que el reportatge cinematogràfic de l'operador de Laya Films, un fet que es pot apreciar en altres noticiaris de la productora.<sup>422</sup>

Però Centelles no fou l'únic fotògraf que retratà les conseqüències del bombardeig de Lleida ja que, com apunta Bosch (2018, p.19), el Comissariat de Propaganda va organitzar un viatge de periodistes a Lleida el mateix dia 3 per cobrir la notícia dels efectes del bombardeig. De fet, al fons de l'Arxiu Nacional de Catalunya<sup>423</sup> es conserva una desena de fotografies i també a la premsa s'han localitzat publicacions amb punts de vista diferents dels que va obtenir Centelles. És ben possible que un dels professionals locals que hi participaren fos Miquel Agulló Padrós, el fotògraf en nòmina del Comissariat.<sup>424</sup> També hi deixà rastre al

---

<sup>420</sup> A banda del moment de la producció de les imatges i la seva difusió durant la guerra, Centelles no va mostrar algunes de les fotografies dels efectes del bombardeig de Lleida mentre va viure. Tampoc en les múltiples exposicions i publicacions realitzades a partir de la mort del fotògraf el 1985 s'havia emprat tot el material. No ha estat fins al 2017 quan s'ha fet la primera exposició monogràfica amb les 70 imatges al Museu d'Art Jaume Morera de Lleida. La mostra s'inaugurà el dia 2 de novembre commemorant la data del bombardeig.

<sup>421</sup> RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). Imágenes [VHS]. Madrid: RTVE

<sup>422</sup> Aquesta relació entre reportatges fotogràfics i cinematogràfics es pot apreciar no només en el llegat de Centelles, sinó també d'altres fotògrafs que van treballar durant la guerra, tant locals com internacionals. El resultat és fruit del control de les autoritats sobre la producció i difusió de les imatges, una temàtica que mereixeria una recerca pròpia.

<sup>423</sup> El llegat fotogràfic que s'ha conservat del Comissariat de Propaganda es pot consultar als àlbums *Leica* dipositats a l'Arxiu Nacional de Catalunya (ANC).

<sup>424</sup> Sobre la desconeguda figura de Miquel Agulló Padrós (1901-1954) es pot veure una síntesi biogràfica a González, Antebi, Ferré i Adam (2015, pp.156-157).



seu llegat la fotògrafa hongaresa Kati Horna, que treballava per a l'Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI.<sup>425</sup>

Ara bé, el reportatge fotogràfic canònic i paradigmàtic dels efectes de l'atac franquista contra Lleida és el que ens ha arribat fruit del treball d'Agustí Centelles. El conjunt de les setanta fotografies es pot dividir clarament, tant a través del contingut dels dos rodets, com pels espais on van ser produïts: el cementiri i els carrers de la ciutat.

A primera hora del matí del dia 3, Centelles i Berenguer arribaren al cementiri de Lleida, tal com relatà el fotògraf en el seu testimoni. Les dues primeres imatges obtingudes són un pla general dels xiprers de l'entrada al recinte. Les 22 següents, per tant la majoria, mostren cadàvers. El repòrter es va movent entre les rengleres de morts estesos a terra i alterna els plans detall d'una persona concreta amb els plans generals en grup de les fileres, on es pot apreciar que es van dividir les víctimes entre adults i infants. Fotografies implacables, directes, sense cap tipus de concessió al subterfugi. De tot el conjunt, només dues estan realitzades a l'interior d'una petita estança, similar a un dipòsit, on es pot veure un cadàver d'una criatura totalment destrossat.

Aquest tipus de fotografia és l'antítesi del cànon d'imatges de bombardeig habitual als mitjans. Tampoc no es correspon amb el conjunt de fotografies de cadàvers de nens identificats amb un número que el Comissariat va difondre per primer cop després del bombardeig de Getafe del 30 d'octubre de 1936; ja que en aquella ocasió eren retrats individuals perfectament enquadrats propers a la fotografia de difunts. Pels punts de vista obtinguts i l'alternança de plans, són similars a la dotzena d'imatges que va realitzar Gerda Taro al dipòsit de cadàvers de València

---

<sup>425</sup> En el fons conservat de la fotògrafa hongaresa al Centro de la Memoria Histórica (CDMH) hi ha un parell de fotografies identificades a Lleida que mostren runes d'edificis post-bombardeig. Aquestes imatges s'han emprat en l'exposició i publicació recents dedicades a la Gràfica Anarquista, en el marc del projecte de l'Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ). No es descarta la possibilitat que existeixi més obra de Horna sobre aquest esdeveniment, ja que hi ha una part de la seva obra realitzada durant la Guerra Civil dipositada a l'International Institute for Social History (IISH) d'Amsterdam. No s'ha pogut accedir a aquest fons perquè no està disponible per a la consulta dels investigadors.

després que la ciutat fos bombardejada el dia 14 de maig.<sup>426</sup> Tot i això, existeix una diferència notable pel que fa a la visualització de la quantitat de víctimes, molt més elevada, i perquè a Lleida són a la intempèrie. Observant aquesta sèrie de Centelles, es fa evident la seva decisió de no positivar-les ni lliurar-les totes.

Les onze fotografies que completen aquest primer rodet signifiquen una novetat iconogràfica en el relat modern dels bombardejos. Per primer cop es registra gràficament la presència de familiars en el moment del reconeixement dels cadàvers. La figura protagonista per expressar el dolor en aquestes imatges és la dona i encaixa amb la visualització femenina que es va construir al voltant de la figura de la mare i que dominà durant la Guerra Civil, tant en cartells com en fotografies. Particularment, a partir del moment en què la població civil va patir bombardejos indiscriminats i desplaçaments forçosos a causa del conflicte.

Dones de negre que ploren sobre les cadàvers d'infants i adults. Dones plorant que es consolen les unes a les altres. Entre aquestes onze imatges, una, convertida en una de les icones de la Guerra Civil i de l'expressió del dolor universal causat per qualsevol guerra. Tot i que el seu autor no la va titular mai, en els darreres anys s'ha identificat com a *Mater dolorosa*. Encara que la composició de la fotografia evoca la iconografia religiosa de la Mare de Déu davant el dolor del seu fill, l'epígraf és erroni respecte del seu contingut, ja que es tracta del retrat de Maria Riu Esqué plorant el cadàver del seu marit, Gabriel Pernau Sans.<sup>427</sup>

El segon rodet que Centelles va produir aquella jornada correspon al cànon de la imatge del bombardeig, basat en la destrucció arquitectònica. Com hem vist anteriorment, el fotògraf va ser el primer de retratar i publicar a portada els efectes del primer bombardeig a Barcelona. En el cas de Lleida, la diferència és que, gràcies a la disponibilitat de material, va poder traçar un recorregut més complet.

---

<sup>426</sup> El conjunt del reportatge dels efectes del bombardeig del 14 de maig de 1937 a València de la fotògrafa Gerda Taro consta de 50 fotografies. Algunes de les realitzades a la morgue van ser utilitzades per *Ce Soir* el 20 de maig i també es van publicar a *Regards* el 10 de juny, a *Het Leven* el 19 de juny i a *Collier's* el 2 d'octubre. Per veure els negatius del reportatge i el resultat de la seva publicació a *Regards* vegeu (Young (ed.), 2011, pp.203-208).

<sup>427</sup> Els protagonistes d'aquesta fotografia són els pares del periodista Josep Pernau, que va explicar la seva experiència respecte d'aquesta imatge el 2004 a *Memòries. D'Arbeca a l'Opus Mei* (pp.13-28).

Runes al carrer, edificis esventrats, objectes quotidians rescatats de la destrossa, fileres d'homes treballant junts per desenrunar i salvar allò que es pogués. Perspectives generals, contrapicats majestàtics d'edificis i instantànies de la feina en cadena constitueixen un relat de l'intent col·lectiu de retornar la vida a la ciutat després del pas de l'aviació feixista.

La difusió d'aquest treball de Centelles es va fer a través del Comissariat de Propaganda, a l'àmbit internacional i de forma anònima. Aquesta operació formava part de l'estratègia de *propaganda de l'atrocitat*<sup>428</sup> iniciada per l'organisme l'octubre del 36. Com detalla Boquera (2015, p.320), a partir de les fotos dels nens morts de Getafe i fins al febrer de 1937, el Comissariat va fer cinc edicions i cinc enviaments de milers de fotografies, també d'altres temes, posant el focus en la intervenció estrangera en el conflicte per fer una crida a les democràcies internacionals, protestar per la no intervenció, i obtenir el seu suport davant l'avenç del feixisme.

Pel que fa a la difusió interior, el Comissariat optà, com en altres ocasions, per realitzar un fotomuntatge de publicacions internacionals sobre la difusió de la seva tasca. *Última Hora* n'informà a coberta el 22 de novembre. Paradoxalment, el rotatiu difonia les fotografies del seu repòrter de capçalera des de l'anonimat, sense poder posar l'apel·latiu "en exclusiva" ni lloar el seu "objectiu mestrívol" com feia mesos abans, quan Centelles començava a treballar des del front.

---

<sup>428</sup> El concepte *propaganda de l'atrocitat* neix durant la Primera Guerra Mundial, en el context de fundació i desenvolupament de la Propaganda Científica esmentat en l'apartat teòric d'aquesta tesi.



Última Hora, 22 de novembre de 1937<sup>429</sup>

Així doncs, la premsa catalana no va publicar directament el reportatge ni fotografies aïllades per il·lustrar les conseqüències del bombardeig de Lleida, que, per contra, va tenir ampli ressò internacional.<sup>430</sup> L'única excepció, que aporta Bosch (2018, p.33), fou *La Rambla*. El diari publicà un fotomuntatge de denúncia que combinava tres fotografies de dones plorant cadàvers, entre elles la que ha esdevingut icona, amb una portada de l'edició sevillana<sup>431</sup> de l'*ABC* on hi ha un retrat de Francisco Franco. L'encapçalament del fotomuntatge té com a text *El Caudillo!* i el peu *Heus ací la seva obra*.

<sup>429</sup> Tràgica actualitat. *Última Hora* (1937, 22 de novembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085128&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>

<sup>430</sup> Bosch (2018, p.26) recull diferents mitjans on es van difondre fotografies d'aquest reportatge. "Anglaterra: *The Daily Herald* (9 de novembre de 1937), p.20, [Londres]; *The Scotsman* (9 de novembre de 1937), p.14, [Edimburg]. França: *Ce Soir*, (9 de novembre de 1937), p.1 i 10 [París]; *Le Populaire*, (9 de novembre de 1937), p.1, [París]; *L'Humanité*, (9 de novembre de 1937), p.1, [París]; *L'Ouvre*, (9 de novembre de 1937), p.1, [París]; *Rouge-Midi*, (12 de novembre de 1937), p.1, [Marsella]; *Le Cri du Gard*, (12 de novembre de 1937), p.1, [París]; *Le Pèlerin*, (12 de novembre de 1937), s.p., [París]. Suïssa: *A-Z Arbeiter-Zeitung*, (9 de novembre de 1937), s.p., [Basilea]; *L'Impartial*, (11 de novembre de 1937), p.1, [La Chaux-de-Fonds]. Estats Units: *Plattsburg Daily Press*, (9 de novembre de 1937), p.1, [Plattsburg], *Endicott Daily Bulletin* (22 de novembre de 1937), p.1, [Endicott, Nova York]; *Look* (15 de febrer de 1938), p.55, [Des Moines, Iowa]. Austràlia: *Argus* (25 de novembre de 1937), p.11 [Melbourne]; *Townsville Daily Bulletin* (28 de desembre de 1937), p.7 [Townsville].

<sup>431</sup> El diari *ABC* és un cas insòlit en la Història del Periodisme occidental ja que durant la Guerra Civil va mantenir les dues edicions, la de Madrid i la de Sevilla, sense canviar el títol de capçalera. Sevilla fou la primera capital conquerida pels franquistes durant el 22 de Juliol de 1936. L'edició del diari fou el primer mitjà de comunicació que van tenir a la seva disposició, mentre que l'edició de Madrid restà a mans republicanes durant tota la guerra. Per conèixer aquest excepcional fenomen comunicatiu vegeu Tusell (1979).

En canvi, sí que s'han localitzat les fotografies de Centelles a la madrilenya *Estampa*.<sup>432</sup> El popular setmanari hi dedicà la coberta i espai interior en la seva edició del 20 de novembre. En aquest reportatge fotogràfic d'una desena d'imatges a doble plana, hi predomina la fotografia de destrucció arquitectònica, tot i que també s'utilitzen tres imatges dels familiars reconeixent els cadàvers, en aquesta ocasió sense incloure la icona.

A banda de la premsa, el Comissariat va emprar les fotografies de Lleida a la seva publicació *Visions de Guerra i Reraguarda* del 13 de novembre,<sup>433</sup> un número dedicat a les conseqüències dels bombardejos del 25 d'octubre de Barcelona i del 2 de novembre de Lleida. Els textos, en català, castellà i francès, són epígrafs de denúncia de la barbàrie.



<sup>432</sup> *Estampa* (1937, 20 de novembre). Recuperat de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003484636&search=&lang=ca>

<sup>433</sup> *Visions de Guerra i Reraguarda*. (1937, núm 16, Sèrie B) Recuperat de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029734686&search=&lang=ca>



**D**ebemur mirar  
compadre a les  
victimes generades  
d'aquesta, a la ciutat

**D**ebemur mirar  
compadre a les  
victimes generades  
d'aquesta, a la ciutat  
de Lleida que s'ha  
destruïda amb  
el bombardeig.



**V**eu que les herides, a  
la gent de caduc que  
les fems. Així ell  
està en el moment.

**N**os debem mirar  
compadre a les  
victimes generades  
d'aquesta, a la ciutat  
de Lleida que s'ha  
destruïda amb  
el bombardeig.



**L**es llars desfetes, hom pot arri-  
bar-les a reconstruir. Aques-  
tes vides segades inútilment  
pertanyen a la categoria  
de les coses irreparables.

**L**os hogares deshechos pueden  
rehacerse de nuevo, pero  
estas vidas segadas inútilmente  
pertenecen a la categoría  
de las cosas irreparables.

**L**es foyers détruits pourront  
se reconstruire de nouveau.  
Mais ces vies fauchées  
appartiennent à la catégorie  
des choses irréparables.



**E**ls veïns de Lleida, pocs moments  
després de la catàstrofe, ajudant  
a l'extracció de les víctimes de  
l'horrorós bombardeig.

**L**os vecinos de Lérida, momentos  
después de la catástrofe, ayudan  
a la extracción de las víctimas  
del horroroso bombardeo.

**L**es habitants de Lérida, quelques  
moments après la catastrophe, aident  
à extraire des décombres, les vic-  
times de l'horrible bombardement.



Visions de Guerra i Reraguarda. 1937, núm 16, Sèrie B<sup>434</sup>

Algunes de les imatges obtingudes a Lleida per Centelles s'utilitzaren en altres tipus de suport comunicatiu i propagandístic. Per exemple, tal com ha aportat Bosch (2018, p.21), en un periòdic mural titulat *Ataquemos!* del fotògraf Francesc Xavier Ferran, destinat a Siétamo a la 31 Divisió de l'exèrcit.

Finalment, mentre estava com a soldat destinat a Lleida, Centelles tornà a retratar la ciutat a meitat de novembre durant la visita oficial que el Comissari General de l'Exèrcit, Julio Álvarez del Vayo, realitzà per inspeccionar els desperfectes sobre

<sup>434</sup> Reproduccions de les pàgines 7, 10-11, 14, 15, 16 i 20

el terreny. El fotògraf en publicà un retrat amb el títol *Lleida la màrtir* a la coberta d' *Última Hora* del dia 17.<sup>435</sup> L'endemà, *La Humanitat*<sup>436</sup> incloïa un altre moment de la visita a la seva portada sense firma.

A finals de 1937, els franquistes havien controlat el front del Nord i es preparaven per fer un atac definitiu contra Madrid. En aquest context, l'Exèrcit Popular va començar un atac sorpresa per recuperar Terol, que desembocà en una de les batalles més cruentes de la guerra. Els darrers dies de desembre, la presa de Terol, en ser l'única capital de província que el govern de la República aconseguí conquerir, va merèixer una cobertura mediàtica molt àmplia.<sup>437</sup>

La presència de professionals de la premsa al front fou elevada i les autoritats republicanes s'ocuparen d'organitzar-la per afavorir la propaganda. Tant a l'interior, per aixecar la moral de la rereguarda i dels combatents, com de cara a l'exterior, oferint una victòria per aconseguir suport per al govern. El diari *La Vanguardia* del 22 de desembre publicà la notícia de la presència de representants de premsa autòctona i estrangera (redactors, fotògrafs i operadors de cinema) que sortien en comboi des de Barcelona, entre els quals mal anomena Robert Capa, citant-lo Capó.<sup>438</sup> La llista és llarga i s'hi han d'afegir els que van arribar des de Madrid, com Ernest Hemingway. Al dia següent, un cop ocupada la ciutat per l'exèrcit republicà, *La Vanguardia*<sup>439</sup> oferia a primera pàgina la crònica del seu enviat especial, Enrique Gómez, que mostrà la taca dels professionals de la imatge:

Por las calles, que tienen huellas del trágico rasgo del paso de la guerra, se ven junto a los soldados que patrullan, atentos a la menor alarma, reporteros fotográficos, y tres o cuatro operadores de cine, que van cazando con su objetivo cuanto cae bajo su mirada.

<sup>435</sup> *Última Hora* (1937, 17 de novembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085108&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>436</sup> *La Humanitat* (1937, 18 de novembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000049685&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>437</sup> Sobre la cobertura mediàtica de diferents corresponents estrangers de la batalla de Teroll vegeu els capítols 4, 5 i 8 de Corral, P. (2005). *Si me quieres escribir. La batalla de Teruel. Gloria y castigo de la 84ª Brigada Mixta del Ejército Popular*. Barcelona: Debolsillo.

<sup>438</sup> Redacció. Representates de la premsa nacional y extranjera a Teruel. Esta madrugada ha salido de Barcelona una nutrida expedición. (1937, 22 de desembre). *La Vanguardia* Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/12/22/pagina-2/33129956/pdf.html>

<sup>439</sup> Gómez, E. Después de la conquista de Teruel. (1937, 23 de desembre). *La Vanguardia* Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/12/23/pagina-1/33129967/pdf.html>



Agustí Centelles participà d'aquesta cobertura conjunta de la qual també n'han deixat llegat altres fotògrafs internacionals com l'esmentat Robert Capa i Kati Horna, o el madrileny Luis Ramon Marín. La visualització general de la presa de Terol significà la culminació de la construcció del relat bèl·lic que s'havia anat construint durant la Guerra Civil, ja que tots els fotoperiodistes coincideixen en mostrar-ne els següents aspectes: retrats de soldats individuals, retrats de soldats aparentment en el moment de l'atac, efectes de destrucció arquitectònica, figures polítiques o militars rellevants presents a la zona del front i grups de població civil refugiada. Cal assenyalar que són imatges que no mostren cadàvers, ni violència directa sobre humans. De fet, quan es retraten els presoners del bàndol franquista se'ls mostra en grup amb tracte visual respectuós.

La feina de Centelles es pot documentar amb signatura al diari *Última Hora*, ja que les pàgines gràfiques de *La Vanguardia* del 26 de desembre, totes elles dedicades a l'ofensiva, no estan firmades.

El dia 18, *Última Hora* portava a coberta l'operació de Terol, però la censura provocà un espai en blanc allà on havia d'anar una fotografia. Dos dies després, es repetia la mateixa operació, i Centelles només signava a la contraportada dues fotografies relatives a actes de la rereguarda. El dia 21, amb el títol *Terol dins un cercle de foc*, el fotògraf publicà a coberta una fotografia d'uns soldats avançant. La manca d'imatges, o l'efecte de la censura, era evident el dia 22,<sup>440</sup> amb una informació de titular enorme amb la paraula *Terol* i el subtítol més petit *Torna a ser republicana*. L'eufòria gràfica del diari no es correspon amb les fotografies publicades, vistes generals de la ciutat d'abans de la guerra sense signatura i, curiosament, el combat es visualitza amb un dibuix anònim. La resta de fotografies de l'edició, sobre altres temàtiques, les firmava Puig Farran. L'endemà, dia 23,<sup>441</sup> l'actualitat tornava a situar-se a Terol, aquest cop sí, amb dues fotografies de Centelles a coberta que mostren els soldats d'esquenes en plena

---

<sup>440</sup> *Última Hora* (1937, 22 de desembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085258&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>441</sup> *Última Hora* (1937, 23 de desembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085263&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

ofensiva. El dia 24<sup>442</sup> la informació sobre la ciutat aragonesa s'il·lustrà amb una imatge de l'aqüeducte i sense firma.

No fou fins el dia de Nadal<sup>443</sup> que *Última Hora* serví un reportatge fidel a la seva concepció, cinc fotografies a primera plana de Centelles. El peu del conjunt és una lloança al “soldat ras, l'heroi autèntic d'aquesta epopeia gloriosa”. El rotatiu assenyala que són les primeres fotografies que han arribat de l'assalt i ocupació de Terol. De les cinc imatges *postfactum*, quatre tenen com a protagonistes l'exèrcit i només una, la població civil en el moment de ser evacuada “a indicació dels comandaments lleials.”

El dia 27,<sup>444</sup> el tema anava a la contracoberta amb dues imatges de soldats rere metralladores defensant la posició, firmades per Centelles. L'endemà,<sup>445</sup> la censura tornà a fer-se evident en l'espai blanc dedicat a tres fotografies de portada i només se'n publicà una de Centelles, un retrat d'un grup de presoners. Finalment, *Última Hora* dedicà la darrera informació el dia 29<sup>446</sup> titulant *L'any acaba bé per a la República* i amb la imatge del viaducte de Terol sense firmar.

La difusió fotogràfica a l'estranger d'aquesta victòria republicana també es va realitzar a través del Comissariat de Propaganda, tal com informà *Última Hora* el dia 15 de gener de 1938<sup>447</sup> amb una foto notícia amb el peu següent:

La tasca intel·ligent del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, permet que l'estranger segueixi les fases de la guerra civil espanyola gairebé en els mateixos instants en què aquesta es desenvolupa. Multitud de publicacions de tots els països i de totes les tendències, compten ja com a base

---

<sup>442</sup> *Última Hora* (1937, 24 de desembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085268&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>443</sup> *Última Hora* (1937, 25 de desembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085273&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>444</sup> *Última Hora* (1937, 27 de desembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085278&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>445</sup> *Última Hora* (1937, 28 de desembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085283&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>446</sup> *Última Hora* (1937, 29 de desembre). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085288&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>447</sup> Com Londres ha vist Terol. La feina del Comissariat. *Última Hora* (1937, 15 de gener). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085363&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

informativa, pel que es refereix a Espanya, amb el material que els és transmès des de Barcelona, des d'aquella casa de l'Avinguda del 14 d'Abril, en la qual es treballa febosament a totes hores. Avui, reproduïm una doble pàgina d'una de les principals il·lustracions londinenques, en la qual la victòria republicana a Terol és explicada i avalada amb unes belles fotografies trameses pel nostre Comissariat de Propaganda.

Els darrers mesos del diari *Última Hora*, que publicà el darrer número el dia 23 d'abril de 1938, contenen poques fotografies, la majoria de l'estranger i molts dies no hi ha cap element gràfic més enllà d'algun dibuix. Pel que fa a la informació de la rereguarda barcelonina Centelles i Puig Farran són els dos repòrters com de costum, però qui més treballa és el lleidatà. Durant el gener, Centelles només publicà un reportatge sobre els aviadors de la República el dia 13<sup>448</sup> a portada. L'altra col·laboració del mes fou una fotografia d'uns soldats jugant a billar a la contraportada del dia 21.

El mes de febrer, cal esmentar les tres fotografies de coberta del dia 2<sup>449</sup> sobre la sessió de les Corts de la República celebrades al monestir de Montserrat. Centelles hi tornà a publicar el dia 1 de març,<sup>450</sup> també amb fotografies oficials de la sessió del Parlament de Catalunya.

La reunió de les Corts a Montserrat fou la darrera col·laboració que hem pogut localitzar firmada del fotògraf a *La Vanguardia*, el dia 4 de febrer. Aquella jornada les quatre pàgines de gràfiques estaven dedicades a aquest esdeveniment, però només hi ha la firma de Centelles a la portada. En aquell moment el diari ja no atribuïa pràcticament cap fotografia, i molts dies ja no duia suplement gràfic.

Fins aquí s'ha traçat el recorregut fotoperiodístic de Centelles durant la Guerra Civil. Però, com ja s'ha esmentat, la ingent circulació de fotografies durant el conflicte va provocar que els repòrters gràfics servissin la seva feina als diferents

---

<sup>448</sup> *Última Hora* (1938, 13 de gener) Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085353&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>449</sup> *Última Hora* (1938, 2 de febrer) Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085438&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

<sup>450</sup> *Última Hora* (1938, 1 de març) Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085553&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquer>

organismes de propaganda i institucions. El fet que els fotoperiodistes fessin seguiment de l'actualitat de manera generalista va facilitar que aquestes fotografies formessin part d'arxius de diferents sindicats, partits polítics i institucions de la zona republicana. Aquest és un dels aspectes més desconeguts de l'ús de la fotografia durant el conflicte bèl·lic i mereixeria una investigació des d'un punt de vista general en relació als diferents professionals.

Malgrat aquesta limitació, en aquest treball es vol mostrar l'aportació d'Agustí Centelles, basada sobretot en la documentació professional que va conservar. Així doncs, en crear-se l'Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI l'estiu del 1936, el fotògraf publicà en diversos mitjans llibertaris, igual que, per exemple, Josep Maria Sagarra o Josep Badosa. Els diaris i revistes anarquistes normalment no signaven les imatges. El 1937<sup>451</sup> la delegació de Propaganda del Consejo de Aragón li feia una petició de fotografies del 19 de juliol i dels "caídos por el fascismo". Aquesta relació amb l'anarquisme, però, no va ser gaire significativa en comparació amb la d'altres professionals com David Marco o Carlos Pérez de Rozas Masdeu. A banda, Centelles també va vendre imatges al PSUC<sup>452</sup> i al Socors Roig del POUM.<sup>453</sup>

La col·laboració més estreta, atenent a la seva documentació personal, va ser amb la Generalitat de Catalunya. El fotògraf va servir fotografies a la Conselleria de Proveïments,<sup>454</sup> a la Conselleria de Serveis Públics<sup>455</sup> i al Consell de l'Escola Unificada.<sup>456</sup> Col·laboracions puntuals i ben diferents de la relació que establí amb el Comissariat de Propaganda des de pràcticament els inicis de la creació de l'organisme. Com ja hem comentat, les fotografies de Centelles sobre els Fets de Juliol i els efectes del bombardeig de Lleida, entre altres, van formar part de la

---

<sup>451</sup> Carta del Consejo de Aragón. Delegación de Propaganda. Casp 22 d'abril de 1937. Petició de fotografies. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>452</sup> Rebut per la venda d'imatges al PSUC. 31 de gener de 1937. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>453</sup> Rebut per la venda d'imatges al POUM. 31 de gener de 1937. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>454</sup> Rebut per la venda d'imatges a la Conselleria de Proveïments. 30 d'abril 1937. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>455</sup> Rebut per la venda d'imatges a la Conselleria Serveis Públics. 30 d'abril 1937. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>456</sup> Rebut per la venda de clixés i còpies al Consell de l'Escola Unificada. 5 d'agost 1937. Documentació personal d'Agustí Centelles.

publicació *Visions de Guerra i Rereguarda*. A més, el fotògraf va positivar centenars de còpies per a diferents exposicions<sup>457</sup> organitzades pel Comissariat.

De tota l'activitat propagandística del fotògraf, en aquesta recerca, volem destacar la inclusió d'algunes de les seves imatges de guerra a l'obra *No Pasaran! Spaniia*,<sup>458</sup> publicada a Moscou el 1937. En aquest foto-llibre, el text era obra de l'escriptor i periodista Ilya Ehrenburg, el disseny i la compaginació el signaven El Lissitzky i Evgenii Goliakhovsky, i a la portadella inicial s'hi reproduïa a tota pàgina el fotomuntatge de John Heartfield *No pasaran, pasaremos!*, publicat per primer cop a l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)* del 26 de novembre de 1936. La petja del Comissariat de Propaganda hi és ben present, perquè s'hi reproduïen desenes de cartells produïts per l'organisme des de la seva creació, així com del Sindicat de Dibuixants Professionals<sup>459</sup> fundat l'estiu de 1936.

Pel que fa a la fotografia, no se signen les imatges, però s'hi pot apreciar àmpliament la contribució de Robert Capa. També d'alguns fotògrafs locals com José María Díaz Casariego en algunes escenes de Madrid. En el cas d'Agustí Centelles, s'hi pot observar la imatge d'una família miliciana durant la sortida al front l'agost de 1936 i una altra fotografia del Front d'Aragó.

En conjunt, aquesta obra, tant pels diferents autors que hi van col·laborar, com per la presentació del contingut, recull tota la modernització gràfica que havia tingut lloc a l'Europa d'entreguerres posada al servei de l'antifeixisme i, per primer cop, plasmada en un conflicte, la Guerra Civil Espanyola.

---

<sup>457</sup> Rebutts del Comissariat de Propaganda. 20 d'abril de 1937, 6 de maig de 1937, 17 de juny de 1937. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>458</sup> *No Pasaran! Spaniia*. Col·lecció privada J. Allepuz.

<sup>459</sup> Sobre la creació i activitat del Sindicat de Dibuixants Professionals (SDP) vegeu el primer volum de les memòries del cartellista Carles Fontserè (1995).

### 3.7 Fotògraf al servei del govern: el cap del Gabinet fotogràfic del Servicio de Información Militar (SIM)

A finals de 1937, ja mobilitzat com a soldat, la vida professional d'Agustí Centelles donà un tomb radical tal com explicà al seu diari personal. "Vaig ser reclamat al Comissariat pel Ministeri de Governació el desembre del 1937 i pel Departament Especial d'Informació de l'Estat [DEDIDE] a meitat del mes de gener del 1938 amb un sou de 1.500 ptes. mensuals" (Centelles, 2009, p.29).

El Departamento Especial De Información Del Estado (DEDIDE) va néixer per a consolidar la segureta de l'Estat republicà en època de guerra. Fou creat el 12 de juny de 1937, amb el ministre Julián Zugazagoitia al capdavant de Governació, "para organizar y dirigir la lucha más enérgica contra todas las manifestaciones del espionaje y sabotaje en territorio leal" (art. 1). L'organització era exclusiva d'aquest ministeri i l'estructura i funcionament "se mantendrán en la reserva más absoluta como corresponde al carácter de este organismo" (art.2).<sup>460</sup> Els serveis de contraespionatge militar ja s'havien començat a organitzar al setembre de 1936, amb l'arribada de Largo Caballero al Ministerio de la Guerra, i el DEDIDE significà l'organització en l'àmbit civil (Rodríguez Velasco, 2011, pp.209-214).

Segons recull un document del Ministerio de la Governación,<sup>461</sup> l'estructura del DEDIDE era la següent:

1) Jefatura (secretaria particular, servicio exterior) 2) Subjefatura (fronteras, delegaciones provinciales), Sección de Información (investigación general; extranjeros y cuerpo diplomático; asuntos político sociales; economía, censura y prensa 4) Sección Técnica (laboratorio; fotografía; identificación; planos; cifra; gabinete telegráfico; radio) 5) Sección de Interrogadores 6) Sección administrativa (contabilidad; caja) 7) Secretaría General (personal; asuntos generales; asuntos político sociales; extranjeros y cuerpo diplomático; economía, censura y prensa; archivos; detenidos; registro general; provinciales; sección de informes; estadística 8) Servicios auxiliares (parque móvil; personal subalterno) 9) Brigada ejecutiva (Dirección general de Seguridad).

La fotografia formava part de la secció tècnica. En un informe<sup>462</sup> on s'explica que encara s'estaven acabant d'instal·lar els serveis tècnics datat el 13 de setembre

---

<sup>460</sup> Gaceta de la República núm. 164/1937. 13 de juny de 1937 Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1937/164/B01198-01198.pdf>

<sup>461</sup> Secciones del DEDIDE. s/d. Font: Archivo General Militar de Ávila. (AGMAV) C321, cp 6

de 1937, es dona compte de manera molt sintètica de quines eren les funcions que havia de complir:

La dilatada experiencia totalmente eficaz que a través de diversas épocas de estos servicios ha tenido el Gabinete Fotográfico, la perfección total de los trabajos que diariamente viene realizando, no hace precisa mención expresa de la labor que puede realizar, ya que ello puede sintetizarse diciendo que el Gabinete Fotográfico puede prestar (máxime con el magnífico material de que dispone) toda clase de trabajos con la perfección más absoluta.

Al final del document s'expressava que, tant pel que feia al laboratori químic com al fotogràfic, només s'hi havia trobat "una hoja de papel escrito en un proyecto de labor" però, en aquell moment, esperaven que se'ls enviés feina a realitzar "sin límite de horas y esfuerzo".

El mes següent, es redactà un document intern<sup>463</sup> com avantprojecte de reglament de la Secció Tècnica del DEDIDE, que a partir de llavors es diria Instituto Técnico de Información del Estado. El text dona la informació de qui podia formar-ne part i quines eren les tasques a desenvolupar. Com a la resta de seccions del Departament era del tot imprescindible:

No haber tenido actuación policial, ni represiva, ni de información el régimen político que terminó en 19 de julio de 1936, siendo la mera prueba indiciaria causa suficiente para la eliminación de los servicios a reserva de las responsabilidades y sanciones que, en su lugar correspondiente, el reglamento detalle. Dada la especialidad de los servicios del Instituto, la necesidad de que los mismos sean prestados por técnicos y con la garantía precisa.

Pel que fa al Gabinet Fotogràfic, era obligatori que el dirigís un fotògraf professional qui s'ocuparia d'executar "cuantos trabajos le sean encomendados, bien por el Jefe del Departamento directamente, o bien por el Jefe del Instituto, únicas personas con autoridad de orden sobre el Gabinete." A més de les feines fotogràfiques, el càrrec de cap de secció contemplava que, sense retribució extra, impartís les classes que li fossin assignades, en tant que membre del quadre de professors de l'Institut.

---

<sup>462</sup> Departamento Especial de Información del Estado. Sección Técnica. València 13 de setembre de 1937. Font: Archivo General Militar de Ávila. (AGMAV) C321, cp6

<sup>463</sup> Firma: Alvarez-Santullano. Departamento Especial de Información del Estado. Anteproyecto de reglamento para la Sección Técnica. 6 d'octubre de 1937. Font: Archivo General Militar de Ávila. (AGMAV) C321, cp6

Les feines que es detallen són reproduccions de documents, retrats, targes d'identitat, fitxes fotogràfiques –tant de detinguts com de qualsevol altra persona que es demanés–, la confecció d'un arxiu de negatius numerat i la instal·lació de noves galeries quan aquestes es formessin. Usos de la fotografia força habituals en un negoci, diguem-ne, de naturalesa comercial i publicitària. Més específiques i significatives d'un organisme contra l'espionatge eren les següents tasques:

Preparación, como profesor de los equipos móviles de agentes que se señalen por la Jefatura del Departamento. Estudio de la posibilidad de construcción en talleres de aparatos reducidos sistema "Rectofhot" para la fotografía de documentos y de cámaras para la fotografía de huellas. Instalación de cámaras ocultas en los lugares que Jefatura del Departamento o del Instituto le ordenen. Tener preparados duplicados de todas las fichas que se obtengan, para el momento en que se ordene su remisión al *Gabinete Central de Identificación de Madrid*.

Finalment, com que encara s'havia de designar un responsable per a la secció d'Identificació que s'ocupés de les feines al laboratori químic, des del Gabinet Fotogràfic es faria el suport necessari, "por lo tanto todo cuanto hace relación a lo que genéricamente se llama técnica policial, en lo que no se extiende este informe por ser perfectamente conocido por esa digna Jefatura lo que el vocablo técnica policial significa y abarca".

Quan Centelles s'hi incorporà, el gener de 1938, es desconeix si ho va fer en qualitat de cap de la secció o simplement com a tècnic, tampoc si hi treballava sol o amb altres professionals, ja que no s'ha pogut accedir a més documentació de l'organisme, ni ell tampoc en donà més informació.

El DEDIDE, però, es va dissoldre el 26 de març de 1938<sup>464</sup> perquè "la experiencia ha venido a demostrar, y la necesidad a imponer, la unificación" amb el Servicio de Información Militar (SIM) tal i com s'especifica a la Gaceta de la República. El decret també inclou que el crèdit extraordinari destinat a l'organisme –atorgat el 28 d'octubre anterior–, a més de tot el material i l'arxiu també es traspassaven al SIM.

---

<sup>464</sup> Gaceta de la República núm. 87/1938. 28 de març de 1938 Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1938/087/B01562-01562.pdf>



La dissolució va afectar de ple al fotògraf, que deixà escrit al diari personal:

El mes de març del mateix any [1938], per disposició del Diari oficial, aquest organisme va passar, pel que concernia a mobles, arxius i altres efectes menys personals, al SIM, o sia Servicio de Investigación Militar. Vaig tenir la sort de ser un dels pocs afortunats que van passar a aquest servei i el 12 d'abril em va ser entregat el meu nomenament també com a cap del Gabinet Fotogràfic. Aquest servei s'encarregava de combatre l'espionatge que els facciosos portaven a cap, la Gestapo i l'OVRA [Organizzazione per la Vigilanza e la Repressione dell' Antifascismo]. Allí vaig conèixer l'amic Pujol (Salvador). Ell era, abans que jo hi anés, l'únic encarregat d'aquest gabinet. (Centelles, 2009, p.29)

Centelles hi especificà també el canvi de rang militar: “vaig passar del 14è batalló d'infanteria al grup d'infanteria del Ministeri de Defensa Nacional, i destinat a aquest Servei per la Subsecretaria de l'Exèrcit de Terra” (Centelles, 2009, p.30).

Referir-se al Servicio de Información Militar del govern de la República significa apropar-se a un organisme del qual se'n van destruir pràcticament la totalitat d'arxius, al contraespionatge i la seguretat d'Estat en temps de guerra, a la idea general del domini comunista en els serveis d'intel·ligència, a la “llegenda negra” com ha estudiat Godicheau (2002) i, per descomptat, a un dels organismes més injuriat per la propaganda del règim franquista, especialment a través de l'àmplia difusió de les txeques i l'ús de la Causa General com a font.

Com ja avançà de forma primerenca Pastor Petit (1977): “Establecer la creación, historial y medios, así técnicos como financieros del SIM, ha sido y es uno de los enigmas de mayor consideración de la guerra civil española” (p.109). L'autor aportà diferents casos sobre accions de l'organisme contra l'espionatge a Catalunya i esbossà algunes característiques organitzatives, per exemple respecte als seus membres i la ideologia dominant, la qual matisa:

El SIM poseyó dos clases de funcionarios: los de acción secreta y los encargados de las penitencierías. Los primeros vestían, es obvio decirlo, con indumentaria civil, y los segundos con un uniforme provisto de americana negra, camisa azul marino y pantalón oscuro. No parece cierto que los comunistas llegaran a dominar de modo absoluto los diversos estamentos del SIM; digamos que poseían enorme preponderancia y que tenían a su merced los puestos clave y que dirigían, asimismo, la política a seguir, gracias a técnicas y métodos que Orlov les inculcó de la NKVD. Técnicas y métodos que, justo es reconocerlo, constituyeron una evidente y notable superación con lo que los republicanos hubieron creado de julio a septiembre de 1936. La disciplina y la honda profesionalización fueron los dos pilares que distinguieron su actuación; la disciplina se tornó, a partir de mayo de 1937, sencillamente feroz y de soberana eficacia contra el quintacolumnismo; y la

profesionalización hizo gala de procedimientos técnicos jamás vistos ni sospechados en España. (Pastor Petit, 1977, p.115)

Sobre la composició d'aquest organisme, Pastor Petit (1977, pp.118-119) recollia una cita de Payne (1970) en la qual deia que la proporció de comunistes espanyols a l'interior del SIM

Aumentó de tal modo en 1938 que llegó a convertirse en una red de espionaje controlada por los comunistas. No obstante, el sistema de espionaje conjunto nunca llegó a estar absolutamente controlado por los soviéticos debido al enorme resentimiento y desconfianza entre los diversos grupos de izquierda, y entre sectores rivales del Gobierno y de las fuerzas armadas.

Estudis posteriors, com el de Godicheau (2002, p.36), confirmen que el control polític del SIM fou majoritàriament socialista, i l'aportació de Rodríguez Velasco conclou (2011):

La evidencia histórica va, por tanto, en contra de lo comúnmente establecido, y así, fueron más los socialistas que los comunistas los que conformaron el SIM no sólo en la cúpula, sino también en las bases. Ahora bien, otra cosa es pensar que la extensión de las prácticas represivas no podría entenderse sin la herencia de los agentes soviéticos en nuestro país, muchos de ellos procedentes de la temible NKVD. (p.220)

L'autor incideix també en què la nova documentació desmunta "el tòpic de comunistas y soviéticos al mando del SIM, por lo menos hasta mayo de 1938. A partir de ese momento la tendencia comenzó a invertirse coincidiendo con la llegada de Santiago Garcés al frente del SIM y con el nombramiento de un comunista al frente del Negociado de Personal, que permitió un fuerte incremento de personal del PCE y el PSUC" (Rodríguez Velasco, 2011, p.220).

Per tant, aquest canvi coincideix amb l'arribada d'Agustí Centelles. No s'ha pogut documentar l'inici de la militància o simpatia del fotògraf pel PSUC, encara que cal assenyalar que, com s'ha explicat, en ser mobilitzat com a soldat el seu destí va ser el Comissariat de Propaganda de l'Exèrcit de l'Est, el responsable del qual era el dirigent comunista Pere Ardiaca. Si atenem al testimoni del fotògraf, més que per militància, la dissolució del DEDIDE fou la causa directa de la seva incorporació al SIM, ja fos per la seva experiència tècnica adquirida, o perquè assumí el mateix càrrec que hi exercia.

El Servicio de Información Militar (SIM) s'havia creat el 7 d'agost de 1937 per part del Ministerio de Defensa Nacional, dirigit llavors pel socialista Indalecio Prieto, amb la missió de "combatir el espionaje, impedir los actos de sabotaje y realizar funciones de investigación y vigilancia cerca de todas la fuerzas armadas dependientes de dicho Ministerio."<sup>465</sup> L'article segon del decret de creació especificava que l'organisme dependria directament del Ministeri de Defensa "a quien además corresponderá de un modo exclusivo el nombramiento de Jefes, Inspectores y Agentes del referido servicio, cuyos carnets llevarán la firma y sello del Ministerio". El darrer article del decret, el setè, deia: "Se autoriza al Ministro de Defensa Nacional para dictar las disposiciones reglamentarias que exige el desarrollo del presente Decreto, manteniendo secretas las que por su naturaleza no deban ser publicadas".

Segurament és aquest el motiu pel qual el nomenament d'Agustí Centelles com a responsable del Gabinet fotogràfic, ni cap altre sobre el personal tècnic, s'han pogut documentar a la Gaceta de la República.

El SIM fou un organisme complex, nascut amb finalitats militars, que assumí progressivament el contraespionatge civil i funcions policials i jurídiques. El seu primer responsable fou Ángel Daniel Baza, militant socialista i home de confiança de Prieto. Posteriorment fou substituït, el 6 de gener de 1938, per Manuel Urribarri, també socialista, i que va fugir a França emportant-se un botí. Finalment, el responsable fou Santiago Garcés, a partir del 7 de maig. Per tant, segons les dates proporcionades pel fotògraf, s'hi incorporà al final del període Urribarri o en ple canvi després de la fugida d'aquest.

La manca de documentació ha provocat que es tingui molt poc coneixement sobre l'estructura i l'organització del SIM. Cal afegir, per altra banda, que durant el seu temps d'existència es va reorganitzar en diferents ocasions.

En septiembre de 1937 se dio a conocer el primer reglamento del SIM. En él se delimitaban las funciones de servicio y se dejaban apuntados los diferentes organismos que lo compondrían: Jefatura, Secretaría General, Administración, Información del Ejército de Tierra, Información de Marina, Información de

---

<sup>465</sup> Gaceta de la República núm. 219/1937. 7 d'agost de 1937  
Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1937/219/B00523-00524.pdf>

Aviación, Información de Industrias Militares y Servicio Activo. Además, en cada demarcación militar, en cada zona de retaguardia y, por supuesto, en todos los Ejércitos debía haber un jefe del SIM que formaría la organización de éste dentro de cada unidad menor. Sin embargo, ningún mando podía inmiscuirse en la organización y funcionamiento interno del SIM. (Rodríguez Velasco, 2010, p.222)

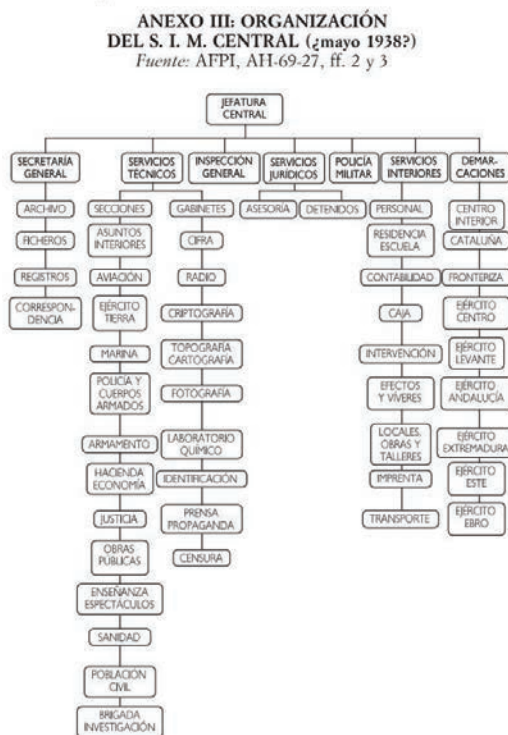
A mesura que el SIM ampliava funcions, les queixes contra l'organisme des de diferents estaments eren més intenses. El malestar s'agreuja sobretot després que Prieto abandonés el ministeri l'abril de 1938, es dissolgués el DEDIDE i el president Juan Negrín es fes càrrec de Defensa. Les crítiques es van centrar en tres aspectes: l'organització, l'extralimitació de funcions i la ineficàcia de les seves tasques.

El organismo de Prieto había ido absorbiendo gradualmente una serie de competencias (policiales y jurídicas) que pertenecían a otros servicios de información o a otros Ministerios como Gobernación y Justicia. La extralimitación en sus funciones se convirtió en la queja más reiterada contra el SIM. Desde la Fiscalía General de la República, además de la reorganización, se propuso que el SIM devolviera a cada Ministerio sus competencias, o al menos ofreciera unas garantías mínimas para ejercer mejor la función policial. (Rodríguez Velasco, 2010, p.227-228)

No es tracta en aquesta recerca d'abordar la seva transformació en profunditat –temàtica que ha començat a estudiar Rodríguez Velasco en diferents treballs–, sinó de fixar-se en quina fou la funció de la fotografia i la contribució d'Agustí Centelles. Així, durant la segona meitat de 1938, es van plantejar diferents reformes i canvis en l'estructura que tenien totes la mateixa finalitat: que el SIM es limités a funcions de l'àmbit militar. També es van ampliar seccions, es va maldar per tenir personal ben seleccionat i una burocràcia més ordenada. Tant els intents de reforma de maig, com de juliol i setembre no van culminar totalment. Amb tot, Rodríguez Velasco (2011) afirma:

Parece ser que la reorganización sufrida a partir de mayo de 1938 y el último cambio en la jefatura produjo un revulsivo dentro del servicio, mejorando así su eficacia. Existen numerosos ejemplos que demuestran el éxito del SIM en la denuncia y el dismantelamiento de redes enemigas y de quintacolumnistas, referidas incluso por aquellos que lo sufrieron en sus propias carnes, especialmente en Cataluña. Sin embargo, hemos de hacer notar que esta labor policial de la que tanto alardeó el SIM y con la que recibió sus mayores aplausos y también sus peores críticas fue sustraída a otro organismo al que sí correspondía ejercer dicha represión, el DEDIDE. (p.231)

D'acord amb els estudis realitzats fins ara sobre el SIM i la documentació consultada al Archivo General Militar de Ávila, l'estructura de l'organisme mentre Centelles hi formà part era la següent:



Font: Rodríguez Velasco (2011) a Ayer, núm 81/1, p.237

Les dependències centrals del SIM, el 1938, estaven situades a Barcelona en diferents edificis, la majoria de les quals al carrer Balmes, 424 “(Secretaría particular de la Jefatura, Inspector General, Ayudante militar, Secretaría general, Secciones 1 a 5, Sección de Asuntos Exteriores, Jefatura de Servicios Jurídicos, Negociado de Información Económica, Gabinete de Prensa, Gabinete de Cifra y Radio, Gabinete de Criptografía, Negociado de personal, Archivo General, Registro General, Transportes, Administrador, Inspector de Administración Oficina Técnica, Servicio de Estadística)”. En canvi, la Secció núm. 6 tenia seu única al carrer Copèrnic, 32.

Pel que fa als serveis tècnics, no tots estaven concentrats al mateix espai. A banda de l'edifici de Balmes, el Gabinete de Censura estava ubicat al carrer Rosselló, 240, 2n i el Gabinete de Identificación al passeig de Sant Joan, 104. Pel

que fa al Gabinet de Fotografia i el de Cartografia, estaven a la finca La Tamarita, juntament amb el Negociado de Prisiones i la Intendencia General.

Els anomenats Organismos Locales, es distribuïen de la següent manera: “Demarcación de la zona interior de Cataluña (Barcelona), Demarcación de la zona interior del Centro (Murcia), Demarcación de la zona fronteriza Pirineos (Figueras), Jefatura del SIM en el Ejército del Este (Cardona), Jefatura del SIM en el Ejército del Ebro (Montblanc), Jefatura del SIM en el Ejército de Levante (Valencia), Jefatura del SIM en el Ejército del Centro (Madrid), Jefatura del SIM en el Ejército de Andalucía (Baza), Jefatura del SIM en el Ejército de Extremadura (Ciudad Libre).”<sup>466</sup>

Cada agent, funcionari o càrrec del SIM havia de tenir un carnet acreditatiu<sup>467</sup> i el corresponent expedient individual detallat (dades civils, característiques físiques, dades familiars, règim econòmic, capacitació cultural, antecedents socials, polítics i sindicals, vida militar i dades professionals) la mostra del qual dona una idea clara del control i la disciplina amb què es tractava qui en formava part.

**EXPEDIENTE INDIVIDUAL**

Ministerio de Defensa Nacional  
S. I. M.  
PERSONAL

**HOJA DE FILIACIÓN**

**DETERMINACIÓN CIVIL**  
Apellidos \_\_\_\_\_ Nombre \_\_\_\_\_  
Fecha de nacimiento: año \_\_\_\_\_ mes \_\_\_\_\_ día \_\_\_\_\_  
Lugar de nacimiento: pueblo \_\_\_\_\_  
Nación \_\_\_\_\_ Domicilio: pueblo \_\_\_\_\_  
calle \_\_\_\_\_ número \_\_\_\_\_ teléfono \_\_\_\_\_  
Domicilio anterior al 18 de Julio de 1939 \_\_\_\_\_

**INDICE FISICO**  
Talla \_\_\_\_\_ Perímetro torácico \_\_\_\_\_ Constitución \_\_\_\_\_  
cabello \_\_\_\_\_ ojos \_\_\_\_\_ singularidades físicas \_\_\_\_\_  
Deportes que ha practicado \_\_\_\_\_  
Enfermedades que ha padecido \_\_\_\_\_  
Enfermedades que padece \_\_\_\_\_  
Si los padres han muerto, ¿de qué enfermedad? \_\_\_\_\_

**CONTINGENTE FAMILIAR**  
Estado civil \_\_\_\_\_ Si es casado o hace vida marital, dígame respecto de la compañera:  
edad \_\_\_\_\_ tiempo de vida común \_\_\_\_\_ número de hijos \_\_\_\_\_  
de los cuales, son varones, mayores de diez y seis años \_\_\_\_\_ y menores \_\_\_\_\_, y son hembras,  
mayores de diez y seis años \_\_\_\_\_ y menores \_\_\_\_\_ ¿Convive con sus padres o con los de  
su compañera? \_\_\_\_\_ ¿Tiene familia en el campo lacioso? \_\_\_\_\_  
Grado de parentesco \_\_\_\_\_  
¿Mantiene relaciones con ellos? \_\_\_\_\_ ¿Por qué medio? \_\_\_\_\_  
¿Tiene familia en el extranjero? \_\_\_\_\_ ¿Cuántos, grado de parentesco y en dónde están  
establecidos? \_\_\_\_\_

**RÉGIMEN ECONÓMICO**  
Número de personas que mantiene \_\_\_\_\_ Haberes de todos clases que percibe  
del S. I. M. \_\_\_\_\_

**Cantidades que percibe de esta procedencia y conceptos**  
Bono que paga por la casa que habita \_\_\_\_\_  
¿Sufrirá alguna cantidad extraordinaria con carácter de cierta permanencia como amortización de alguna deuda  
anterior, ayuda de familiares o sostenimiento de enfermo crónico? \_\_\_\_\_  
¿Tiene algún hábito que produzca gasto constante? \_\_\_\_\_

**CAPACITACIÓN CULTURAL**  
Profesión o profesiones anteriores, calificación en ellas y tiempo que las ha practicado \_\_\_\_\_  
¿Qué le impulsó a cambiar de profesión, en cada caso? \_\_\_\_\_  
Conocimientos científicos o técnicos especiales, ajenos a dichas profesiones \_\_\_\_\_  
Idiomas que habla \_\_\_\_\_  
Idiomas que escribe \_\_\_\_\_  
Títulos académicos que posee \_\_\_\_\_  
Lugares extranjeros que conoce y tiempo de permanencia en ellos \_\_\_\_\_  
Provincias de España que conoce y tiempo de permanencia en ellas \_\_\_\_\_  
Casos de su estancia en unos y otros lugares \_\_\_\_\_

**ANTECEDENTES SOCIALES, POLÍTICOS Y SINDICALES**  
Clase social en que ha vivido (acomodada, media o proletaria) \_\_\_\_\_  
Ideología política y religiosa de sus familiares, especialmente de sus padres, compañera y de la familia de  
ésta \_\_\_\_\_  
Partido político a que pertenece \_\_\_\_\_ Fecha de ingreso \_\_\_\_\_  
Cargos que ha desempeñado y tiempo \_\_\_\_\_  
Organización sindical a que pertenece \_\_\_\_\_ Fecha de ingreso \_\_\_\_\_  
Cargos que ha desempeñado y tiempo \_\_\_\_\_  
Organizaciones filosóficas, artísticas o de solidaridad humana a que está afiliado \_\_\_\_\_

<sup>466</sup> Dependencias centrales del SIM. s/d. Font: Archivo General Militar de Ávila. (AGMAV) C.3003, 10/95

<sup>467</sup> Agustí Centelles, curiosament, no va conservar aquest carnet entre la seva abundant documentació personal.

VIDA MILITAR	
Antes del 18 de Julio: Si cumplió el servicio en filas, dígame: reemplazo; si fué «casta». Tiempo de permanencia en ellas _____	
Si fué voluntario: tiempo en filas, Arma o Cuerpo armado en que ha servido y grado que alcanzó _____	
Si procede de Academia: Armas o Cuerpos armados a que ha pertenecido; fechas de ejercicio de la profesión en cada uno y grado que alcanzó _____	
Después del 18 de Julio: Frentes en que ha estado y fechas de permanencia _____	
Quién mandaba la Unidad _____	
Arma o Cuerpo a que pertenece _____	
Si procede de escala profesional, de complemento o de milicias _____	
Si ha pertenecido al Estado Mayor, ¿qué Secciones del mismo conoce mejor? _____	
Recompensas en la actual campaña y motivo _____	
Correctivos o sanciones y su causa _____	
Servicios prestados en los días 18 al 25 de Julio de 1936 y de qué clase _____	
DATOS PROFESIONALES	
Si pertenece a la policía, ¿cuándo ingresó? _____	
Categoría actual _____	¿Qué servicios destacados ha prestado como policía? _____
¿Cuándo ingresó en el S. I. M.? _____	¿Por qué medio? _____
en el S. I. M.? _____	¿Qué le impulsó a pedir el ingreso _____
¿Dónde empezó a prestar sus servicios? _____	
Secciones, demarcaciones, departamentos o servicios por los que ha pasado _____	
Servicios realizados _____	
Que arma usaba _____ Categoría actual (agente, funcionario o auxiliar) _____ Cargo que desempeña _____ VARIOS _____ Observaciones sobre datos importantes no previstos en el detalle anterior _____ Penas reconocidas como antiafincistas que puedan garantizar estos datos _____ (fecha y firma) _____	
NOTA: El falseamiento de estos datos llevará consigo la correspondiente sanción.	

Font: AGMAV, C 3002/7

Algunes comunicacions internes consultades també deixen entreveure la crida a la discreció dels que hi treballaven. Serveixi com a exemple una circular del 24 de setembre de 1938,<sup>468</sup> que començava dient: “la índole del SIM exige que el desenvolupamiento de sus actividades se realice dentro de la mayor discreción y reserva posibles”. El mateix 24 de setembre,<sup>469</sup> des de la secretaria s’advertia de nou als funcionaris que qui revelés “secretos de que tenga conocimiento por razón de su oficio, o entregare o diere a conocer indebidamente documentos, papeles o sus copias que tenga bajo su custodia” seria sancionat per la llei.

El control per part de la direcció del SIM no cessava. El 30 d’octubre s’enviaren unes instruccions generals a tot el personal on, en un dels seus apartats, s’assenyalava a tots els funcionaris que la seva missió fonamental i obligació ineludible era “prestigar al Servicio y ello lo han de conseguir, no solo ateniéndose a las instrucciones anteriormente consignadas, sino también produciéndose con la más absoluta honestidad y pulcritud en el ejercicio de sus

<sup>468</sup> Orden Circular núm. 78. 24 de setembre de 1938. Font: Archivo General Militar de Ávila. (AGMAV), C, 3003, 10/96

<sup>469</sup> Orden Circular núm. 79. 24 de setembre de 1938. Font: Archivo General Militar de Ávila. (AGMAV), C, 3003, 10/98

funciones y su vida privada.”<sup>470</sup> La discreció i el secret no eren només relatives al personal sinó també al “empleo de alusiones visibles al exterior, que constituyen una publicidad tan innecesaria como contraproducente”. Així doncs, es va prohibir l’ús de cartells i altres impresos visibles al públic on aparegués la llegenda “Sim” ja fos d’aquesta manera, o indirectament o abreviada. En cas contrari se sancionaria.<sup>471</sup>

Pel que fa a la retribució, el fotògraf va deixar testimoni del fet que el sou “va baixar a 1.000 ptes fins al juny i a partir de juliol va augmentar a 1.650, més 300 de la Caserna” (Centelles, 2009, p.30). En una ordre circular del 15 d’octubre de 1938,<sup>472</sup> davant la necessitat de regular adequadament les gratificacions i retribucions, des de la Secretaria General s’informava de l’aplicació de les sumes següents:

h) Subalternos.

ARTICULO SEGUNDO.- Tanto para los jefes de Negociado como para los Agentes y Auxiliares se establecen dos categorías distintas, existiendo, pues, a efectos de percepción de haberes gratificaciones: Jefes de Negociado de 1ª y 2ª, Agentes A. y B. Empleados de 1ª y 2ª y Auxiliares de 1ª y 2ª.

ARTICULO TERCERO.- La gratificación o remuneración mensual que, con carácter fijo, percibirán por todos conceptos los diferentes funcionarios del Servicio, será la siguiente:

Jefe Superior:	3.000 Pesetas.
Jefes de Servicio:	2.250 "
Jefes de Sección:	1.850 "
Jefes de Negociados y Gabinetes:	1.650 "
Técnicos:	1.500 "
Agentes A:	1.500 "
Agentes B:	1.050 "
Empleados de Oficina 1ª	1.200 "
" " " 2ª	1.050 "
Auxiliares de Oficina 1ª	750 "
" " " 2ª	500 "
Subalternos	750 "

Aquellos Jfes, funcionarios o Agentes, con sueldos o emolumentos de otros Organismos oficiales percibirán la diferencia hasta las respectivas remuneraciones tal cual se fijan anteriormente,

Quando la remuneración percibida de otros Organismos oficiales excediese, por Jefatura Superior, se determinará lo procedente.

Font: AGMAV, C3003, 10/108

Davant la complexitat d’un organisme com el SIM, sorprèn que a l’arribada de Centelles només hi hagués a càrrec del Gabinet Fotogràfic Salvador Pujol, que hi restà al seu costat com a ajudant. El fotògraf apuntà que el personal augmentà en quatre persones més, però només deixa rastre de Josep Badosa, el fill del seu

<sup>470</sup> Instrucciones Generales. Font: Archivo General Militar de Ávila. (AGMAV), C.3003, 10/120

<sup>471</sup> Orden Circular núm. 78. 24 de setembre de 1938. Font: Archivo General Militar de Ávila. (AGMAV), C, 3003, 10/96

<sup>472</sup> Orden Circular núm. 87. 15 d’octubre de 1938. Font: Archivo General Militar de Ávila (AGMAV), C.3003, 10/108



primer patró, a qui anomena “Badoseta”, i d’un altre home de cognom Comas. La resta no són identificats, ni s’ha trobat documentació al respecte.

Un dels aspectes més destacables del pas de Centelles pel SIM és que va deixar-ne molt poca informació al seu diari. Tampoc no s’ha trobat cap menció a la resta de la seva documentació personal consultada, ni en va donar cap explicació pública en les moltes entrevistes que realitzà a finals dels anys 70 i principis dels 80, quan apareixia sovint als mitjans de comunicació narrant la seva experiència de fotògraf de guerra.

Respecte a quines feines hi va realitzar, les resumeix breument al diari:

La labor desenvolupada per aquest Gabinet és extraordinària. Per manca de material vam suplir les plaques, els aparells fotogràfics, amb la nostra fèrria voluntat, i en sortírem victoriosos. Després, a mesura que les necessitats es van anar ampliant, el personal va arribar a ser de cinc, i jo sis. Vam col·laborar amb els altres serveis tècnics tal com els gabinets de química, criptografia, cal·ligrafia, cartografia, censura, premsa i les seccions d’estrangers, marina, terra, aire, armaments, etc., etc. El resultat d’aquesta col·laboració va quedar sempre amb èxit per part nostra. No vull detallar ací les feines que vam arribar a fer, sovint de difícil execució.

Vam enviar a la *jefatura* uns quants informes d’una força i una raó de portar-se a cap extraordinària. Projectes, construcció d’aparells, procediments nous, etc. Tot va quedar en el paper. En realitat, res. Un carnet especial infalsificable que després d’innombrables diligències que vaig haver de fer, aconseguir pagar en pessetes en comptes de divises, 100.000 metres de suport baritat especial fotogràfic i fer les proves amb èxit, va quedar empantanegat pel poc interès quan es va haver d’evacuar Barcelona. (Centelles, 2009, p.30)

Només s’ha localitzat un document d’octubre del 1938 que ens dona el pols de què era el Gabinet fotogràfic del SIM. El 15 d’octubre de 1938, el Secretari General envià una ordre circular<sup>473</sup> a totes les seccions per recollir informació i dur a terme una reorganització interna del servei. La resposta dels diferents serveis, negociats i seccions no es va fer esperar. També la de fotografia, en la qual hem pogut reconèixer la signatura manuscrita d’Agustí Centelles. Així, aquest document,<sup>474</sup> datat el 19 d’octubre de 1938, és fins avui l’únic que prova de manera fefaent i oficial la responsabilitat de Centelles com a cap del gabinet.

---

<sup>473</sup> Orden Circular núm.91. 15 d’octubre de 1938. Font: Archivo General Militar de Ávila (AGMAV), C.3005, 7/ 1

<sup>474</sup> Centelles, A. De las funciones concretas del Gabinete Fotográfico y los trabajos que debiera realizar. 19 d’octubre de 1938. Font: Archivo General Militar de Ávila (AGMAV), C.3005, 7/ 2-6

Es tracta de cinc pàgines on el fotògraf descriu quines haviem de ser les funcions del Gabinet fotogràfic que dirigia. Al principi explica que no havia rebut cap ordre en la qual se li marqués una pauta, per la qual cosa decideix basar-se en la seva “experiencia de cuantos trabajos han sido encomendados hasta la fecha, algunos realizados con dificultades técnicas, pero suplidas con la buena voluntad de cuantos dependen de este Gabinete.”

La primera evidència després de la lectura general del document és que la fotografia està directament vinculada als serveis d'intel·ligència i espionatge. Per tant, a les antípodes de l'exercici periodístic. Es tracta de l'informe d'un funcionari de rang considerable, que demostra un nivell de coneixement tècnic elevat, en un entorn militar fortament jerarquitzat i en el qual es desenvolupa amb naturalitat.

En la introducció dirigida al seu superior, Centelles deixava palesa la necessitat de continuació de l'organisme quan finalitzés el conflicte i el seu compromís patriòtic, posant al servei els seus coneixements en el context de la guerra:

Creo un deber mío, aclarar antes, que considero que el Gabinete Fotográfico no sólo debe de solucionar cuantos problemas le sean presentados, sino que, además, debe de elaborar constantemente para su futuro y por lo tanto su labor debe de estar encaminada para cuando la paz en España sea un hecho, poder facilitar en una forma eficaz y contrarrestar cuantas ambiciones de potencias extranjeras pudieran tener la pretensión de alterar el orden interior de España. La guerra actual nos ha llevado a cada uno, a medida de sus cualidades, poner al servicio de la Patria, cuanto sabe y puede, esperando que compartirá V.E. mi criterio de esta experiencia que a gran marcha se ha hecho y nos servirá para que en el futuro ésta esté más prevenida y mejor preparada.

A continuació desenvolupa un resum de 26 punts, on detalla quines considera les diferents funcions del servei, sota l'epígraf en majúscules “DE LAS FUNCIONES CONCRETAS DEL GABINETE FOTOGRÁFICO Y LOS TRABAJOS QUE DEBIERA REALIZAR”. Aquesta part es pot dividir clarament entre les funcions que hauria de complir la fotografia en un organisme militar de la naturalesa del SIM i com s'hauria d'organitzar el gabinet a nivell d'espai i personal.

Pel que fa als tipus de fotografia a produir, els cinc primers punts n'especifiquen les diferents tipologies:

- 1) reproducción de toda clase de documentos manuscritos, mecanografiados, impresos, con tintas simpática i fotografías.
- 2) la fotografía de objetos, carnets, pasaportes, sellos, ampliados o reducidos para su investigación, transporte a otros cuerpos, facilitando la labor de los Gabinetes de Cartografía, Caligrafía, Criptografía, Química y Cifra, etc. etc.
- 3) La obtención de microfotografías y radiografías.
- 4) La composición fotográfica y la investigación de las mismas (*fotomontage*) [sic]
- 5) La obtención de vistas panorámicas a través de la bruma para la confección de cartas cartográficas destinadas a las necesidades de los E. M., telefotografías, estereografías, etc. (véase informe ampliado remitido a esta jefatura en 17/5/1938)<sup>475</sup>
- 6) La realización o averiguación desde dónde y cómo ha sido obtenida una fotografía comprometedora, para sus pruebas fiscales.

Posteriorment, el setè apartat recull la necessitat de tenir un estoc de màquines fotogràfiques “para poder ser facilitadas a los agentes que necesiten de ellas, debiendo de revelar cuantos negativos obtuvieran”.

Des d’una perspectiva més general, el vuitè punt reclama com a funció del gabinet “informar y controlar todo lo concerniente a Fotografía, Archivos, Máquinas fotográficas y permisos de tenencia de las mismas, Productos y materiales fotográficos”.

Tot i que el Gabinet fotogràfic formava part de la secció purament tècnica del SIM, les següents funcions redactades a l’informe el posen en relació amb altres seccions i negociats. Així, pel que fa a l’escola d’agents des de fotografia caldria:

- 9) actuar de escuela teórico-práctica con destino a los Agentes, en la que sería enseñado el manejo de aparatos fotográficos, principales nociones de fotografía y distintos procedimientos. Elaborado de positivo y negativo, reveladores, su acción y preferencia, productos químicos necesarios para fotografía, emulsiones y sensibilidades de placas y películas. Orthocromatismo, Pancromatismo y Papeles. Cinematografía en general, así como reproducciones de documentos por procedimientos sencillos o por coloración, pulsión, etc. etc. Fichado, Microfotografías, Radiografías, Rayos Infra-rojos, Telefotografía, etc.

Aquesta funció d’ensenyament de la tècnica lliga amb les atribucions que ja li atorgava el DEDIDE en el seu moment al cap del Gabinet fotogràfic, com s’ha vist anteriorment.<sup>476</sup>

<sup>475</sup> No s’ha localitzat aquest document a l’Archivo Militar General de Ávila. En qualsevol cas, prova que durant el mes de maig Agustí Centelles ja estava treballant a ple rendiment al SIM.

<sup>476</sup> No es pot documentar si Centelles ho va incloure perquè ja havia realitzat aquesta tasca al DEDIDE i la creia necessària també al SIM.

Centelles ofereix una visió general sobre la necessitat de tenir un arxiu, no només de la seva secció sinó també acord amb l'arxiu general del SIM. Fins i tot va més enllà, apuntant la creació d'una agència gràfica per a distribuir imatges als mitjans deixant entreveure, aquí sí, el seu ofici de fotoperiodista:

10) poseer un archivo (de acuerdo al Archivo General) para el archivado de fotografías, que deberían ser mandadas al Gabinete por las demás secciones, que tengan un valor determinado para su futuro, como, por ejemplo, personajes nacionales y extranjeros, entradas y salidas de personas por las fronteras, puertos, barcos, aviones, aeródromos, automóviles, reuniones, festivales etc. etc. Para llevar a cabo este apartado, debería procederse a la creación, de una forma particular, sin que el nombre del Servicio fuese conocido, una Agencia Gráfica que recibiese fotos de todo el mundo, para su publicación en revistas y periódicos nacionales. Las que interesaran, podrían pasar a su archivado. Esta sugerencia podría ser ampliada y aprovechada ya que se dispone de la Agencia España (dependiente de la Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado).

A continuació introdueix les funcions relacionades amb la propaganda, la premsa i la censura:

- 11) Deberá realizar y cuidarse de los efectos de propaganda gráfica dirigidos [sic.] por el Servicio
- 12) El Gabinete de Prensa deberá facilitar al Gabinete Fotográfico todas aquellas publicaciones ó fotos publicadas en periódicos, revistas, científicas, culturales, etc. que en su futuro puedan tener valores comparativos o confirmaciones de ulteriores declaraciones.
- 13) El Gabinete de Censura debería de dar cuenta y facilitar datos de todo lo concerniente a fotografía, intervenida por el mismo.
- 14) De la obtención y proyección de films cinematográficos con destino a la escuela de Agentes.

Un dels aspectes rellevants del document s'introdueix en el següent apartat quan s'apunta que el gabinet s'hauria d'ocupar "del fichado fotográfico de los detenidos, de acuerdo con el Gabinete Dactiloscópico". Aquest tipus de fotografia purament d'identificació –en el cas assenyalat de tipus policial per fitxar les persones detingudes pel SIM– també l'anota al posterior punt, però en relació a les imatges d'agents o funcionaris del servei "para sus documentaciones o otras necesidades de los mismos y *camouflage*".

A partir d'aquí, el document continua fixant-se en quines són les necessitats del gabinet. La primera a reclamar, evidencia quina és la funció principal del SIM des de la seva creació, la lluita contra l'espionatge. Així, Centelles demana:

- 17) Disponer de un coche con condiciones técnicas, con dispositivos especiales para la colocación de máquinas fotográficas para la toma de vistas sin llamar la

más mínima atención, al propio tiempo dispusiera de un aparato desmontable para la reproducción rápida de documentos que no pudieran trasladarse a este Gabinete.

Les següents necessitats són, sens dubte, molt més trivials. La primera, que des del propi gabinet s'examini i es doni el veredicta tècnic i els informes pertinents quan s'hi hagi d'incorporar personal, en el cas que es produís una vacant. La segona reclamació és una dependència compartida amb la resta de serveis tècnics, on també s'hi agrupessin el laboratori químic, el gabinet criptogràfic i el cartogràfic. Com hem vist anteriorment, els gabinets de Cartografia i Fotografia estaven ubicats a la Tamarita, espai on hi havia el Negociat de Presons i la Intendència General. La petició no es va fer efectiva ja que el gabinet fotogràfic hi restà fins que fou evacuat de Barcelona.

L'espai de treball específic hauria de dotar dels següents equipaments tècnics:

20) De una amplia sala destinada a reproducciones en general, habitación destinada a ensayos, y manipulación de infra rojos, ultra violetas, espectrografía, etc. De otra destinada a Galería Fotográfica y Proyección. Otra para revelado de negativos, positivado, ampliado métrico, archivo y almacén de placas, papeles, máquinas y productos químicos. Y otra destinada para despacho.

Pel que fa al personal, hauria de variar en funció de les exigències de les activitats a desenvolupar i, segons apunta el fotògraf, la proposta que plantejava ja era la que existia en aquell moment:

21) especializados en trabajo de Reproducción, Laboratorio, Retoque, Fotomontaje, Microfotografía y Reportaje (ya los posee) y Archivado.

En la mateixa línia, assenyala que el gabinet ha de "de prestar el servicio permanentemente tal como se realiza en la actualidad" y "debe llevar a cabo (y lo efectúa ya) en la forma más rápida cuántos encargos le sean encomendados." El document segueix exposant dues qüestions també relacionades amb la resta de seccions de l'organisme. Una, en relació a l'arxiu, i l'altra, sobre els diferents tipus d'informes que se li demanin:

24) Debe de estar autorizado para solicitar de las Secciones, Negociados o Gabinetes, cuantos datos para su archivado perfecto fueran necesarios, con relación a aquellos trabajos encomendados al mismo.

25) Debe facilitar cuantos informes le sean pedidos y prestar rápidamente la colaboración técnica a cuantas secciones del servicio lo solicitaran.

Finalment, el fotògraf feia una proposta que culminava demanant que el gabinet que dirigia fos el responsable de la investigació de tot allò relacionat amb la fotografia i la cinematografia, és a dir, una clara aposta per un plantejament global de la imatge:

26) Podría estar facultado el Gabinete Fotográfico para la investigación de cuanto concerniera a la fotografía o cinematografía ya que la experiencia nos ha enseñado, más de una vez, que una ÚLTIMA NOVEDAD ha sido motivo de intereses extranjeros, como el rodaje de películas o por ejemplo las fotografías tomadas en la calle en tres poses distintas llamadas vulgarmente 'Vd. Ha sido filmado' y las que por medio de ellas le era solicitado el domicilio. Donde quedaban y a que eran destinados los negativos era cosa desconocida y desgraciadamente más de una vez quizás habrán sido destinados a otros fines ya que la mayoría de dichos 'negocios' eran realizados y apoyados por extranjeros y los que cuyos medios de vida eran desconocidos. De la misma importancia puédase observar, desde el punto de vista fotográfico, la obtención de detalles, paisajes, panorámicas, fotografías a larga distancia, etc. manipuladas más de una vez e inconscientemente por los laboratorios llamados amateurs. Cuantas veces se habría podido comprobar que, fotografías que se decía había sido tomada desde tal o cual sitio, no lo era y sí lo había sido desde otro lugar o por medio de sistemas ópticos, como Telefotografía. Por otra parte este Gabinete debería estar facultado para la investigación de cuanto esté relacionado con Fotografía y Cinematografía...

La reorganització del SIM es va fer efectiva –desconeixem si parcialment o total–, a meitat de novembre, tal com consta en una ordre circular<sup>477</sup> interna. Al document s'informa d'una sèrie de nomenaments, entre els quals consta el d'Agustí Centelles com a responsable del gabinet núm. 5 Fotografia.

Pel que fa al Gabinet Fotogràfic, a partir de l'informe que s'ha detallat, es pot deduir que algunes de les peticions realitzades pel fotògraf, com ara un espai en condicions, van donar fruits:

En una altra de les torres de la mateixa finca que s'ocupava, després de grans

---

<sup>477</sup> Tal i com s'explicita en aquesta circular els nomenaments foren els següents: Jefatura n.5 Servicios Jurídicos D. Luis Muñoz García; Jefatura n.6 Servicios Técnicos D. Antonio Cobos Romero; Sección n.1 Asuntos Exteriores D. Francisco Ordoñez Plaza; Sección n.2 Aviación D. Manuel Carselle García; Sección n.3 Ejército de Tierra D. Alfredo Semprun Ramos; Sección n. 4 Marina D. Francisco Naves Ruiz; Sección n.5 Armamentos e industrias militares D. Andres Abascal Palacios; Sección n. 7 [sic] Hacienda, economía, etc. D. Javier Marquez Blasco; Sección n. 8 Justicia D. Julián Moreno Lopez; Sección n.9 Obras Públicas D. Jaime Gonzalez Bueno; Sección n.10 Enseñanza, espectáculos, etc. D. Julián Bautista Cachaza; Sección n.11 Sanidad D. Mario Pittaluga Gonzalez del Castillo; Sección n. 13 [sic] Brigada de Investigación D. Enrique López Barrios; Gabinetes n. 1 y 2 Cifra y Radio D. Manuel García López; Gabinete n. 3 Criptografía Faustino Antonio Camazón y Valentín, Gabinete n. 4 Topografía y Cartografía D. Patricio González Quintanilla; Gabinete n.5 Fotografía Agustín Centelles Osso; Gabinete n. 6 Laboratorio Químico D. Francisco Pich Ferrer; Gabinete n.7 Identificación D. Juan de la Camara Camella; Gabinete n. 8 Prensa y Propaganda D. Manuel Alvarez Portal; Gabinete n. 9 Censura D. Eusebio Cayetano Cibreiro Jiménez.  
Orden Circular núm. 102. 16 de noviembre de 1938. Font: Archivo General Militar de Ávila. (AGMAV), C3003, 10/134-135

esforços, va poder muntar-se el Gabinet Tècnic Fotogràfic, si no tal com requeria el Servei, almenys dotat del més elemental per llurs afers. Va ser destinat tot al primer pis. Nou habitacions estaven distribuïdes en la següent manera: gabinet d'investigació que el constituïa la fotografia microfotogràfica, raigs infrarojos i ultraviolats; sala de reproduccions per transparència, pulsació directa, espectrals, etc.; sala de projeccions cinematogràfica i epidoscòpica; galeria fotogràfica; laboratori de negatius; laboratori de positius i copiat per contacte; sala d'ampliadors; acabat, retoc, esmaltat i assecat; despatx. (Centelles, 2009, p.30)

Però la guerra s'estava perdent i qualsevol intent de reorganització en ferm va ser impossible ja que, com anotà Centelles (2009) "als 18 dies d'haver inaugurat aquest espai i encara treballant-hi fusters i electricistes, es van haver de carregar els aparells i evacuar Barcelona" (p.30).

### Introducció: L'exili republicà a França

Durant el mes de gener de 1939 el final de la Guerra Civil s'intuïa proper i definitiu. La desfeta republicana era imminent davant l'imparable avanç de l'exèrcit sollevat. Els darrers dies de gener i fins al 9 de febrer que els franquistes tancaren la frontera, la caiguda del front català provocà la fugida de centenars de milers de persones, un dels èxodes més massius de la història del segle xx. Les carreteres i camins cap a França eren la mostra del col·lapse absolut; mentre, l'aviació franquista bombardejava i metrallava sense pietat.

Xifrar un esdeveniment d'aquestes característiques és complicat, però la majoria d'autors coincideix en el mig milió de persones, quantitat que varià contínuament a causa de les repatriacions i dels exilis posteriors. El 9 de març de 1939, segons l'Informe Valière realitzat a petició del govern francès, la xifra de refugiats era de 440.000 (Sala (coord.), 2002, p.24). Una darrera onada de republicans, entre 11.000 i 12.000 segons Rubio (1996), marxà d'Espanya al final de la guerra cap als territoris francesos de l'Àfrica del Nord, fonamentalment Algèria. (Cuesta i Bermejo (coord.), 1996, p.41).

Com afirma Vicente Llorens (1976): "Nunca en la historia de España se había producido un éxodo de tales proporciones ni de tal naturaleza" (Abellán (dir.),1976, p.99). Tampoc França havia hagut de rebre una xifra de refugiats tan elevada.

El govern francès va obrir la frontera per deixar passar els civils el 28 de gener. Amb la caiguda de Girona el 4 de febrer féu el mateix l'endemà, permetent l'entrada de soldats republicans desarmats. Alhora, inicià contactes amb el bàndol franquista i el 25 de febrer se signà l'acord Bérard-Jordana, que va regir la diplomàcia franco-espanyola fins als anys 60. El dia següent del pacte, el govern franquista fou reconegut oficialment per França i el Regne Unit.



Al país veí la Guerra Civil havia aixecat passions des de l'inici, esdevenint un dels temes centrals del debat polític i social. L'opinió pública es posicionà sovint clarament a favor d'un dels dos bàndols segons la seva ideologia (Pike, 1975). El context polític francès era complex i es passà del govern del Front Popular de Léon Blum a l'arribada al poder del dretà Edouard Daladier a partir del 10 d'abril de 1938. Com expliquen Levy i Pietri (1996): "la politique française prend rapidement un cours autoritaire. Les immigrés, les réfugiés politiques en sont les premières victimes" (p.95).

El gener de 1939 la situació desbordà totalment les autoritats. Tot i que des de diferents estaments polítics i militars s'havia alertat sobre què podria significar l'arribada massiva de població des de Catalunya, no hi havia previsions materials. En canvi, s'havien pres fortes mesures legislatives per als estrangers, en bona part condicionades per la guerra civil (Pechanski, 2001).

D'entre totes les disposicions fou determinant el Decret Llei del 12 de novembre de 1938,<sup>478</sup> perquè preveia internar els "estrangers indesitjables" en centres especialitzats. A més, l'aplicació permetia detenir, no només aquells que cometessin un delictes, sinó també els sospitosos de poder atemptar contra l'ordre públic i la seguretat nacional.

Quan es produí l'èxode, el govern Daladier veia en l'acollida una situació provisional, que de cap manera calia allargar més temps del necessari, tant pel cost econòmic com per evitar qualsevol possible conflicte social intern. La premsa i l'opinió pública continuaven dividides entre els qui veien el "perill roig" instal·lat a la seva pàtria i els que demanaven ajuda per als refugiats.

El coste financiero de los refugiados era constantemente recordado por la derecha en la prensa o en el Parlamento y era estimado en 15 francos por persona y día y 60 francos por los enfermos y heridos, es decir, más de 7 millones de francos al día. Entre el 1 de febrero y el 31 de diciembre de 1939 fueron aprobados créditos especiales, mediante leyes o decretos-ley, que ascendían a 841.280.000 de francos. (Dreyfus-Armand, 2000, p.72)

---

<sup>478</sup> Coincideixen en aquesta afirmació autors com Javier Rubio, Geneviève Dreyfus Armand, Denis Pechanski o Marie-Claude Rafaneau-Boj, entre altres, que es dediquen a l'estudi de l'Exili Republicà.

Així, enmig de la improvisació i la urgència, l'únic dispositiu d'acollida francès comprenia la part relacionada amb l'ordre públic, que es va materialitzar amb la creació d'un sistema concentracionari regit per la disciplina militar i situat a la regió del Midi; una zona que canvià de fesomia a mesura que es destinaven diferents espais als republicans espanyols.

El primer "centre especial" per a l'internament de refugiats s'havia creat el 21 de gener del 39 a Rieucros. El mes de febrer, el consell de ministres encarregà al general Ménard que coordinés tot el dispositiu de l'acollida. Com distingeix Peschanski (2001), es va desenvolupar en tres fases:

Els republicans que van passar per les zones més allunyades de la costa es van trobar reclosos a diversos espais de les comarques de l'Alta Cerdanya i el Vallespir. Més a l'oest es van utilitzar antics forts, com Montlluís. Alguns eren anomenats "camps de tria" o "camps de control", perquè s'hi concentraven sobretot dones, nens i ancians que eren transferits a altres centres i albergs més petits, repartits a tots els departaments francesos. És força difícil comptabilitzar els refugiats d'aquesta primera fase, perquè fins passades unes setmanes no es van començar a confeccionar llistes.

Els homes van anar a parar a les platges de la zona del Rosselló que les autoritats anomenaren "camps d'internament" i que es correspon a la segona fase. La primera fou la platja d'Argelers envoltada de filferrades i vigilada per guàrdies senegalesos i *spahis* algerians. Aquest centre es creà per decisió d'Albert Sarraut, ministre de l'Interior francès, el dia 1 de febrer i va acollir prop de 90.000 interns. Les condicions de vida eren infrahumanes. Aquesta reconversió de les platges també es va dur a terme a les de Sant Cebrià (uns 80.000 refugiats) o al Barcarès (més de 100.000 interns).

Després d'afrontar la urgència, les autoritats intentaren racionalitzar la situació i edificar espais amb un mínim d'instal·lacions (barraques, serveis, alimentació regular, servei d'infermeria, cuina, etc.) entrant així en la tercera fase de l'acollida amb la construcció específica de "camps de concentració". Entre el febrer i l'abril

es van aixecar a la perifèria dels Pirineus Orientals els següents camps: Barcarès, Bram, Agde, Septfonds, Le Vernet, Gurs. S'hi afegiren centres menors com el de Mazères, Villeneuve de la Rivière, Montolieu i Couiza-Montazels. El castell de Cotlliure es transformà en camp de càstig per als considerats més perillosos políticament.

Durant el 1939 els interns eren majoritàriament republicans espanyols. Però amb l'establiment del règim de Vichy es porten a la pràctica les polítiques antisemites, el 1940 amb la detenció i a partir de 1942 amb la deportació de ciutadans jueus. Els republicans també van ser víctimes d'aquesta política i ja el gener de 1940 prop de 13.000 havien estat deportats al camp nazi de Mauthausen, on en van morir més de 5.000.

El sistema concentracionari francès també s'establí a les colònies del nord d'Àfrica en condicions terribles. "Entre aquests camps, cal esmentar els de Morand, Cherchel, Suzzoni de Boghar situats a Algèria, i el de Misur, al Marroc" (Villaroya, 2002, p.50).

L'objectiu dels refugiats detinguts als camps, que durant el mes de març es calcula en 330.000 persones, era sortir-ne el més aviat possible. El seu destí a França es va plasmar en tres possibles situacions: la repatriació, l'emigració o la permanència. La tornada a Espanya era l'opció preferida de les autoritats franceses i per provocar-la es va iniciar una campanya insistent.

D'acord amb Dreyfus-Armand (2000):

Desde el momento en que se cruzaba la frontera, la incitación a dar media vuelta o, en su defecto, a alistarse en la Legión Extranjera, era insistente. De hecho, se produjeron muchos regresos entre el 1 y el 19 de febrero, muy especialmente por Irún, a un ritmo entre 6.000 y 8.000 personas por día, hasta llegar a un total de más de 50.000. (p.71)

Cada dia als camps es feien crides per tornar. La pressió i, en alguns casos, la repatriació forçosa van fer efecte, ja que el nombre d'interns es va reduir dràsticament durant els primers mesos. Aquells que no es consideraven compromesos políticament van accedir a tornar. Però el context espanyol i la

promulgació de la Llei de responsabilitats polítiques franquista obligà al ministre de l'Interior, Albert Sarraut, a donar garanties d'asil.

Tot i aquesta actitud el govern Daladier seguia amb la política ambigua i començà a restituir els béns espanyols al govern franquista a partir del mes de maig, accelerant així les repatriacions, que van ser més massives durant l'estiu quan es van reintegrar gairebé 5 milions de francs. A partir de llavors, i sobretot quan França entrà en guerra, els refugiats que hi restaren eren perfectament conscients que ja no podien tornar perquè patirien represàlies.

Com explica Rubio (1996) a finals de 1939 s'havien realitzat 360.000 repatriacions, és a dir, quasi dues terceres parts del total van tornar durant l'any que acabà la guerra (Cuesta i Bermejo (coord.), 1996, p.44).

La segona opció del refugiats era emigrar. Els països que acceptaren rebre republicans foren llatinoamericans, especialment Mèxic i, amb menor nombre, la República Dominicana, Xile, Argentina i l'Uruguai. Es calcula que, fins a finals de 1939, uns 14.000 arribaren a Amèrica. Els altres països europeus van acceptar-ne tan sols alguns milers. Centenars, sobretot intel·lectuals de prestigi, van marxar als Estats Units, mentre que a Rússia –excepte els nens que hi vivien per les evacuacions realitzades durant la guerra– en va acollir menys de mil.

Mèxic no va tenir en compte el nombre, però sí que va fer una selecció, ja que el govern de Lázaro Cárdenas estava interessat a comptar amb emigrants intel·lectuals i tècnicament qualificats per revitalitzar el país. A més va ser valedor del SERE (Servei d'Evacuació de Republicans Espanyols, posteriorment, Servei d'Emigració de Republicans Espanyols), el principal organisme oficial per fer possible l'emigració i gestionar els béns evacuats per la República i el govern de la Generalitat. El SERE es constituí el març de 1939 sota la presidència de Pablo Azcárate i a l'empara de la delegació del govern de Mèxic a França, perquè l'Estat francès i l'anglès ja havien reconegut el govern franquista.

Ázcarate presidia el Consell, format per membres de diferents tendències polítiques, que havia d'informar de les subvencions, confeccionar la llista per emigracions col·lectives i pagar els ajuts als refugiats. A l'hora de gestionar les peticions es van imposar quotes segons l'afiliació política o sindical, fet que posava de manifest la divisió interna del bàndol republicà.

Enmig de la polèmica al voltant del SERE es creà un nou organisme, la Junta d'Auxili als Republicans Espanyols (JARE). Tal com expliquen Arrien i Goigana (2000), aprofitant l'arribada a Mèxic del vaixell Vita amb béns evacuats, sense que hi hagués cap autoritat en representació del govern de la República espanyola, el capità del vaixell va prendre una decisió. Davant la temença que el govern mexicà reconegués el règim franquista, lliurà el carregament al socialista Indalecio Prieto, qui en aquell moment era la màxima personalitat del govern espanyol a Mèxic. Amb aquests béns, el 26 de juliol de 1939 Prieto va legalitzar la JARE, que pretenia centralitzar tota l'ajuda però a la pràctica va servir com a complement del SERE, que tenia més fons.

Paral·lelament, el pacte germanosoviètic provocà que el govern francès dissolgués totes les organitzacions comunistes o sospitoses de ser-ho. Es declarà el SERE il·legal i es procedí al seu desmantellament, fins al tancament el 20 de gener de 1940. Quedava, doncs, la JARE per fer-se càrrec de la situació dels exiliats.

A més d'aquests dos organismes cal dir que, amb aportacions econòmiques més petites però de vital importància, van actuar també altres institucions i organismes internacionals, com ara el National Joint Committee for Spanish Relief britànic, la Comissió Internacional per l'Ajuda de Refugiats Infantils, organitzada per quàquers nordamericans, britànics i suïssos, les Societades Hispanas Confederadas, formades per espanyols residents als EUA i diferents associacions professionals de diversos països, entre molts altres tipus d'organitzacions, com per exemple la maçoneria francesa.

L'activitat de la JARE va topar amb l'esclat de la Segona Guerra Mundial, per la qual cosa va actuar sobretot a Mèxic fins que, el 1942, els béns li van ser intervinguts pel govern mexicà.

Mèxic va continuar reconeixent oficialment el govern de la Segona República com l'únic legítim, per això moltes de les institucions polítiques a l'exili hi van trobar un espai d'acollida i molts de republicans, en acabar la guerra el 1945 o durant el conflicte, hi van emigrar individualment.

Finalment, l'altra possibilitat per sortir dels camps era quedar-se a França treballant o, en el cas dels homes, enrolant-se a l'Exèrcit francès. En aquesta opció, la col·laboració dels emigrants econòmics espanyols va ser decisiva. En el moment de La Retirada, els qui tenien família en territori francès van poder ser reclamats i així van sortir del camp. Un cop a fora, els mateixos refugiats buscaven feina i, quan es legalitzava la seva situació, molts intentaven ajudar els que s'havien quedat als camps.

L'ambient prebèl·lic de la França del 1939 i les mesures sobre estrangers incloïen el treball obligatori. Com explica Pons Prades (2003), es va començar a gestar amb el Decret del 12 d'abril de 1939 i es va fer efectiu amb l'article 3 del Decret Llei del 20 d'abril del 1939 i el decret d'aplicació del 13 de gener de 1940. Entre abril i maig de 1939 s'organitzaren les CTE (Companyies de Treballadors Estrangers) per fixar com s'executarien les prestacions de treball.

Amb la mobilització general decretada el setembre del 1939 pel govern francès, que afectà cinc milions de ciutadans, la demanda de mà d'obra augmentà de forma espectacular. Per exemple, per poder tirar endavant la verema fou imprescindible la participació dels refugiats. En esclatar la guerra, també la indústria armamentística s'interessà pels republicans, ja que n'hi havia molts que eren obrers especialitzats. Tot i que en principi existia certa desconfiança per part de les autoritats franceses, que temien actes de sabotatge, la necessitat de la producció guanyà davant els recels i les fàbriques d'armament i aeronàutica van fer nombrosos contractes als camps.

Posteriorment, la creació de les CTE es multiplicà fins superar les 200. A més, el decret del 13 de gener de 1940 les transformà “en companyies de “prestataris” bajo el control del ministro de Defensa y se “moviliza” a todos los refugiados españoles de sexo masculino y edades comprendidas entre veinte y cuarenta y ocho años; los internados en los campos no tienen elección (Rafaneau-Boj,1995, p.220).

Cada companyia estava formada per 250 homes supervisats per comandaments francesos. Així, quan es creen les primeres CTE molts espanyols són traslladats cap als departaments del nord per contribuir a la creació de defenses frontereres i campaments militars. Més tard, es van distribuir arreu del país, perquè no només van posar els treballadors al servei de tasques militars, sinó també a altres sectors productius de l'agricultura, la indústria i les obres civils.

Dreyfus-Armand (2000) aporta les xifres sobre la situació laboral dels republicans espanyols presentades pel general Ménard el 15 de novembre de 1939, amb 102 CTE creades, és a dir, 25.500 homes treballaven en aquell moment per a l'exèrcit; 5.000 espanyols eren utilitzats a la indústria pels ministeris de Treball i Armament i 13.000 es dedicaven a l'agricultura per al ministeri de Treball. Restaven uns 53.000 interns als camps del sud-oest però estava previst repartir-los en diferents departaments ministerials de la següent manera: 12.000 al ministeri de la Guerra; 6.000 al de Treball, 4.000 dels quals serien obrers especialitzats; i 16.000 al d'Armament, bàsicament a les fàbriques de pólvora.

A finales de diciembre el número total de compañías utilizadas por el ejército ascendía a 180. Los españoles constituían el grupo mayoritario de trabajadores extranjeros integrados en dichas unidades militarizadas que dependían del Ministerio de la Guerra, lo que hizo que estas formaciones fueran denominadas, con frecuencia, en los textos oficiales *compañías de trabajadores españoles*. (Dreyfus-Armand, 2000, p.111)

Després de l'armistici franco alemany del 22 de juny de 1940, el govern de Vichy substituï les CTE pels Grups de Treballadors Estrangers (GTE), endurint-ne les condicions. A partir de setembre, els estrangers hi foren enquadrats obligatòriament. A més, “aquells refugiats que van quedar en zona ocupada, ara sota jurisdicció alemanya, havien de treballar en profit dels interessos del Tercer

Reich, de manera que molts van quedar integrats en l'Organització Todt" (Torán i Sala, 2002, p.29).

En la seva arribada a França, les autoritats també van incitar els refugiats a allistar-se a la Legió Estrangera, però aquesta manera de sortir dels camps de concentració no va tenir gaire èxit. Quan França declarà la guerra a Alemanya, els refugiats foren més partidaris d'allistar-se als Regiments de Marxa de Voluntaris Estrangers (RMVE).

A finals d'abril de 1940, segons el balanç de l'exèrcit, dels 104.000 espanyols refugiats a França 55.000 havien estat organitzats en els CTE; 40.000 estaven directament contractats pel ministeri de Treball tant a la indústria com a l'agricultura; 6.000 estaven enrolats a l'exèrcit, sumats els de la Legió Estrangera i els dels RMVE i 3.000 foren declarats no aptes per qualsevol tipus de treball, per la qual cosa continuaven als camps, tal i com ha estudiat Dreyfus-Armand (2000).

En general, els qui es van allistar a l'exèrcit eren voluntaris joves i sovint militars de carrera que van emprendre un altre cop la lluita convençuts que alliberar França seria un primer pas per poder després enderrocar el règim franquista. Molts d'ells van morir al front, altres van ser presoners de guerra i deportats als camps d'extermini nazis. Aquells qui van sobreviure van comprovar com, malgrat la victòria europea contra el feixisme, ells tornaven a ser els derrotats i amb ells la democràcia a Espanya, que trigaria dècades a arribar.





## 4. Fugir de Barcelona cap a un destí incert

El gener de 1939 marcà profundament la vida d'Agustí Centelles ja que el dia 14 morí Magdalena López –la dona que li havia fet de mare–, i a finals de mes emprengué el camí de l'exili.

El vespre del dia 24 el fotògraf deixà la casa<sup>479</sup> juntament amb la dona i el fill i –després d'acomiar-se de la resta de família– es dirigiren cap a la finca La Tamarita,<sup>480</sup> punt des d'on havien de sortir els camions destinats a evacuar el personal i el material del Servei d'Informació Militar (SIM) cap al Monestir del Collell (Girona). Centelles explica (2009) que, en arribar, la situació era de desgavell perquè tothom volia marxar el primer, malgrat que l'ordre rebuda donava preferència als gabinets tècnics. Van sopar al menjador de La Tamarita i s'instal·laren al seu despatx per a passar la nit juntament amb Salvador Pujol i la seva esposa, el fill del seu antic patró, Badosa, i dues parelles més, la de Comas del mateix servei de fotografia, i la de Camazón del gabinet de criptografia.

Finalment, per mitjà de la llista que s'ha fet, els toca marxar als nostres familiars. Els pugem en un camió destapat. Fa fred. Col·loquem l'Eugènia, amb el nen i l'Enriqueta, darrere mateix de la cabina al cantó dret. Les tapem amb una mateixa manta. S'omple massa el camió i, com que han d'anar patint, les fem tornar a baixar. El panorama d'evacuació, no el veig clar. En presumeixo que ha de ser un calvari pel que es veu tot just començar. (Centelles, 2009, pp.37- 38)

Davant la situació, Centelles i Pujol decidiren que les dues dones i el nen es quedaven a Barcelona; més tard, a les quatre de la matinada, els dos companys anaren a les dependències centrals del SIM al carrer de Balmes, on hi havia els seus superiors.

Tot buit menys els despatxos de Jefatura. El cap no hi és. Ha sortir vers El Collell. Per l'aspecte dels que resten allí quedem tranquils, els veiem sense nerviosisme. Parlem amb l'inspector general i ens comunica que abans que es faci de dia arribaran deu camions per deixar-ho tot enllestit. (Centelles, 2009, pp.38-39)

En despuntar el dia el nerviosisme s'apoderà dels funcionaris. Centelles (2009) intentava calmar-se fent i transportant paquets. Tots els caps de gabinet i secció ja havien marxat “però com que tinc sentit de responsabilitat vull que els aparells

---

<sup>479</sup> El testimoni en primera persona de la sortida de Barcelona fins l'arribada a la frontera es pot resseguir a l'edició del diari del fotògraf entre les pàgines 36 i 44.

<sup>480</sup> Seu de l'oficina del Gabinet de Fotografia del SIM. Passeig Sant Gervasi, 47 (Barcelona).

surtin davant meu o amb mi” (2009, p.39). Es va decidir que alguns treballadors traslladarien els elements més pesants a l'estació de Sants, on hi havia un tren especial per carregar els instruments de les diferents seccions. A les 9:15 h sortia el comboi. A les 10:00 h tornaven a La Tamarita Pujol, Badosa, Font i Català, mentre Comas aprofitava per evadir-se.

Eren tres quarts d'onze quan arribà l'hora de deixar la ciutat. Centelles (2009) en va escriure un testimoni demolidor:

Als carrers buits es veu molt poca gent, cotxes i camions. En el rostre dels transeünts es reflecteix l'angoixa, el nerviosisme. Barcelona està desconeguda pels meus ulls. Els camions que veiem arrambats als edificis on hi han dependències oficials, carreguen precipitadament. Però és possible que caigui Barcelona? No es farà resistència? Pel que es veu, no! Tothom fuig. Per la Diagonal els soldats sense fusell, el guàrdies d'assalt, carrabiners, dones, homes vells, nens, invàlids tots ells carregats amb maletes, paquets o farcells es dirigeixen cap la carretera de Girona. Els carros de pagesos amb tots els familiars també desfilen. Tot es perd, tot s'abandona. Quantes llars queden desfetes avui, possiblement per sempre. Quina crueltat es la guerra! L'aviació la tenim a sobre contínuament. (p.40)

El fotògraf, juntament amb un petit grup d'altres funcionaris del SIM excepte Badosa que decidí quedar-se, viatjà en camió. El vehicle avançava lentament seguint la cua, mentre la gent que no podia pujar enlloc feia camí a peu. Centelles, repòrter de guerra des del juliol del 36, se sentí totalment aclaparat davant el panorama: “Se'm nuga la gola. El meu esperit de periodista ha desaparegut i no em veig amb cor de baixar del camió per fer fotos, ni des de dalt” (2009, p.41).

Fins a les 22:30 h no arribaren al destí, el monestir del Collell. Només s'havien aturat un cop a Olot, per menjar. Enrere havien deixat una ruta de bombardejos, vistes de destrosses i un fort ensurt perquè van haver de saltar del camió i amagar-se, prop d'Aiguafreda, per por a ser metrallats per l'aviació franquista que els acabava de passar per sobre.

Dormiren a terra com els centenars de persones que s'hi van aplegar, entre elles Ferran Pujol (2008), germà de Salvador, que explica: « Le Culell est un ancien monastère transformé pendant la guerre en préventorium. Il fait un froid de loup.

Hommes et femmes, nous dormons sur le sol. Conditions déplorables. On gèle » (p.82).

Mentre l'exèrcit franquista entrava a Barcelona, el dia 26, el grup es trobava al monestir on "hi regna un desordre aclaparador. Ordres sense més ni més. Evacuació de les dones (no funcionàries), nens i homes a llocs diferents. Vigilància i requisita de les armes a tot el qui en sortia, fins i tot agents del Servei i escorcoll de maletes i paquets" (Centelles, 2009, p.42). Durant el matí reberen l'ordre de traslladar-se ràpidament a Figueres, tornar a muntar el gabinet i començar a fer 5.000 fotos per a carnets.

Ferran Pujol, que formava part del servei de Xifra, demanà a Centelles quedar-se a fotografia. La resposta fou afirmativa.

On nous donne l'ordre de partir pour Figueras. Beaucoup de tension partout et de nervosité. On ne laisse sortir personne du monastère. On nous fouille et on nous prend nos pistolets. Comme il y a des réclamations on nous autorise à en garder un par personne. La nourriture est infecte et rare. (Pujol, 2008, p.83)

Les anotacions dels diaris personals de tots dos, coincideixen afirmant que no arribaren a la demarcació de Figueres fins gairebé les onze de la nit.

Descarreguem en una habitació els trastos de Fotografia i Identificació que Càmera, el cap d'aquest gabinet, ha aconseguit sense tenir-ho per escrit. Al camió hi anàvem en Manolito, els dos Pujol i jo. De part d'Identificació hi havia: Càmera, Font, González, Català, Massaguer i un altre que no recordo. (Centelles, 2009, p.42)

Després de menjar un plat d'arròs blanc, van dormir al terra de l'Hotel Espanya. L'endemà organitzaren els preparatius per començar a treballar. Al nou espai destinat a oficines van trobar un lavabo que Centelles, en tant que cap del gabinet, decidí utilitzar com a laboratori. Demanà que els busquessin un grup de paletes per tal de condicionar-lo, però no van aparèixer en tot el dia. Tant Centelles com Pujol deixen testimoni del menjar insuficient i del so de les alarmes per la presència propera de l'aviació enemiga. S'instal·laren a la demarcació i es van quedar a dormir al laboratori. Segons Pujol, el dia 27 Centelles es retrobà amb el seu cunyat Antoni, germà d'Eugènia Martí (Pujol, 2008, p.84).

El dia 28 de gener el Gabinet de Fotografia començava a produir carnets per a les dones per si es produïa una possible evacuació i no es podien establir els fronts. Centelles narra que va poder portar la roba a rentar i assenyala la millora del menjar gràcies a una companya del servei. L'endemà, Pujol (2008) anotava sobre la intenció del grup: « Le types du service photo et ceux de la cryptographie viennent de fonder une "Republique de la Bouche"! Je me joins à eux » (p.84). I afegia que les notícies del front eren extremadament confuses i el replegament general desordenat.

Per la seva banda, el fotògraf escrivia:

A la demarcació va arribant gent. Al semblant se'ls reflecteix intens nerviosisme. Per Figueres passen a dotzenes els camions carregats amb combatents, dones, homes i criatures que van en direcció a Portbou o La Jonquera. Quin èxode ! La veritat és que veient aquests quadros, al més dur se li empetiteix el cor. Necessitaria pàgines senceres per descriure el riu humà que fuig de la barbàrie del feixisme. M'assabento que una dona ha tingut el seu fill en un camió, durant un bombardeig. Que un nen de deu anys ha perdut el pare i la mare en un metrallament de la carretera pels pirates de l'aire. Camions, carros amb els cavalls, persones, resten destrossades per bombardejos criminals enmig del pas de les carreteres. (Centelles, 2009, p.41)

Agustí Centelles se sentia alleugerit en haver deixat la dona i el fill a Barcelona ja que molts dels seus companys que tenien la família a El Collell no sabien on eren o havien estat evacuats a França sense ells. Aquestes impressions datades el dia 28, són les darreres del diari del mes de gener, i culminen amb un fragment desesperant:

La gent no té on hostatjar-se. A l'hotel dormen a terra pel menjador, als passadissos, a les escales i fins al mig del carrer plovent, als garatges, en fi, allà on un cos humà es pot posar encara que sigui malament. Dones amb els fillets de pit. Si les mares no mengen, què poden xuclar, aquestes criaturetes? Maleïda milers de vegades la guerra, maleïts els traïdors i el feixisme invasor!! No el pagaran mai, el mal que fan. Com que ha plogut molt, avui ens ha deixat tranquils, l'aviació. (Centelles, 2009, 44)

El dia 1 de febrer a Figueres es va celebrar la darrera sessió de les Corts republicanes; la ciutat acollia, a més de la presidència del govern, el ministeri de Defensa i la Subsecretaria de Terra, mentre que la de Marina era a Roses i la d'Aviació, a Besalú. La zona de l'Alt Empordà, doncs, era el nucli on s'aplegaven les més altes institucions i personalitats republicanes, sobretot pels voltants d'Agullana:

En una masia, l'Estat Major Central; a Can Perxés, la presidència de la Generalitat i el govern basc; a Ca l'Amador Bech, l'ambaixada soviètica; a la Vajol, l'última residència d'Azaña abans de passar la frontera; A Can Bech de Baix hi residia el cap del govern, el doctor Juan Negrín. A Maçanet de Cabrenys hi havia el president de les Corts, Diego Martínez Barrio. (Pernau, 2004, p.520)

L'endemà Figueres fou bombardejada intensament. Centelles i els seus companys estaven dinant i en ple pànic s'estiraren a terra. Sortiren a fora i van veure sis avions Junker i quatre bombes que havien caigut a la vora, la més propera a quinze metres. Havien tornat a néixer. Més tard sonà l'alarma i tornaren a ser bombardejats quatre cops. El testimoni del fotògraf (2009) i el de Pujol (2008) corroboren que van morir molts civils i es va esfondrar una cinquantena de cases. El 3 de febrer, Centelles aconseguí treure passaports per a tots els del grup. L'endemà es presentaren els funcionaris del SIM que encara restaven a Girona, acabada d'ocupar per les tropes franquistes. Fou llavors quan, a més de cobrar el sou, van rebre l'ordre de desmuntar i empaquetar tot el material de Fotografia, Identificació i Ràdio. Era l'hora de marxar. A les sis de la tarda enfilaren cap a Portbou, on van arribar a les 22 h.

#### **4.1 La desesperació del perillós pas de la frontera**

El 5 de febrer de 1939, la caiguda de Catalunya era immediata. Aquella jornada creuaren la frontera el president de Catalunya, Lluís Companys, el de la República espanyola Manuel Azaña i el de les Corts espanyoles, Diego Martínez Barrio, entre altres autoritats. La tarda del mateix dia el govern francès decidí obrir la frontera per als soldats republicans un cop desarmats. L'endemà, a Agullana, el govern Negrín es reuní amb la plana major militar del Grup d'Exèrcits de l'Oest per organitzar la retirada de les tropes. Com explica Santacreu (2011): "El 7 de febrer el general Vicente Rojo dictà les ordres oportunes. El dia 8, Enrique Líster i Manuel Tagüeña passaren a França per la Jonquera i Portbou amb les seues tropes fustigats pel cos d'Exèrcit de Navarra" (p.17). Aquella mateixa jornada el president Juan Negrín creuà també la frontera.

Durant els dies següents el pas dels militars fou continu. Pel que fa als funcionaris del Servei d'Investigació Militar instal·lats a Portbou van viure l'inici de febrer enmig de la desorganització logística i el perill de bombardeig. El

desmantellament dels serveis d'intel·ligència i el seu pas per la frontera els podem documentar gràcies als diaris personals d'Agustí Centelles i Ferran Pujol. A continuació es reproduïxen íntegrament les anotacions dels dies 5 i 6 de febrer de cadascú per l'excepcionalitat que significa poder comptar amb dos testimonis d'una vivència tan única com el pas de la frontera.

Agustí Centelles (2009, pp.47-49) explica:

dia 5

Tot el dia hi ha hagut alarmes. Ens refugiem en un gran túnel que hi ha sota la via del tren. Ens donen tabac. Tinc 12 cajetillas i uns 11 paquets de cigarrets anglesos. Mengem carn de pot, arròs, carn i codony. No hi ha control ni ordre. Tothom fa el que li ve de gust. No hi ha organització de cap mena. Els caps és com si no hi fossin. Ni donen ordres ni se'ls veu enlloc. Tot són parladores. Diuen si els feixistes han entrat en Figueres. Ho crec prematur. Comencen a fer llistes. No em plau donar el meu nom. Anem a dormir i el nerviosisme no em deixa. Jo dormo tres hores. Em desperta en Pich. Diu que ja carreguen els camions. Em vesteixo, no és pas alarmant el que diu. Vaig fins a la carretera i veig que la cua de vehicles a motor que esperen torn per passar la frontera arriba fins al bell mig del poble (de Portbou a Cervera, per carretera hi ha uns 3 km). Torno al llit. A dos quarts de tres del matí em desperta el secretari general i em comunica que destrossi l'arxiu i el que no pugui transportar, i ràpidament vagi a l'estació fent veure que som combatents internacionals. Allí embarcarem en vagons que ens portaran a França. Això ho ha dit d'una mena de manera que em deixa preocupat, tan imminent és l'arribada de l'enemic? Faig complir aquestes ordres i les compleixo jo també personalment. Ho hem trencat, cremat i velat tot. Sóc l'últim de sortir de l'edifici. Han hagut de cridar-me unes quantes vegades. Vaig a l'estació carregat amb la maleta, la manta, la cartera amb les màquines. El meu arxiu Leica i el de còpies, els porten els Pujol.

dia 6

Són dos quarts de quatre de la matinada. Tornem a l'andana de l'estació. Després de cinc hores d'espera ens destinen tren per embarcar. És un tren amb unes 30 unitats. Com continuem en formació ens toca molt enrere. Passen les hores i no surt. Els ferroviaris no enganxen la màquina. Al tren han pujat tots els del Servei, combatents internacionals, ferits, dones i nens i molts homes. A les 10 del matí comença a aparèixer gent procedent de l'interior dels ramals de vies, amb paquets. Ràpidament comença a baixar gent del tren i van a trobar els qui arriben. Tornen carregats. Han assaltat un tren ple de paquets «estàndard» que estava consignat a Barcelona. D'aquests paquets, tot just oberts, agafen xocolata, embotits, llet, formatge, conserves i sucre. Llencen la roba, l'arròs, les mongetes, els cigrons, etc. Han fet una verdadera destrossa. No queda ni un metre quadrat en tota l'estació sense que no hi hagi alguna cosa estesa. A les dotze, a força de pistoles, s'ha aconseguit fer col·locar la màquina al tren. Hi pujo i al cap d'una mica sento la sotragada d'enganxar. Passa l'estona. Trec el cap per la porta (és un vagó de càrrega) i quin no és el meu estupor en veure marxar el tren, que tres vagons abans que el nostre han quedat desenganxats. Si en aquest moment no he tingut un atac de nervis, no el tindrè mai més. És inexplicable, aquesta escena. Ens asserenem i prenem la determinació de passar a peu per dins el túnel que travessa la frontera. Les forces militars no ens deixen. Ho intentem unes quantes

vegades, fins i tot demanant-ho al comissari, i tot és inútil. Em resseno del turmell a causa d'haver hagut de baixar d'un salt des del camió quan anàvem cap al Collell. Dinem a l'estació. L'Ochoa i en Pujolet requisen un cotxe abandonat de les diverses dotzenes que hi ha a Portbou. Aconseguim obtenir el permís per sortir amb un tren sanitari. Descansem al vagó de 1a i ens trobem sols al cap d'una estona. Aquest tren no sortirà. Tornem al túnel i tampoc no ens deixen passar. Per fi, fent-nos passar per [combatents] internacionals entro camí de Cervera [de la Marena, al Rosselló]. A partir dels cinquanta metres de l'entrada no es veu res, tot i portant una espelma encesa i un llum elèctric de butxaca, per l'intens fum acumulat pel pas d'unes màquines que fan maniobres a l'interior. En el dia d'avui –ens han dit– hi ha hagut dos soldats morts per asfíxia. Projectant el raig de llum a terra per veure'ns-hi el focus no arriba (la pila és nova) i no ens hi veiem, no aconseguim ni veure la via. És dantesc. L'Ochoa es va trobant malament. Ens veiem obligats a arrambar-nos tot el que podem a la paret. Ve un tren. Es multiplica el fum. L'Ochoa tus, es lamenta que no pot resistir més. Temo que ens caigui a terra. No pot respirar, li falta aire als pulmons. L'animo i li dic que falta poc. Després de 200 m més de caminar noto lleugerament que l'atmosfera ja no és tan pesada. Caminem una mica més i la densitat va desapareixent. Per fi! Ja veiem llums. Hem entrat a la part divisòria del cantó francès. Una llarga cua d'homes espera que els deixin passar. Ens posem al davant de tot. Esperem i esperem. Dues, tres, quatre hores? No ho sé pas. Per fi passem de dos en dos i a la sortida del túnel ens escorcollen, ens fan marxar vers la sortida de l'estació i del poble. Ens diuen que a 3 km hi ha Banyuls, i que allí tindrem sopar i llit. Carregats com animals empenem la marxa per la carretera. La lluna al cel. El mar a la nostra dreta. Passem els tres quilòmetres i no es veu cap poble. Descansem uns quants cops. Estem extenuats. Per fi, un cop reunits tots menys en Manolito, que ha aconseguit pujar a un camió, acampem en un recolze de la carretera. Mengem una mica de formatge i mantega d'un dels paquets «estàndard». Estenem les mantes a terra i ens posem a dormir. Tot és quietud, i només se sent el trepig dels qui passen camí de Banyuls.

Ferran Pujol descriu:

5 février 1939

Alertes incessantes. Je mange avec ceux de la photo. Notre nourriture provient de nos propres réserves et des réquisitions. Nous avons du tabac en quantité. Les nerfs sont à vif. Tick nous a suivis jusqu'ici; pauvre petit animal, il en a vu de toutes les couleurs. C'est un chien abandonné que nous avons recueilli entre Barcelone et Figueras, je ne sais plus exactement où. Je partage la même chambre que les gars du service photo; nous sommes treize en tout.

6 février 1939

À deux heures trente du matin on nous donne l'ordre de tous nous regrouper à la gare. À deux heures de l'après-midi nous montons dans un train de marchandises. À cinq heures de l'après-midi le train démarre mais nos wagons n'ont pas été accrochés... Je n'ai pas de mots pour exprimer dans quelle humeur nous sommes ! Pendant que nous attendions dans notre train nous avons vu des gens qui volaient des colis de nourriture dans un autre train qui était en gare. On dirait que tout le monde se régale de tout détruire ! Belle preuve de ce que peut faire une foule livrée à elle-même sans contrôle.

O. et moi allons au village pour faire viser nos passeports par le consul de France. On nous distribue des numéros ; nous avons le cinq cent et quelques. Puis on



nous annonce qu'on ne visera aucun des passeports et c'est bien ce qui s'est passé. Rien ! Nos cherchons un véhicule en état de rouler pour nous en aller par la route. Il y a une quantité impressionnante de voitures qui font la queue. Nous en trouvons une et nous faisons le plein en siphonnant les réservoirs de celles qui sont abandonnées. Je me situe derrière la file des voitures qui attendent. Pendant ce temps O. va chercher les autres. Au bout d'un long moment il revient me chercher. Apparemment nous devons partir en train. Nous montons donc dans un wagon sanitaire. Il ne part pas. Le soir nous finissons par nous en aller à pied et nous traversons le tunnel avec des soldats des Brigades Internationales.

La traversée est héroïque. Un train arrive et nous devons nous jeter par terre et rester comme ça pendant dix minutes pour ne pas être asphyxiés par la fumée. La manœuvre va se répéter encore deux fois pendant notre traversée du tunnel de Port Bou.

Arrivés en France nous marchons poussés par les « allez, allez » des gendarmes. Nous dormons au bord de la route. Avons perdu notre pauvre petit chien Tick. (2008, pp.86-87)

Com es pot observar, la situació que descriuen tots dos és de desordre organitzatiu i angoixa. A nivell personal, l'estreta relació que tenen s'evidencia en el passatge on Centelles apunta que el seu arxiu de Leica i el de còpies el porten els germans Pujol. Més endavant, el dia 1 de març –data en què, com es detallarà posteriorment, van arribar al camp de Bram–, Ferran Pujol (2008, p.114) precisa al seu diari: « J'ai de nouveau la trouille pour les appareils de photo et les archives d'Agustí mais il ne se passe rien ».

Deixant de banda els sentiments més íntims i les reaccions de cadascú davant el que estan vivint, és rellevant que, tot i pertànyer a un organisme tan important com el SIM, els militars funcionaris van restar desprotegits fins el punt d'haver d'arriscar la vida i passar a peu pel túnel del tren simulant pertànyer a les Brigades Internacionals. El fet que membres del servei d'intel·ligència republicà creuessin la frontera sense cap garantia és un clar indicador del caos, la improvisació i l'esfondrament institucional i militar. La narració de Centelles ofereix més detalls sobre com es realitzà l'evacuació, incidint en les ordres rebudes de destruir l'arxiu del gabinet fotogràfic que dirigia i com les va executar. En aquest sentit, Ferran Pujol –que com hem vist oficialment pertanyia al Gabinet de Xifra– anotà el dia 3 de febrer que també es van cremar tots els documents i van desmuntar l'emissora.

L'accidentada arribada a França culminà dormint al ras a la vora de la carretera i, com remarquen tots dos, sentint de fons les paraules *allez-allez*,<sup>481</sup> crit de benvinguda dels gendarmes per conduir els exiliats a destí. El més immediat per Agustí Centelles i el seu grup de companys del SIM fou el camp d'Argelers, on van ser detinguts durant el mes de febrer.

#### **4.2 Febrer de 1939 a la platja d'Argelers: fred, sorra i disenteria**

La sorra de la platja d'Argelers ha esdevingut símbol de memòria de l'Exili republicà; un espai on durant el febrer de 1939 hi malvivien desenes de milers de refugiats pràcticament a la intempèrie. Com afirmen Forcada i Tuban (2003):

Obert el primer de febrer, per decisió dels ministres francesos Albert Sarraut i Marc Rucart, el camp d'Argelers és instal·lat a la platja en un rectangle de 550 m de llarg per 226 m d'ample. Els refugiats que hi arriben en massa han d'allotjar-se com poden; sovint, en forats tapats per branques o per teles. No seran allotjats en barraques fins al mes de juny. La població del camp és variada: dones (que podran comptar amb una maternitat instal·lada en el mateix recinte de reclusió), nens, ancians, militars, brigadistes internacionals (3.000 el mes d'abril) barrejats, en un primer moment, amb altres internats. Aquesta lògica de classificació permet a les autoritats dels camps de fer a poc a poc els trasllats a d'altres estructures d'internament o d'acollida de civils. La població del camp és de més de 90.000 refugiats al mes de febrer, però baixa fins arribar als 15.000 durant el mes de juny. (Pujol (coord.), 2003, pp.59-60)

El reaprofitament de les platges com a centre de detenció va provocar la reacció de les autoritats locals, de la premsa i de la població civil de la zona.

Desde el 10 de febrero, Trescazes, alcalde de Argelès, se queja de que el campo está devastado. Además de disminuir el turismo por la instalación del campo de concentración en esta playa muy frecuentada en verano, los refugiados arruinarán esta región tan rica al cortar los árboles frutales y arrancar las raíces de las viñas para quemarlas. A finales de febrero, la agravación del mal tiempo no hace más que agudizar el problema. Aun cuando muchos "se avergüenzan de ser franceses", la prensa meridional utiliza el descontento de los campesinos como trampolín para su campaña antirrepublicana. (Rafaneu-Boj, 1995, pp.112-113)

Agustí Centelles i els companys amb qui havia passat la frontera hi van romandre detinguts entre els dies 8 i 28 de febrer.<sup>482</sup> D'aquesta vivència actualment comptem amb la publicació del seu testimoni i el de Ferran Pujol, aspecte força

---

<sup>481</sup> En francès, *allez, allez!* (pronunciat «alé, alé!») significa 'vinga, vingal!', en aquest cas, expressió per forçar la marxa dels caminants. En la bibliografia consultada sobre l'exili republicà de 1939, sobretot quan es tracta de testimonis en primera persona, l'expressió apareix com un dels records més profunds dels refugiats.

<sup>482</sup> Podem confirmar les dates de detenció d'Agustí Centelles al camp d'Argelers únicament gràcies al seu diari personal, ja que no es van confeccionar llistes oficials per part de les autoritats franceses fins al mes d'abril, quan ell i el seu grup de companys ja havien estat traslladats al camp de Bram.

destacable en la literatura autobiogràfica de l'exili republicà. Els dos relats, a més de la pròpia experiència personal, narren l'evolució del primer mes del camp. El fotògraf en va deixar anotacions curtes, la majoria sobre el seu periple i vida quotidiana. La impressió general del recinte, una de les notes extenses del mes, està datada el dia 17, una setmana després d'arribar:

Aquest camp em fa l'efecte de la barriada de Pequín a Barcelona,<sup>483</sup> però a més gran escala, naturalment. Es calcula que som ací uns 80.000 refugiats. Es van classificant per camps. Primer estaven separats per *alambrades*, unides totes en un passeig central. La gent ha desfet les *alambrades* per fer-se barraques junt amb les biguetes de ferro que subjectaven els filferros espinosos. Els taulons col·locats a terra perquè els camions de subministrament de pa poguessin arribar fins al segon camp també han desaparegut. Amb ells s'han fet xaboles i focs. La moral ha desaparegut. Les dones que per ací campegen tenen ocasió de contemplar tota mena de despulles masculines. Hi ha molta fam. Les cavalleries que han passat la frontera i que no han estat venudes per 25 o 30 francs, un bon matí apareixen esquarterades vora les ones del mar. La nit passada han estat sacrificats a tot el llarg de la platja uns 10 animals, entre muls i cavalls. (Centelles, 2009, p.54)<sup>484</sup>

La climatologia adversa va ser l'element més incontrolable i hostil per a les condicions de vida dels refugiats i la primera nit d'estada a Argelers, Centelles (2009) ja deixa constància del fred: "La serena ha glaçat a la matinada. De les dues que passejo perquè no puc aguantar el fred" (p.51). El fort vent i la pluja també són presents als diaris dels dos companys. Per exemple, Centelles (2009) en parla el dia 13: "Ha tornat a fer vent, avui, i molt fort" (p.52), mentre que el dia 16 diu: "El temps, a la caiguda de la tarda i la nit, és cru. Aquesta nit passada ha glaçat. Ahir i avui ha fet un vent tan fort que et cega" (p.54). Per la seva banda Pujol (2008) explica el dia 20 «Il souffle un vent terrifiant. Notre petite baraque menace de s'écrouler » (p.109). També recorda que el febrer de 1939 « il faisait un froid de canard. L'humidité de la mer, un hiver particulièrement rude et puis ce vent, cette tramontane qui soufflait sans arrêt et te pénètre jusqu'aux os » (p.99).

Al vent s'hi afegí la pluja,<sup>485</sup> posant al límit la resistència física dels detinguts. Centelles (2009) resumeix clarament la situació el dia 24:

---

<sup>483</sup> Antic barri de barraques avui desaparegut entre el districte de Sant Martí (Barcelona) i el municipi de Sant Adrià de Besòs. Era situat entre la platja i el quarter militar del castell del Camp de la Bota, on avui se situa el Fòrum.

<sup>484</sup> L'endemà feia una volta per si hi trobava algú conegut i diu que gairebé camina tres hores, temps que ens proporciona una idea de la dimensió de l'extensió.

<sup>485</sup> S'hi poden llegir referències als dos diaris els dies 19, 21, 23, 24 i 25.

Aquesta nit ha plogut molt. Durant el dia també. Amb aquest temps i vivint d'aquesta forma no podem aguantar pas gaire. Cada dia hi ha morts. Quants n'hi deuen haver hagut, avui? Barraques ensorrades, la gent mullada no sap pas on arrecerar-se de l'aigua. Els que viuen sota planxes de llauna ondulada estan bé. Però, i els que només tenen les canyes? I els altres que no tenen res? (p.57).

La improvisació de les autoritats franceses, que no van preparar cap tipus d'instal·lació a la platja d'Argelers, es va suplir amb l'autoconstrucció per part dels exiliats, que es fabricaven com podien alguna mena d'aixopluc amb canyes, fustes i robes diverses, ja que durant les primeres setmanes només hi havia algunes barraques per als guàrdies i l'administració del camp.

Agustí Centelles i el seu grup no foren cap excepció. En arribar al camp el dia 8 aconseguiren quedar-se en una barraca feta de peces de llauna on hi havia Font i González, dos membres del Gabinet d'Identificació. El fotògraf i els altres companys des de Figueres l'engrandeixen amb canyes que van a buscar per la platja. L'endemà escullen un tros de platja, desfan la barraca anterior i amb les canyes Salvador Pujol construeix dues tendes de campanya: "En una dormiran ells dos, [els germans Pujol], jo i en Piñol. En l'altra, l'Ochoa, en Manolito, el capità invàlid i en Pich. Mengem pa sol. Dormim posant una manta a terra i dues a sobre, dins de la tenda" (Centelles, 2009, p.51). El dia 22, com explica Ferré (2005), el grup construí una nova barraca:

Centelles diu que és un palau comparada amb l'anterior, ja que fins i tot tenien llum a l'interior. Però al dia següent, 23 de febrer, els obligaren a traslladar-se perquè en aquell espai les autoritats volien construir unes barraques de fusta que havien de servir per a la infermeria, inexistent al camp fins aquell moment. (pp.128-129)

Pujol (2008, p.110) el contradia tot afirmant que el canvi es deu a que s'havien instal·lat al sector 6 bis del camp i els corresponia el sector 7. Independentment del motiu, els dos fan palesa la manca d'instal·lacions i la capacitat de supervivència dels refugiats construint-se el seu propi aixopluc. Fins al dia 20, Centelles no explica que s'han emplaçat uns altaveus per donar ordres i buscar els que són reclamats pels seus familiars.

Una altra de les privacions fonamentals era el menjar. En aquest sentit la colla es va refiar i els primers dies només van menjar pa. Pujol (2008) recorda: « Nous

n'avions rien, je te l'ai dit. Pas de sanitaires, pas d'abris, aucun ravitaillement. Le troisième ou le quatrième jour seulement est arrivé un camion avec des pains. On l'a pris d'assaut tellement on était affamés. On nous a traité de sauvages » (p.100).

Tot i això, Ferran Pujol fou una font de subsistència bàsica per al grup perquè, a diferència del fotògraf i la resta, va entrar dos dies més tard al camp i s'hi escapà en diverses ocasions, algunes per anar a Cotlliure on havia conegut la família Descarrega, que el deixaren dormir a casa seva i li regalaren menjar.

La gana, el cansament i l'enyorament dels familiars causaven estralls i el 12 de febrer Centelles va fer-se un segon trauc al cinturó. També s'afaità per primer cop des de l'entrada a França i va prendre el bany al mar. El mateix dia el germà petit dels Pujol escapava a Cotlliure<sup>486</sup> i deixava escrit: « nous maigrissons tous à vue d'oeil; nous sommes à faire peur » (Pujol, 2008, p.101).

El dia 14 es va produir una petita millora ja que el fotògraf anotà: "Avui tenim cacau amb pa per esmorzar. Camino força buscant llenya per fer foc. Al migdia, em poso en una cua amb el plat i aconseguixo un plat de ranxo. És la primera vegada que menjo calent en nou dies" (Centelles, 2009, pp.52-53). Dos dies més tard es lamenta que només se subministra pa i així no és possible alimentar-se com cal, malgrat que el dia abans el grup havia menjat molt bé gràcies a tot el que Pujol havia portat en tornar a Argelers. Fins el dia 18 de febrer les autoritats no repartiren menjar: "Un trosset de carn que jo, a Barcelona, en deia un bistec, ens l'han donat per 5. Uns deu grams de greix de cavall, 18 grams de cafè i un pot de llet ple de lleties per tots sis. Fa riure" (Centelles, 2009, p.55).

A mesura que passaven els dies sembla que la qüestió de la subsistència s'estabilitza i el grup menjava prou correctament si atenem als dos testimonis. A més, el fotògraf fou nomenat cap d'una secció de 30 homes destinada a repartir

---

<sup>486</sup> Centelles escriu el dia 12 de febrer "Pujollet ha pogut escapar-se per anar a veure la bona gent que ha conegut per la carretera i que viu a Cotlliure" (2009, p.52).

els subministraments.<sup>487</sup> Encara que podria semblar que les condicions de vida començaven a millorar, la situació es complicà perquè la salut dels detinguts empitjorava:

Muy pronto, la falta de higiene causa epidemias inevitables que se ven agravadas por la contaminación del agua. La única agua potable es la de las capas freáticas, situadas apenas a cuatro metros por debajo de la playa; y, por si fuera poco, la inexistencia de sistemas de evacuación de las aguas residuales o fecales que no sean los de simple infiltración natural las contamina casi de inmediato. (Rafaneu-Boj, 1995, p.131)

Així doncs, la disenteria s'estenia ràpidament. Cada dia hi havia morts a la platja, que eren recollits per un servei de lliteres o bé s'enterraven allí mateix a la sorra. Entre el grup de funcionaris del SIM, Centelles fou l'únic de qui tenim constància que patís disenteria. El dia 26 especificava al diari que es desfeia a causa de la diarrea: "Des d'ahir he anat de cos deu vegades. A la nit, he hagut d'aixecar-me dues vegades. Ací és el mal general. Les aigües, com que s'extreuen de la sorra molt a prop del mar, provoquen diarrees a tothom"<sup>488</sup> (Centelles, 2009, p.57). Pujol (2008) ho corrobora i recorda l'estat de salut provocat per l'estada als camps: « il y avait des malades bien sûr. De la dysenterie surtout ; Centelles en a beaucoup souffert, et encore longtemps après avoir quitté le camp pour aller travailler à Carcassonne. Il y avait aussi des pieds gelés, des crises de folie... » (p.100).

Als efectes físics i psicològics dels anys de guerra i la incertesa de la situació del principi de l'exili, Centelles i Pujol coincideixen a destacar que el tracte per part dels soldats i guàrdies que vigilaven Argelers era sovint violent amb els refugiats i que se'ls pressionava més o menys discretament per tornar a Espanya. El fotògraf és qui en deixa més detalls. Explica que senegalesos, soldats i gendarmes maltractaven la gent contínuament, sobretot aquells que estaven a punt de tornar a la península. El dia 18 anotà dos exemples concrets al respecte:

---

<sup>487</sup> Entre la documentació conservada pel fotògraf hi ha aquesta llista datada el 19 de febrer de 1939. Es reproduïx literalment a continuació: CAMPAMENTO Nº 7 bis - Ministerio D. Nacional. EJ. Tierra. Grupo número 27. Tercera Sección. 1.- Agustín Centelles Ossó, 2.- Salvador Pujol,3.- Fernando Pujol, 4.- Manuel Rincón,5.- Manuel García, 6.- Ramon Piñol, 7.- Angel Martínez Mendoza, 8.- Manuel Martínez de la Haba, 9.- Luis Fernández Tola, 10.-Francisco San Geroteo Berzal, 11.- Jesús Casadals, 12.- Luis Peña, 13.- Juan Vilella, 14.- Ulpiano Berdona García, 15.- José Godoy, 16.-Emilio García Mailla, 17.- Ramon Fernández, 18.- Emilio Gadea Castelló (manuscrit), 19.- Félix Olea Alonso (manuscrit), 20.- Alfredo Garcia, 21.- Feancisco H. Solinis, 22.- Antonio Martínez, 23.- Francisco Pich, 24.- Manuel Cuenca, 25.- Enrique Monfort, 26.- Enrique González, 27.- Félix Agustín Sancho (B por pasar a la 2ª), 28.-José Roig Calafat (manuscrit), 29.- Antonio Vázquez Mariño, 30.- Daniel Hernández González i fora de llista Vicente Sans Blasco (A) Responsable de esta sección Agustín Centelles Ossó Argelés-Sur-Mer page 10-2-1939

<sup>488</sup> Les referències als cops que ha d'anar al servei també se succeeixen en la narració del fotògraf durant els mesos que està detingut al camp de Bram.

Un individu, que ha anat a preguntar alguna cosa on hi ha els senegalesos, s'ha trobat que no l'han deixat arribar. Un d'ells li ha llançat la ganiveta que porten. (...) Aquesta tarda, un senegalès li ha donat un cop a un espanyol amb el fusell i l'ha trencat. De ràbia ha començat a tirar al mar la roba de tots els que es banyaven. (Centelles, 2009, p.55)

Per a Pujol (2008) els tractaven com animals: «On nous donne quasi rien à manger. C'est incroyable que ces Français, des hommes comme nous en fin de compte, se conduisent de façon si dégueulasse. Ils nous traitent pire que des chiens » (p.103). Segons els dos homes, entre els refugiats també hi ha moltes baralles i tensions i tots dos se senten reconfortats perquè el grup format pels qui van sortir de Figueres es porten com a germans. Aviat a aquesta petita comunitat s'hi afegiria un nou membre, Antoni Martí Montserrat, germà d'Eugènia Martí, per tant cunyat d'Agustí Centelles.<sup>489</sup> Després de buscar-lo des que havia arribat al camp, el fotògraf el trobà el dia 15 de febrer:

Avui he arribat fins al riu que dóna al mar, a peu. En tornar he trobat en Jornet [Tonet]. Fa nou dies que és ací i ell també m'ha estat buscant. És massa gran aquest camp per trobar-se fàcilment entre 80.000 persones. Vaig amb ell i menjo un plat calent de lleties. M'ha regalat uns pantalons i una camisa. (Centelles, 2009, p.53)

Sis dies més tard s'hi incorporà un home de nom Lluís, del qual Centelles no aporta més informació.<sup>490</sup> Així, la colla es consolida fent vida fraternal i col·lectiva autoanomenant-se "la nostra petita república".

A més de compartir el poc menjar i l'espai, el grup començà a organitzar-se per intentar sortir del camp el més aviat possible, objectiu de qualsevol detingut a Argelers. Una de les primeres estratègies de Centelles i els germans Pujol va ser provar-ho a través de la maçoneria. El fotògraf explica que Ferran Pujol portà una carta per lliurar a l'alcalde de Portvendres sense donar més informació. Es només gràcies al testimoni de Pujol (2008) que podem saber per què es va buscar

---

<sup>489</sup> És important aclarir que al treball de DEA de Ferré (2005) on per primer cop sortia a la llum el diari del fotògraf i també en la posterior edició que la mateixa autora realitzà el 2009, el fotògraf parla d'un home a qui busca des que arriba a Argelers. La transcripció de l'apelatiu seguint el manuscrit original fou "Jornet" durant tot el document i així s'acabà publicant, sense cap objecció ni comentari per part de la família Centelles. Per l'estreta relació amb el fotògraf semblava un dels seus millors amics. Ara, gràcies al diari de Ferran Pujol, que l'anomena Tonet i explica que és el cunyat de Centelles es pot apreciar la veritable relació i també deixar palès que el fotògraf en cap moment del seu diari l'hi identifica per la relació parentiva.

<sup>490</sup> Per la seva banda, el dia 22 Pujol només l'identifica amb la inicial "L" i explica que li diuen carinyosament "el sord".

aquesta sortida. « Mon frère et Centelles étaient francs-maçons;<sup>491</sup> l'un d'eux m'avait donné une lettre pour la maire de Port-Vendres qui l'était aussi » (p.106).

En una de les seves evasions del camp per anar a veure la família Descarrega a Cotlliure, els va explicar que visitaria l'alcalde de Portvendres per demanar ajuda amb la carta. Després de diverses peripècies (Pujol, 2008, pp.106-109) aconseguí donar-li. La resposta fou clara: « Mon vieux, je suis désolé mais je ne peux vraiment rien faire. Je suis pieds et poings liés. J'ai réussi à en tirer quelques-uns d'affaire mais maintenant je suis vraiment coincé... Dis-le à ton ami » (Pujol, 2008, pp.108). Cap resultat per aquesta via.

El dia 20 el grup rebia la visita des de Perpinyà d'altres companys del SIM que ja estaven en llibertat. Se'ls comunicà que cobrarien 1.000 francs els caps i 500 els funcionaris. A més també confeccionaren unes llistes per intentar obtenir passaports i fer-los sortir del camp. Mentre Centelles es mostra esperançat, Pujol anota que no hi creu gens. (Centelles, 2009, p.55 i Pujol, 2008, p.109).

Les comunicacions amb l'exterior tampoc eren gens fàcils. El fotògraf optà per buscar-se un enllaç, una noia anomenada Breton, de la qual només apunta el cognom. S'ha conservat un esborrany d'una carta –en resposta a una que ella li havia enviat el 15 de gener– on ell li explica que fa sis mesos que no sap res de “Pedro Pagés” (*Victor Alba*), només que està a Alacant fent de sanitari a l'Hospital Negrín. També li va remetre una carta per a la seva esposa.<sup>492</sup> El fotògraf anotà, a més, que havia escrit a la Federació Internacional de Periodistes però no tenia resposta.

El representant català en aquesta associació professional era Xavier Regàs qui, tal com explica Centelles (2009), el febrer de 1939 també estava detingut a

---

<sup>491</sup> Malgrat aquest testimoni, oficialment Centelles ja no pertanyia a la maçoneria perquè, tenint en compte la documentació conservada, havia estat donat de baixa per manca d'assistència i pagament de les quotes. Veure p.222 d'aquest treball.

<sup>492</sup> *Victor Alba* explicava així aquesta relació: “Ell estava a l'exili i la seva dona estava aquí. I no sé per quin motiu ella i la meua mare es van fer amigues i es veien sovint, i quan la meua mare em venia a veure a la presó em donava records del Centelles que per carta li donava a la seva dona, perquè els donés a la meua mare perquè me'ls donés a mi”. El periodista no mencionà res més al respecte. Entrevista personal, abril de 2001.



Argelers i feia d'intèrpret per als exiliats. El dia 15 el fotògraf caminà fins l'entrada del camp per cercar-lo: "El trobo i em rep fredament. Ha fet veure que no em coneixia. Ha estat tant el meu astorament que he quedat «gelat» i no he sabut què dir. En tornar trobo en Passarell<sup>493</sup> i en Josep M. Lladó Figueres"<sup>494</sup> (p.53). Un altre contacte periodístic que inicià amb l'exterior és una carta a un home de nom Tomàs, del qual només especifica que li envia a l'Agència Havas. La presència d'altres professionals de la premsa al camp, Centelles la posà de manifest el dia 26, en apuntar que s'havia trobat a dos companys, Guasc i Trillas,<sup>495</sup> i l'informaren que el director del diari *La Rambla*, Lluís Aymamí Baudina, estava vivint amb ells.

No hi ha cap constància que els intents de relació amb l'exterior o amb els coneguts de la professió periodística donessin cap fruit. Amb tot, l'aspecte més negatiu era que no tenia cap notícia de la seva família des que havia deixat Barcelona.

El febrer de 1939 arribava al final i el dia 27 es demanaren llistes de funcionaris per dur a terme un trasllat de camp. El fotògraf confeccionà la del grup

Grâce à Centelles nous avons appris qu'on était en train de former un groupe de pseudo intellectuels qui allait être transféré dans un camp modèle. En fait il suffisait d'être capable de lire, d'écrire et d'avoir des idées ou de faire preuve d'esprit d'initiative je suppose... Il a posé notre candidature et ça marche. On nous a annoncé notre départ pour l'Aude. (Pujol, 2008, p.112)

Els dos companys narren que l'endemà a les deu s'havien de presentar amb les maletes. El mateix dia 28 Centelles encara es mostra escèptic i diu que dubten

---

<sup>493</sup>Jaume Passarell i Ribó. (1890-1975) Dibuxant humorístic, periodista i escriptor. Publicà caricatures a *Papitu*, *L'Esquella de la Torratxa*, *La Campana de Gràcia* i *El Mundo Deportivo*, entre altres. Fou redactor de *Mirador* i *La Publicitat*. El 1930 publicà *Cent ninots i una mica de literatura* (1930), un recull de caricatures i comentaris sobre personatges de la vida barcelonina. Durant els anys republicans també va escriure unes biografies populars sobre l'inventor Narcís Monturiol (1935) i Pompeu Fabra (1938). Fidel a Acció Catalana i les seves conviccions, al final de la guerra va emprendre el camí de l'exili, va passar a França i va ingressar al camp d'Argelers, des d'on es va traslladar fins a Tolosa de Llenguadoc. El 1942 tornà a Catalunya. Més informació a <http://humoristan.org/ca/autores/passarell/>

<sup>494</sup>Josep M. Lladó Figueres (1910-1996) Llicenciat en dret, col·laborà a *La Publicitat*, *L'Opinió* i *La Humanitat* i dirigí *Última Hora*. Secretari de l'Associació de Periodistes de Barcelona. Fou oficial de la columna anomenada Macià-Companys durant la guerra. S'exilià el 1939, publicà a Niça la revista *Per Catalunya* (1945) i redactà el *Journal d'un expatrié catalan* (1946) del comte de Güell. Tornà el 1950. Fou redactor de *Tele-exprés* i de *Tele-estel*. Entre altres, publicà *14 d'abril* (1938), *El 19 de juliol a Barcelona* (1938), *Los ismos* (1958), *Raquel Meller* (1963) i *La guerra de los seis días* (1967).

Font: <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0232264.xml>

<sup>495</sup>Gabriel Trillas Blázquez (¿?-1961). Durant els anys 30 fou corresponsal per als setmanaris gràfics madrilenys *Estampa* (1934) i *Crónica* (1935). En fundar-se l'Agrupació Professional de Periodistes vinculada a la UGT, fou el president, càrrec que desenvolupà durant tota la guerra. També va ser redactor i director del diari *Las Noticias* entre gener de 1937 i gener de 1939. El 1939 s'exilià a França i fou detingut a Argelers, d'on sortí per viatjar a Colòmbia. A Bogotà fou redactor dels diaris *El Liberal* i *El Tiempo*, cap de redacció de la revista *Cromos* i col·laborador a altres publicacions. Fou secretari del Partit Comunista d'Espanya a Colòmbia. A més de periodista, fou apicultor. Font: (Sánchez Illán (dir.), 2011, p.557).

fins rebre l'ordre de fer l'equipatge. Just en el moment de marxar, Pujol (2008) va haver de retrocedir: « J'y prends un appareil Leica que nous avons oublié et je rejoins les copains. On nous conduit ensuite à l'intendance où on nous donne une boîte de singe pour deux et un pain » (p.111).

Propera destinació: Bram.

### **4.3 La vida quotidiana a Bram, el camp model francès, entre març i setembre de 1939**

Considerat el camp model<sup>496</sup> per les autoritats franceses, la construcció del camp de Bram començà el 5 de febrer del 1939 i es donà per finalitzada el dia 16 del mateix mes. El camp tenia forma de trapezi i estava dividit en 10 sectors separats amb filferades (lletres A-J). Cadascun contenia entre 15 i 20 barraques, on hi podien viure de 1.200 a 1.500 homes, i la previsió era de 100 persones per barraca. En total hi havia 170 barraques, de les quals 166 allotjaven els refugiats. La despesa total de la construcció fou de 2.998.684 francs. La capacitat ideal es calculà en 15.000 interns i la primera expedició, 2.600 persones, va arribar mentre encara s'estava construint. El nombre màxim d'interns està registrat el febrer del 1939, quan acollí 16.300 homes. En els següents mesos el nombre de refugiats es reduí progressivament, ja que entre abril i octubre se'n van repatriar 3.266. Altres emigraren a diferents països, sobretot de Llatinoamèrica. Amb l'entrada de França a la guerra al setembre, la xifra davallà en picat perquè molts van sortir per treballar cobrint els francesos mobilitzats o, en menor nombre, s'allistaren a l'exèrcit.

Com explica Lagarde (1991, pp.145-157) cal distingir tres etapes en l'existència de Bram: la primera correspon a l'inici, del febrer del 1939 fins al setembre del mateix any quan França entrà en guerra i coincideix amb la detenció d'Agustí Centelles; la segona va dels inicis del conflicte fins a la caiguda del front durant la

---

<sup>496</sup> Les fonts d'aquesta introducció sobre Bram són Lagarde (1991): *Le camp de réfugiés de Bram, une vision de l'exode espagnol de 1939 a Exil politique et migration économique: espagnols et français aux XIX-XX siècles*. París: Centre National de la Recherche Scientifique, pp.145-157; Soriano (1989). *Éxodos: historia oral del exilio republicano en Francia 1939-1945*. Barcelona: Ed.Crítica.,pp.23-26; Blanc, Caucanas i Fassina (2004). *Refugiés espagnols dans l'Aude 1939-1940. Exposition présentée a Bram (juin 2004)*. Carcassona: Archives départementales de l'Aude, pp.44-112 i Archives départementales de l'Aude (2005). *Refugiés espagnols dans l'Aude 1939-1940*. Actes du colloque international de Carcassonne. Carcassona: Archives départementales de l'Aude.

primavera del 1940; finalment, la tercera correspon al procés de desmantellament, definitiu al gener del 1941.

L'organització de Bram era complexa i la disciplina estricta. La vida quotidiana varià en cada període i també el nombre d'interns. En el primer –marcat per la meteorologia adversa– l'esgotament físic i mental dels refugiats era molt profund i la pressió de les autoritats perquè tornessin a Espanya constant.

Centelles<sup>497</sup> (2009, p.59-62) narrà la seva impressió general a l'entrada del dia 1 de març del seu diari. Ho fa amb una descripció, com si es tractés d'un plànol seqüència panoràmic on hi detalla dimensions del camp, quantitat de barraques, distribució, serveis o organització, entre altres aspectes. Especifica que els van destinar al Departament D, barraca 62.<sup>498</sup> Ferré (2005) considera que “ho fa d'una manera que és impossible de creure que ho escrigués el dia que va arribar, ja que les aportacions que fa no són de nouvingut” (p.138).

Igual que a Argelers, feia molt de fred i durant els mesos de detenció la climatologia es caracteritzà per la inestabilitat. Això el va afectar molt, sobretot tenint en compte que patia disenteria i havia de sortir sovint a les nits per anar a la comuna. El fotògraf aportà moltes referències al diari sobre el clima, algunes fins i tot amb to irònic:

Quina delícia de temps! Si algun diaestic lliure i amb disposició de poder prendre'm quinze dies d'estiueig prometo per la meua vida que no escolliré pas passar-los a la regió de l'Aude, segur. Aquesta tempesta ha estat seriosa. Llampecs, trons, aigua, granissada i, és clar, no podien pas faltar les inundacions. Fins i tot d'això en tenim, ací. La granissada ha foradat el cartró enquitranat dels sostres de les barraques i les goteres han anat a raig fet més de dues hores. S'han mullat les maletes, la roba, la palla. L'interior de les barraques en alguns casos s'ha convertit en un llac. (2009, p.104-105)

Centelles i Ferran Pujol coincideixen en què el mes de març fou especialment dur.<sup>499</sup> Dels primers 19 dies, només dos va fer un mínim de bon temps. La resta

---

<sup>497</sup> Arxiu Departamental de l'Aude.(4MD 824) Fitxa d'ingrés d'Agustí Centelles al camp de Bram. Document publicat per primer cop a Ferré (2005, p.140).

<sup>498</sup> Arxiu Departamental de l'Aude (4MD 790) .Llista de la barraca 62 / Sector D (17 març). Camp de concentració de Bram. 17 març 1939. Document publicat per primer cop a Ferré (2005, p.141).

<sup>499</sup> Les anotacions de Ferran Pujol sobre Bram són de periodicitat irregular i molt més curtes i superficials que les de Centelles. La qüestió metereològica, però, hi és present en diferents moments, sobretot en referència

va ploure molt, bufava un vent glaçat i també nevà. Fins al dia 5 d'abril el fotògraf no explica que feia bon temps. Però el clima canvià un altre cop: "tot el contrari d'ahir, avui fa bon dia. És un país ingrát, aquest. Aquests canvis de temps i el continuat mal temps té els cossos desfets" (Centelles, 2009, p.84).

Certament, el seu testimoni i el de Pujol, proven que la salut del fotògraf va ser precària durant la reclusió a Bram, sobretot els dos primers mesos. La causa principal era la disenteria arrossegada des d'Argelers. El dia 6 de març es tornava a fer un trauc al cinturó i escrivia que la muller no el coneixeria. Ferran Pujol apuntà el mateix dia que semblava que Centelles millorés, però el 14 de març deia: « Agustí a toujours les intestins dans un état déplorable; c'est pire que jamais » (Pujol, 2008, p.119).

No fou fins al juny quan la salut li donà una treva prolongada. Al juliol patí un refredat i la primera setmana d'agost tornà la disenteria. Malgrat que no millorava del tot, no va patir cap crisi més. A banda de l'estat físic i les visites que havia de fer a la infermeria, va rebre les vacunes pertinents com qualsevol intern. En l'àmbit de la salut és destacable la narració sobre els pèssims serveis mèdics de Bram, on detalla el poc material disponible i conclou que el govern francès tenia abandonat aquest aspecte<sup>500</sup> (Centelles, 2009, pp.75-76).

El fotògraf no només observà l'aspecte físic, sinó que també va descriure el deteriorament psicològic dels interns en un dels fragments temàtics més llargs del seu diari. Centelles el va escriure just quan feia cinc mesos que havia emprès el camí de l'exili i el contingut denota que és fruit d'una profunda reflexió; també d'una situació de la qual ell mateix n'és una víctima més:

Cada dia que passa en aquesta presó (no es pot dir pas camp de refugiats com porta el nom) la desesperació és més gran. Hi ha vertaders casos. Homes normals a l'arribada a França, molts, la majoria, potser un 70 %, han degenerat mentalment. He pogut comprovar-ho. Tot influeix, ací. La manca de notícies de la

---

al mes de març on també posa de manifest la pluja, la neu i el fred. Per exemple el dia 14 la temperatura és de dos graus sota zero dins la barraca i es congela la font. (2008, p.118)

<sup>500</sup> La deixadesa en la qüestió sanitària també la narra Pujol (2008, p.120): « On nous traite comme des chiens. Par moins six degrés les malades doivent se présenter à l'entrée du quartier à huit heures du matin, en rang par deux. Ils doivent attendre une demi-heure, trois quarts d'heure, quelquefois une heure, ou plus, qu'un gendarme vienne les chercher pour les conduire, toujours en formation, à l'infirmerie. Tout ça, sous la pluie, la neige, ou dans le vent, pour un cachet d'aspirine ».

família que no s'ha pogut cercar a França. No saber res de la muller, ni dels fills, pares, germans que resten a Espanya. Les notícies que arriben de la fam que s'hi passa, de les persecucions, els assassinats, els engarjolaments, sous petits, la vida cara, etc. Ací, les pressions que es fan a les dones perquè tornin a Franco, segrestaments, mals tractes, menyspreu, etc. Es manifesten, aquests casos de trastocament, de les més diverses formes. Es veu l'home que s'aparta de tothom, solitari sempre, ficat en les seves cabòries, parlant sol, gesticulant. Si s'acosta o bé algú se situa al seu costat, es trasllada a un altre lloc on torna a quedar sol. Del mateix símptoma, hi ha el qui passeja contínuament. Als rostres, s'hi dibuixen marcadament els trets del sofriment. Per la nit, somnien a grans veus. El descans no és tal. Molts es lleven i continuen passejant a fora de la barraca. Quantes vegades m'he hagut de llevar jo per anar a la comuna plovent, amb fred, vent i bon temps? Centenars! Doncs bé, rara és la vegada que no he trobat algú així. Després hi ha l'individu que no surt mai de la barraca, i encara més. El qui no surt del seu jaç en tot el dia. Sempre se'l veu ajagut, dormint o bé amb els ulls clucs i fent barrinar el cervell. Hi ha els que els agafa per escriure. Després, hi ha els que, en menys proporció però possiblement amb més repercussions futures, es comporten d'una manera que a primera vista sembla producte del bon humor. Així seria si es portés a cap una o dues vegades, però no passa així, sinó que fan barrinar el cap per poder portar a cap cada dia una estupidesa nova disfressant-se, nomenant alcaldes de barraca, de departament, descobrint làpides que donen el nom als carrers que formen la distribució de les barraques, festes, que si bé fan passar una estona distret, aprofundint una mica i sobretot el que té la sort d'haver tractat amb molta gent i per tant l'ha fet observador i un xic psicòleg, denota ràpidament quelcom d'anormal. Es toquen les coses més absurdes. Alguns es fan tallar el cabell fent-se una creu rapada al zero. D'altres s'afaiten mitja cara, només. Els acudits més obscens es representen per mitjà de formes diferents. D'altres, els agafa per estar tot el dia discutint pel sol fet de fer-ho. Els més s'han tornat vehements. En comptes de portar una conversa, una discussió, en termes normals, posen immediatament el crit al cel... i no acabaria mai. Són tants i tants, els casos! (Centelles, 2009, p.98-99).

La depressió aflorava en ell mateix al llarg del seu testimoni. Quan arribà a Bram el dia 1 de març encara no havia pogut contactar amb la família des que havia passat la frontera francesa, cosa que el tenia totalment "obsessionat". Fins el 10 d'abril no va rebre la primera carta de la dona: "Dia d'alegria extrema. Per fi!!!! Avui he rebut carta de l'Eugènia. Tots bons i bé" (Centelles, 2009, p.77). L'enyorament de la dona es fa palès en moltes ocasions, igual que el patiment per si el fill l'oblidava, ja que només tenia un any i mig. També li preocupava el pare perquè, com hem vist, quan el fotògraf sortí de Barcelona la mare havia mort feia pocs dies. La presència d'Eugènia Martí en el diari és molt habitual, sobretot anotant quan en rep carta o quan li escriu i, en menor mesura, fent-ne referències més íntimes. Per exemple, el dia 5 de maig rep una carta amb una foto d'ella i el nen. El fotògraf intentà llegir-la en diverses ocasions, però no podia perquè es posava a plorar.

A mesura que passaven els mesos, la nostàlgia s'accentuava. El 23 de juny anotà: "Sento una depressió moral extraordinària. Enlloc estic bé. Em canso de tot, d'escriure, de llegir, de passejar, d'estar assegut, de parlar, de tot. A la tarda sento la necessitat d'escriure a Eugènia. Ho faig i em trec un pes de sobre" (Centelles, 2009, p.112). L'endemà explica que encara continua amb la seva "depressió" i afirma: "La barraca, el camp, en fi, aquesta reclusió em té desfets els nervis. Fins quan durarà, això?" (Centelles, 2009, p.112). El seu estat d'ànim tocà fons dos dies més, el 2 de juliol, data de l'aniversari de quan va començar a sortir amb Eugènia Martí i el 31 del mateix mes perquè el seu fill feia dos anys.

Finalment, l'angoixa s'aguditzà davant la imminència de l'estat de guerra. Centelles no podia tornar a Espanya, com es detallarà més endavant. És llavors quan pensava més en la família. En l'entrada corresponent als dies 26-27-28-29-30 i 31 d'agost i 1 de setembre, escrivia que no tenia humor per fer el diari i que el record dels de casa "l'obsessionava".

El deteriorament físic i psicològic afectava els interns i s'aguditzava amb el pas del temps i el context incert. El tracte rebut per les autoritats franceses no ajudava a millorar la situació. Sobre aquesta qüestió el fotògraf deixà algunes declaracions, enmig d'altres temàtiques, al llarg del seu testimoni. També s'aturà a fer-ne una reflexió on es deixa sentir clarament la decepció:

Aquesta França que, a part del seu acolliment, tan malament s'ha portat amb l'Espanya republicana. Primer, li ha valgut tenir una frontera més per vigilar, i alhora defensar, davant la feblesa dels homes que la governen. Més tard, amb l'allau de refugiats, hi van haver els tractes impropis del programa de què tant presumeixen de Llibertat, Igualtat i Fraternitat. Ells, tan joiosos d'aquesta trilogia, permeten que milers d'homes joves capacitats manualment els uns, treballadors de l'intel·lecte d'altres, especialistes, tècnics, etc., restessin empresonats per les *alambrades* i les baionetes, llançats sobre la palla, vexats per la gendarmeria que ens diu soldats de xocolata, que et claven puntades de peu, empentes, insults, i sense mitjans per tenir cura de les malalties degudes a aquest estat de vida, ferides encara dels fronts de combat d'Espanya, proposicions i imposicions. Què pensa fer la França amb els refugiats espanyols? Per què obliga diàriament els individus de 18 a 22 anys a fer instrucció dient-los que van a fer gimnàs? És que volen convertir-nos –aprofitant els cèlebres decrets lleis que van publicar– en carn de canó atesa la proximitat imminent que esclati la guerra? Avui fa cinc mesos que sóc fora de la meva pàtria. Cinc mesos i cinc dies que no he vist el meu fill, ni la meva esposa, ni el meu pare. Cinc mesos que estic com un presoner, com un assassí que hagués comès infinitat de delictes, sense ser culpable més que d'haver defensat la pàtria, i haver-ho fet amb els meus coneixements posats al

servei del govern de la República, un govern legalment constituït per sufragi universal al qual es va negar el dret de defensar-se d'uns traïdors sublevats que han permès que la invasió es portés a terme. Algun dia se'n planyerà, França, d'haver-ho permès en no facilitar-nos les armes que necessitàvem. (Centelles, 2009, p.118-119)

Des del punt de vista de les autoritats, però, la pretensió era convertir Bram en el *camp model*. Malgrat els intents, si s'analitzen els aspectes purament organitzatius, de seguida es pot apreciar que mai no es va aconseguir i que diversos elements foren un greu problema. El primer, la quantitat de residus dels refugiats, dels quals el fotògraf en parla molt a causa de la seva disenteria. Més enllà de l'aspecte íntim i escatològic, és destacable el seu testimoni sobre els diferents sistemes que s'adoptaren. Quan arribà es tractava d'un cercat a l'aire lliure envoltat de fustes que el deixà "astorat". Una setmana més tard es produí un canvi:

Ara hi ha un altre sistema per a fer les necessitats. Aquest és més espectacular que l'anterior. Es tracta d'un muntant de fusta amb dos passadissos a l'altura de 50 cm de terra, al qual es puja per una escaleta de tres graons. Entre un passadís i l'altre, queda una obertura d'uns 40 cm. En aquesta són col·locats uns dipòsits de ferro rodons amb uns mànecs a la part superior. Hi ha hagut un agricultor viu que [s'ha posat d'acord] amb el cap del camp [i tots] fan el seu negoci. Ell comprant el que nosaltres, els refugiats, dipositem allí per abonar la terra i els gendarmes cobrant. Segurament que ell és l'inventor d'aquesta mena de tramvia sense sostre. (Centelles, 2009, p.62)

La presència de polls en un recinte de tals dimensions era inevitable. Durant la primera setmana de vida al camp, el fotògraf va escriure que la sarna i els polls estaven a l'ordre del dia però les autoritats no havien pres cap mesura al respecte. La seva colla els combatia amb fermesa, però tot i que estaven de sort tant ell, com el seu cunyat Antoni i els germans Pujol en tenien. (Centelles, 2009, p.63). A principis d'abril explicà que feia neteja de les costures dels pantalons, farcides de dotzenes d'ous. Finalment deixà constància del seu mètode per combatre'ls i de l'espai on els refugiats se'ls treien públicament:

La roba que porto durant el dia la col·loco a la nit dins una caixa. L'endemà, abans de posar-me-la novament, la repasso i faig de botxí. Per primera vegada des que sóc a França, he dormit despullat, amb pijama. Les sortides de nit no són tan continuades. A la roba interior només trobo 4 polls. Als pantalons nets d'ahir 3. Això ja va bé. Al lloc on hi ha la comuna, l'humorisme espanyol li ha tret un malnom perquè és l'únic lloc on deixen que es pugui fer la busca i captura d'aquests paràsits. En diuen *el piejódro*. Doncs al *piejódro* sembla que hi hagi concurs de *despiojadores*. (Centelles, 2009, p.75)

La manca d'aigua fou també un dels aspectes més complicats de la vida a Bram, ja que era molt necessària tant per a la higiene personal, com per a cuinar o per rentar roba. Apreciacions particulars a banda, el fotògraf en va descriure una reflexió general:

Rento la roba. On? Al safareig "Bram-amic". El tenim al mateix departament. L'aigua és un element escassíssim ací. A les hores que donen l'aigua —dues al matí i dues a la tarda— es formen unes cues amb pots i gibrells que fa feredat. Per la higiene corporal no hi ha res disposat, ací. Per rentar-se cal tenir aigua en algun recipient i després, ajudat per un company que te la vagi abocant, anar-se rentant. Ni dutxes ni fonts. Una sola en tot el departament per 1.700 homes per rentar-se, rentar la roba i la cuina, que ella sola gairebé necessita tot el temps que obren l'aigua per omplir els cossis i les calderes noves que han arribat per fer el menjar i sopar. El safareig consisteix en una mena de catre d'uns vint-i-cinc metres de llargada per 50 cm d'amplada i un metre trenta d'alçada. Amb uns trenta-cinc compartiments. Aquests són vertaders nius de polls i malalties diverses. Ací és on s'ha de rentar la roba. Ho faig amb fàstic i esbandint-la unes quantes vegades. (Centelles, 2009, p.74)

Quan arribà el bon temps aquesta activitat, igual que la de prendre el bany, es feia al Canal del Midi. Centelles hi anà el 5 de juny i explicà que durant l'estona que hi fou va sentir-se en llibertat. Per la seva banda, Ferran Pujol (2008) relata la seva sortida durant el mes de juliol. El seu testimoni és força rellevant perquè posa de manifest la tensió davant una possible evasió:

Nous sommes allés jusqu'au canal du Midi qui passe assez près de Bram et nous avons eu la permission de nous baigner. Tout ça a l'air bien innocent mais ça a failli mal tourner à cause de quelques plaisantins. Bons nageurs, certains internés ont traversé le canal, sont remontés sur l'autre berge... dégermie de gendarmes. Ceux qui nous accompagnaient se sont mis à gueuler « revenez ici » pendant que les autres, assis sur la rive d'en face leur faisaient des gestes plus ou moins polis. Heureusement que personne n'a eu l'idée de sortir une arme. Ils étaient tout de même dix ou quinze à faire les andouilles. Puis ils ont dû trouver que ça suffisait, ils se sont remis à l'eau et ils sont revenus Ils se sont vite et bien mélangés à nous et les gendarmes qui auraient voulu leur mettre la main dessus pou leur passer un savon n'ont trouvé personne ! Cet incident n'a rien compromis et les sorties baignade ont continué. Mais je n'y suis pas retourné mais je suis presque sûr que après il y avait des gendarmes postés sur l'autre rive. (p.132)

Un altre aspecte fonamental en la vida quotidiana i la logística del camp era l'alimentació dels milers d'interns. Centelles (2009) narra el procediment a l'hora de repartir-lo en l'entrada del diari del dia 1 de març:

Ha arribat l'hora del dinar. El cap del departament ha nomenat un cap de barraca i cinc de grup. Són destinats un individu per grup per anar a la cuina, a buscar el dinar. Aquesta està situada a la porta del departament. A tot el llarg —uns 25 metres— hi ha una taula amb 85 gibrells que corresponen a les 17 barraques de què consta el departament. Hi ha vuit fogueres amb 8 "barrenyos", els cossis amb



el menjar. Són gairebé omplerts aquests gibrells amb el menjar dels cossis on l'aigua té la preferència. Els quatre de la barraca quan és cridada pel cap de la cuina el número de la mateixa agafen un gibrell cadascú. La ració que ens toca per individu és un pot de llet i encara no ple. (p.61)

Si els refugiats tenien diners podien evitar el “ranxo”<sup>501</sup> i comprar a la cantina del camp, als venedors ambulants o a algun poble, com per exemple Carcassona o Bram, si s’obtenia permís per sortir. També quedava l’intercanvi (més o menys legal) de productes. Respecte la cantina, l’opinió del fotògraf era clara i contundent:

Els de la cantina general del camp són uns lladres. Exploten els refugiats de la forma més escandalosa: un bloc de cartes que al poble en fan pagar 6,50 fr ací al camp en val 12, de francs. Els ous, que valen 5 fr, ací en demanen 6 fr. El mateix passa amb les conserves i altres productes. (Centelles, 2009, p.110)

A Bram també es podien rebre paquets per correu o, si es tenia visita, es lliuraven directament. Durant els dos primers mesos només en va rebre dos, un el dia 1 d’abril de la seva enllaç de correu, la senyoreta Breton<sup>502</sup> i l’altre quatre dies més tard per part de Sebastià Biec,<sup>503</sup> detingut de la barraca 72 que ja havia pogut sortir.<sup>504</sup> Arribaren també altres paquets per a companys com els germans Pujol<sup>505</sup> i els compartiren entre tota la colla.

Quan es trobava malament de salut, el fotògraf optava per no menjar o fer-ho el mínim possible. Respecte al ranxo explica que sempre era el mateix (arròs o lleties, i alguna vegada mongetes i patates) i de vegades escàs, cosa que va provocar la protesta col·lectiva, per exemple el 6 de març. També anotava les

---

<sup>501</sup> Centelles i els seus amics els primers temps tenien molt pocs diners, fins i tot van demanar-ne a altres companys. El fotògraf duïa uns xecs pendents de cobrament de l’Associated Press de 100 fr i 40 fr però, malgrat diverses gestions, mai no va aconseguir de cobrar-los. També estava pendent de cobrar 360 còpies que li havien demanat l’agència Havas però no consta enlloc que les cobrés. El grup va rebre diners d’algunes associacions solidàries amb els refugiats. El fotògraf també rebé un xec de 100 fr del seu amic Josep Aymamí Serra. El gruix de diners que els va permetre menjar bé durant l’estada a Bram els van aconseguir amb els guanys de la seva botiga fotogràfica al camp, negoci que s’explicarà més endavant.

<sup>502</sup> Enviat des d’Argelers va haver de pagar 14 francs de ports per un pot de carn, dos de melmelada, una llauna de tonyina, un formatge, una llauneta de foie gras, un pot de llet i xocolata. (Centelles, 2009, p.73)

<sup>503</sup> Sebastià Biec Beamonte. (Valpalmas, Saragossa 1899 o 1900 - ??) Delegat Congrés per Oloron i Arudy). Fuster. Membre de la UGT i afiliat al PSOE a Saragossa. Exiliat a França on va pertànyer a les seccions de la UGT i del PSOE d’Oloron Sainte Marie (Basses Pyrénées) on fou secretari d’aquesta darrera, a la qual va representar juntament amb la d’Arudy, localitat del mateix departament, al V Congrés del PSOE a l’exili celebrat el 1952. A finals dels anys 70 continuava formant part de la Secció de la UGT d’Oloron Sainte Marie. El març de 1981 encara hi residia i estava subscript a *El Socialista*. Fonts: Archivo Exilio PSOE (AE 112-4 y 703-1/FPI); Archivo UGT. Recuperat de [https://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/2856\\_biec-beamonte-sebastian](https://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/2856_biec-beamonte-sebastian)

<sup>504</sup> Aquest company de camp tenia bona relació amb Centelles, ja que també va ser qui el 8 de març li donà un pot de llet quan el fotògraf es trobava molt malament de l’estómac. Al paquet li envià xocolata, paper, tabac i melindros (Centelles, 2009, p.75).

<sup>505</sup> Ferran Pujol anota que ell i el seu germà reben paquets el dia 14 de març.

novetats positives, com quan el 26 d'abril es va produir un canvi general en el berenar per als detinguts (Centelles, 2009, p.83). La visita del Ministre de l'Interior Albert Sarraut al camp millorà l'alimentació del dia, però la seva impressió sobre això és negativa: "per comprar els aplaudiments, de més a més de lo que ens donen cada dia, ens han donat sardines amb bacallà i pa extra" (Centelles, 2009, p.85).

Com analitzà Ferré (2005), la colla d'Agustí Centelles canvià radicalment la seva nutrició a partir del 8 de maig, quan inauguraren la seva botiga fotogràfica al camp a 2,50 francs la imatge.<sup>506</sup> "Ell trigà a gaudir-ne, perquè la seva salut no li ho permetia. Tots els diners que guanyaven amb el negoci els destinaren majoritàriament a comprar menjar. El seu estatus de refugiat millorava notablement respecte al de la majoria d'interns" (Ferré, 2005, p.149).

Al llarg del diari es detalla molt sovint quines menjades es preparen, per exemple el dia 27 de juny. El 8 de juliol anotà que havia menjat la seva fruita preferida, un plàtan pel qual pagà 0,80 francs. L'endemà era diumenge i el grup d'amics va fer un dinar, on no hi faltà el cafè, el puro i la cervesa. Gràcies als permís obtingut per anar a Carcassona a partir del 14 de juliol, els àpats de la colla milloraren i també proveïren altres companys de la barraca. La seva situació es convertí en privilegiada i no menjaren ranxo durant més de 20 dies:

Fem uns dinars i sopars que són l'admiració dels companys de barraca. M'he revelat com un excel·lent cuiner. Faig les amanides que només de veure-les a la plata (la cubeta gran de l'hiposulfit) ja quedes tip. Després faig unes postres exquisides amb plàtan, poma, préssec i albercocs barrejades amb vi i una mica de *cointreau*, que et xucles els dits. El Pujolet s'encarrega que amb la seva influència a la cuina li facin els ous ferrats, amb tomàquet o bé amb bacallà. De cafè no en falta. De cerveseta tampoc. (Centelles, 2009, p.133)

Però la bona nutrició s'acabà de cop quan França entrà en guerra el 3 de setembre, fins el punt que la primera setmana la ració del camp es reduí a la meitat.

---

<sup>506</sup> L'extraordinària activitat fotogràfica d'Agustí Centelles a Bram es tractarà posteriorment en un punt específic d'aquest capítol.

La previsió inicial del govern Daladier era que els republicans espanyols no serien utilitzats per a treballar. Però a finals de març de 1939 el Ministre de l'interior Albert Sarraut va decidir que els refugiats realitzarien feines d'interès general. Al poble de Bram es van construir 36 forns on els detinguts feien el pa de tots els camps de concentració de la zona. També van ser enviats a fer altres tasques com tallar llenya per al Servei francès d'Aigües i Boscos. A mesura que foren mobilitzats els joves francesos, els refugiats començaren a sortir dels camps per cobrir els llocs de treball temporalment. A la zona de l'Aude van ser clau durant la verema del 1939.

El precari estat de salut de Centelles el va lliurar de desenvolupar cap feina fins el 28 de maig, quan anà a buscar llenya amb altres companys de barraca. El següent servei el realitzà el 24 de juliol com a manobre. Més tard, el 4 d'agost, li tocà anar al forn de pa, però va pagar a un home perquè el cobrés. La darrera tasca, portar el cafè el 17 d'agost, la va fer amb moltes dificultats perquè li fallaven les forces.

L'estat de salut també li condicionà la participació en algunes de les activitats culturals organitzades pels mateixos interns per combatre la monotonia de la vida al camp. A nivell més particular, amb el grup d'amics practicaven alguns jocs: un era el dominó, perquè un d'ells en va construir un amb fusta; l'altre jugar a escacs, novetat per a Centelles que en va aprendre a Bram. La colla tampoc no deixava de banda l'aprenentatge; així, el dia 4 de maig van començar les classes d'anglès i a partir del 20 de juny les de francès.

A més de les visites que es feien de barraca a barraca del mateix departament amb alguns refugiats, el fotògraf fou públic habitual de diferents conferències a partir del mes d'abril, com ara el dia 6 a una sobre criptografia, i de les activitats diverses que es feien a la seva barraca a la nit a partir del dia 11 (Centelles, 2009, pp.77-78). També va assistir a una obra de teatre, a alguns concerts i als festivals que s'organitzaven a tot el camp.

En aquest sentit, cal destacar la festa de celebració del 14 de juliol per commemorar l'aniversari de la República Francesa. Tal com va analitzar Ferré (2005, p.180-188), aquest esdeveniment significà un canvi en la vida col·lectiva de Bram, ja que les màximes autoritats del camp van quedar molt satisfetes de la preparació i desenvolupament de les activitats, així com del comportament dels refugiats durant tota la jornada. El comandant Cassagne envià d'immediat un informe positiu al Ministeri de l'Interior i a partir de la setmana següent els diumenges es podia circular lliurement pel recinte. El testimoni d'alguns interns també corrobora aquesta transformació.

Pel que fa a Agustí Centelles, el 14 de juliol i els dies posteriors van significar una novetat radical en la seva estada a Bram, tal com detalla al diari (2009, pp.84-90). El dia de la festa tornà a l'activitat del reporterisme fent un reportatge fotogràfic durant la jornada amb el seu ajudant Salvador Pujol, tema que es detallarà en parlar del llegat fotogràfic del camp. A partir d'aquí els van ploure els encàrrecs i aconseguiren permís per anar a Carcassona a comprar material, quedar-s'hi a dormir i retornar al dia següent.

La sortida a la capital de l'Aude li provocà sensacions de felicitat i estranyesa alhora, entre elles la sorpresa de passar desapercebut mentre passejava mirant aparadors i confiteries com un ciutadà qualsevol. "Em sembla estrany poder entrar en un hotel, poder rentar-me en un lavabo, seure en una taula ben parada i escollir el que vull menjar. Torno a pessigar-me i comprovo que no somnio pas. Quin sopar!" (Centelles, 2009, p.128). Deixà anotat tot el que menjaren i que repeteixen, afirma que li agradaria estar en llibertat més temps i destaca una dada esfereïdora a l'hora d'anar a dormir: "Quedo astorat en veure els llits. Després de sis mesos puc dormir com correspon a una persona. La palla, per un sol dia, restarà sense mi" (Centelles, 2009, p.129). Els detalls que destaca el fotògraf sobre aquesta sortida, que possiblement passarien desapercebuts per a una persona de vida en llibertat, potencien la importància del fet de sortir del camp després de mesos de detenció, i també la sensació del contacte amb l'exterior a través de la visita a una petita ciutat qualsevol en temps de pau.

Fins llavors, la relació que el fotògraf havia tingut amb l'exterior només havia tingut lloc a través de la correspondència i de la premsa. Ara bé, les cartes dels refugiats estaven sotmeses a la censura abans d'entregar-les-hi. Ho comprovà en diferents ocasions i ho qüestionà fortament al seu diari: "Ens han retingut el correu. Ni pel matí ni per la tarda n'han repartit, tot i que està classificat com sempre. Què pretenen fer? Es pot fer, això, legalment i amb gairebé 10.000 refugiats que queden a tot el camp?" (Centelles, 2009, p.145). A banda de la censura per part de les autoritats franceses qualsevol carta enviada o provinent d'Espanya també havia de passar per la censura franquista.

Com ja va estudiar Ferré (2005, pp.173-176) el fotògraf es comunicà amb la família gràcies a dos persones que li feien d'enllaç, la senyoreta Bréton i, especialment, Sebastià Biec, que havia sortit del camp a finals de març i s'havia quedat a França gràcies a uns amics de la seva família. A partir de juny, concretament del dia 8, ja va rebre cartes d'Eugènia Martí directament al camp.

Tal com apuntà Ferré (2005):

Fins aquest dia, la dona no sabia on era ja que Centelles li havia amagat, perquè no patís. Fou gràcies a un company de barraca anomenat Puig, (no en dona cap més referència) que tornà a Barcelona i visità la família Centelles. A finals de maig, passaren uns dies que no té notícies de casa, cosa que el fa sentir *desesperat*, perquè no sap si han patit represàlies. En aquell moment ja sap que les autoritats franquistes havien escorcollat casa seva en diverses ocasions perquè Eugènia li havia explicat en una carta del 16 d'abril enviada mitjançant Sebastià Biec. (p.159)

Pel que fa a les amistats, la persona amb qui més es va escriure fou Josep Aymamí Serra. A més de cartes, va rebre del seu amic targetes postals i paquets amb sobres, paper i, sobretot, tabac i paper de fumar i algun xec. La primera carta que rebé Centelles d'Aymamí fou el 16 de març. Finalment, cal citar que va fer algunes comunicacions professionals, entre les quals destaca la relació amb la Fédération Internaciotal des Journalistes (FIJ), entitat a la qual estava afiliat, a través de la qual van rebre un ajut de 50 fr. per a cada periodista detingut al camp.

És evident que Centelles, en tant que fotoperiodista, tenia l'hàbit d'estar informat a través de la premsa, costum que el mantenia vinculat a l'exterior. Al camp ho va

fer a través de *La Dépêche* –l'únic diari autoritzat i propietat de Maurice Sarraut, germà del llavors ministre de l'Interior– que començà a distribuir-se a partir del 7 de març. També va llegir algunes revistes que havien rebut companys de barraca, o ell mateix gràcies a la senyoreta Bréton i diversos exemplars de *La Vanguardia*, tot i que la premsa espanyola estava prohibida. El fotògraf es mostrava incrèdul i crític respecte la censura de premsa: “Els diaris que són enviats per correu i que són d'idees liberals són estripats per l'oficial dels gendarmes. És possible que passi a França, això?” (Centelles, 2009, p.100).

Al llarg del seu diari és evident que els temes que més seguia i per això en deixà constància eren el final de la Guerra Civil i la possibilitat immediata que hi hagués una guerra a nivell europeu. El dia 20 de març deia: “El panorama internacional és greu. Esclatarà la guerra? Sembla que sí. Què serà de nosaltres? Què en farà, de tots els refugiats, el Govern francès?” (Centelles, 2009, pp.68-69).

Durant els mesos de maig, juny i juliol gairebé no esmentà la qüestió de la guerra, fins que a finals d'agost l'ordre de mobilització general a França provocà un daltabaix anímic entre els refugiats. Ell mateix se n'assabentà per la premsa de l'inici de la guerra, del qual deixà constància en l'entrada del dia 2 de setembre. Es pot apreciar la demanda de voluntaris per a l'exèrcit francès, com augmenta el nombre de refugiats al camp i la tensió que s'hi respira. El fotògraf xifrà en 130 els voluntaris que s'allisten en tot el camp, una quantitat realment baixa, i la reacció hostil dels oficials francesos al respecte:

En efecte, els rumors que Alemanya havia atacat Polònia es confirmen avui per mitjà de la premsa. La guerra ha començat. Nombroses ciutats poloneses han estat bombardejades. França i Anglaterra s'adrecen a Hitler per tal d'arranjar amistosament el conflicte. Es demanen voluntaris als camps de concentració. Han arribat, a part dels que fa quatre dies van concentrar-los ací procedents de l'hospital de Castelnaudary, tots els que hi ha a Montolieu. De 54 que hi havia a la barraca ara som 88. Tot són crits, rebombori pertot arreu. Tornarem a dormir aparellats. Les càbales més diverses es porten a terme amb motiu dels bulos i les notícies de la guerra. Els nervis en tensió es manifesten en molts; en d'altres els rostres tristos, els més ensenyen indiferència. Els esperits trempats en la forma dels nostres tres anys de guerra es miren el moment actual amb aplom, serenitat i valentia. El correu s'endarrereix, o bé no arriba. Cal fer una llista de voluntaris per a l'exèrcit francès. Ací hi ha manifestacions raonades les unes, idiotes les altres. (Centelles, 2009, p.163)

La font d'informació sobre la situació continuà essent la premsa i al camp no es parlava de res més:

Anglaterra –diu el diari– va declarar la guerra a Alemanya a les onze del matí d'ahir. França ho va fer a les 17.15, després de les gestions portades a terme per part de les dues potències amb la voluntat de deixar les coses tal com estaven abans que Alemanya ataqués Polònia. El *parte* de guerra polonès diu que l'aviació alemanya portà a terme ahir, sobre les poblacions civils, 96 raids que van causar una gran massacre. Dones, nens, vells han caigut víctimes de la metralla alemanya, com queien en la nostra pàtria. Han llançat gasos d'iperita. Quina serà la nostra sort davant aquesta conflagració? (?) Veurem què em té preparat, el destí! (Centelles, 2009, p.163)

El dia 4 de setembre, mentre escrivia aquesta entrada del diari, Agustí Centelles encara no ho sabia, però abans del dia 15 ja estaria fora del camp instal·lat a Carcassona. Com molts altres refugiats va sortir de Bram per cobrir el lloc de treball d'un fotògraf mobilitzat. El seu equipatge, però, el feia un individu extraordinari, ja que portava un contingut històricament excepcional.

#### **4.4 Un llegat fotogràfic excepcional en la visualització de l'Exili republicà**

Un dels subjectes principals en la iconografia de la Guerra Civil és la població fugint, tot i que no era una temàtica nova perquè la figura del refugiat s'havia retratat durant la Gran Guerra. Tal com explica Ferré (2014) l'aportació iconogràfica del conflicte espanyol és la modernització visual gràcies a dos elements inseparables: la consolidació del nou llenguatge fotogràfic bèl·lic que es construeix i la publicació massiva a la premsa internacional. La presència constant d'aquest tipus d'imatge durant gairebé tres anys culminà amb un procés d'espectacularització a principis de 1939.

Nous pouvons établir les bases de la représentation visuelle de l'exil républicain de 1939 en nous attachant aux deux moments et espaces clairement différenciés qui, de façon globale, constituent la mise en spectacle de la image du réfugié et la construction de l'iconographie qui a marqué le déplacement forcé de civils jusqu'à nos jours. (Ferré, 2014, p.164)

El primer moment, que dividim en dues fases correspon al trajecte i arribada a territori francès, és a dir, el viatge en retirada, tant de població civil com de tropes republicanes fins la frontera francesa. Cronològicament correspon a la segona meitat del mes de gener i els primers dies de febrer, quan les tropes franquistes conquereixen progressivament Catalunya. El segon moment comprèn les

primeres setmanes de febrer i el situem especialment als diferents camps de concentració de la zona del Migdia francès. És necessari posar de manifest que l'estètica concentracionària difosa a través dels mitjans de comunicació no significava cap novetat perquè, a tota Europa, entre 1933 i 1939 s'havien publicat imatges dels camps de concentració nazis,<sup>507</sup> especialment a la premsa il·lustrada alemanya (Ferré, 2014, p.165-166).

Mentre que l'obtenció d'imatges dels camps alemanys comportava arriscar al màxim perquè estava prohibit per llei per les autoritats, "pel que fa al govern francès no va imposar cap tipus de prohibició entorn al fet que es fessin fotografies o es gravessin imatges cinematogràfiques, tant en el pas de la frontera com en els camps" (Ferré, 2005, p.109).

Així, el corpus fotogràfic de l'Exili de 1939 estaria format per diferents tipus d'autor (Ferré, 2015, p.37-57): des dels ciutadans anònims francesos aficionats a la fotografia als fotoperiodistes professionals com Robert Capa, passant pels mateixos exiliats aficionats a la imatge amb aparells fotogràfics i material propi, cas d'Antoni Agulló, o fotògrafs locals que van rebre l'encàrrec de retratar els camps per part de les autoritats com l'estudi Rougé de Carcassona. Entre ells, Agustí Centelles destaca per l'excepcionalitat que significa la seva aportació a la visualització del sistema concentracionari francès en tant que fotoperiodista professional i refugiat.

Com hem vist anteriorment, Centelles va romandre detingut al camp d'Argelers durant el mes de febrer de 1939. El dia 11 escriu al seu diari que l'aviació francesa sobrevolava el camp fent reportatges cinematogràfics i fotografies i que ell també va fer fotografies, de les quals no aporta cap més dada al respecte. Dues setmanes més tard, el dia 25, escrivia: "No vull exposar-me fent fotos. Si em veuen potser m'ho passaria malament" (Centelles, 2009, p.57). Ferran Pujol escriu al seu diari el mateix dia (2008): « Pluie et vent. Agustí avait pris des photos de notre première petite cabane. Il n'ose pas en prendre de celle-ci; il a peur que ça lui vaille des représailles » (p.111).

---

<sup>507</sup> Veure també les pàgines 79-81 d'aquesta tesi.



A l'arxiu del fotògraf no es conserva cap negatiu del seu pas per Argelers. Però sí que hi ha tres còpies d'època en un àlbum personal. L'estat de conservació és poc òptim perquè estan ratllades. No són fotografies del camp, no es veu cap panoràmica del paisatge, no s'aprecia la famosa platja. Són simplement tres retrats d'una colla d'homes en primer terme i al fons una barraca feta amb canyes, que el testimoni de Pujol aporta que és la primera que van construir.

És doncs durant els mesos d'estada a Bram –entre març i setembre de 1939–, quan Centelles desenvolupà una tasca fotogràfica intensíssima, de la qual es conserven actualment 583 imatges (Ferré, 2005, p.190). En aquest camp mai no va amagar la seva condició de fotògraf professional, ni tan sols durant l'escorcoll de l'arribada: “El gendarme em pregunta què són tantes màquines fotogràfiques. Li ensenyo el carnet professional de la FIJ i em diu un *pardon, monsieur*. Ja no mira detingudament la maleta amb l'arxiu de negatius ni la cartera gran” (Centelles, 2009, p.60).

L'autor i qui es va fer càrrec de guardar les imatges és Agustí Centelles; però també en va fer Salvador Pujol, si ens fixem en diverses anotacions del diari del fotògraf. A més, en el corpus fotogràfic conservat apareix retratat Centelles en diferents ocasions, segurament per Pujol o per algun altre dels companys del grup. El testimoni de Ferran Pujol (2008) reforça la idea de Centelles com autor i del seu germà Salvador ocupat en les tasques de laboratori: « En général c'était mon frère qui s'y mettait [au labo]. Centelles aussi mais moins souvent. Lui, il était le spécialiste de la prise de vue et mon frère, du tirage. Moi je faisais l'arpète pour l'un ou l'autre » (p.128).

Com detalla Ferré (2005), la majoria de les imatges estan fetes dins el camp, només una vintena foren realitzades a Carcassona. Totes són de pas universal (24x36mm) i es van fer amb un aparell Leica. Algunes de les marques de pel·lícula emprades són Kodak (Estman III. Nitrate Film) i Agfa (Pankine, Isochrom F i Isopan F). L'obtenció de material és un dels aspectes més singulars d'aquesta aventura fotogràfica. A més del que portaven en passar per la frontera, el testimoni del fotògraf explica les diverses adquisicions via correu a través d'un

contacte dels germans Pujol i gràcies als viatges de permís per anar a comprar-lo a Carcassona.<sup>508</sup>

Fins ara desconeixem exactament com havia començat l'activitat fotogràfica de Centelles i els seus amics a Bram perquè al diari del fotògraf no s'especifica clarament, ni tampoc ho va mencionar a cap carta o altra documentació personal consultada. Són els records de Ferran Pujol dècades després de l'estada al camp, que ens proporcionen informació d'aquesta qüestió. Explica que no recorda si fou durant el mes de maig o juny, en rebre la visita d'una dama anglesa que pertanyia a una associació humanitària:

Pendant qu'elle était dans l'entrée du camp Centelles et mon frère, en cachette, protégés par des copains tout autour, prenaient des photos avec deux Leica. Je dis « en cachette » parce qu'il était formellement interdit de faire des photos du camp et jusqu'à ce jour nous n'avions pas osé désobéir. (Pujol, 2008, 127)

Veiem doncs que continua l'actitud de por com anteriorment al camp d'Argelers tot i que, gràcies al suport d'altres companys, ja s'hi atreueixen més. Posteriorment, el petit dels germans Pujol li explicà la gesta fotogràfica a un gendarme amb qui tenia relació:

Une fois des photos développées et agrandies, format carte postal, je suis allé voir Chevalier et je lui ai raconté ce que nous avons fait. Il n'y croyait pas. Je lui ai montré les photos et je lui ai demandé si nous pouvions en faire autant avec le commandant. Il ne savait pas trop. Il a hésité et puis il a dit oui.

« Tu ne risques pas grand-chose et si on t'envoie au « violon » je m'occuperai de toi ». Il est allé lui-même frapper à la porte du commandant, il m'a annoncé et il est resté un peu pour voir si ça se passait bien. J'ai montré les photos. Le commandant ne comprenait pas très bien.

« Mais qui a fait ça ? »

« Nous. Mon frère et mon copain. »

« Oui, mais le tirage ? »

« Ben, nous. »

« Mais où ? »

« Dans notre baraquement. »

« Ce n'est pas possible, vous n'avez pas l'électricité ! »

« Je sais mais nous avons mis au point un système pour tirer et agrandir les photos. »

« Ah ! Il faut que je voie ça ! »

Il a pris les photos, les a mises dans sa poche et nous voilà tous les deux en train de traverser le camp, quartiers A, B, C, jusqu'au D, le nôtre et nous entrons dans

---

<sup>508</sup> Mentre Centelles anota al seu diari els paquets que reben via els germans Pujol amb material, els records després de dècades de Ferran Pujol al respecte és l'oblit : « je ne sais plus si les produits que nous avions (révélateur et papier) venaient d'Espagne ou si je me les étais procurés à Bram. Ce dont je suis sûr, c'est que les pellicules venaient d'Espagne. Enfin, ça n'a pas vraiment d'importance... » (Pujol, 2008, p.127)

notre baraque pour lui montrer notre installation. Il est resté époustouflé. (Pujol, 2008, 127).

Fou llavors quan aprofitaren per demanar autorització per continuar, argumentant, segons Pujol, que molts amics voldrien enviar fotografies a casa. El comandant respongué que endavant, però amb compte. Per la seva banda, el dia 8 de maig Centelles (2009) escrivia “obrim la botiga a 2,50 fr la foto” (p.87). Començava així l'extraordinari negoci fotogràfic que va millorar ostensiblement l'estatus de la colla perquè els ingressos que van aconseguir els destinaren sobretot a comprar menjar; també tabac, segells i, evidentment, més material fotogràfic.

Al llarg del seu diari Centelles afirma que els ingressos van augmentar progressivament fins que, a principis de juliol, precisa que es podien gastar de mitjana uns 20 francs diaris en menjar, tenien el material pagat i a caixa els quedaven 300 francs. El mes d'agost, la botiga continuava donant fruits i a principis els beneficis a caixa eren de 645,30 francs. En conjunt resulten xifres gens menyspreables, que només començaren a davallar a mesura que es buidava el camp i, especialment, a principis de setembre quan ell mateix anotà que el negoci anava a la baixa.

No podem conèixer la totalitat del volum de feina dels mesos de funcionament d'aquesta singular botiga, és a dir des del 8 de maig fins a finals de setembre, quan tant Centelles com els germans Pujol havien deixat el camp. Amb tot, el fotògraf remarca que s'incrementà força a partir de juny: alguns dies detalla quantes còpies ha fet; altres només escriu que fa tiratge i retoc. Tampoc no especifica si es tracta de la feina que fa juntament amb els Pujol o ell tot sol. El 25 de juny podem saber que realitzà 96 còpies ampliades i l'endemà 91, mentre que el dia 1 de juliol va produir 80 carnets i altres encàrrecs pendants. Les peticions de fotografies continuaren i el 7 de juliol Centelles diu que ha fet 209 còpies 6x9 i carnets.

Arribats a aquest punt cal destacar que tota la producció fotogràfica es va dur a terme al mateix camp gràcies a la construcció d'un laboratori dins l'espai on dormien, a la barraca 62 del departament D, lloc on es van revelar negatius i

positivar còpies. Una proesa de tal magnitud posa de manifest el nivell d'especialització i professionalitat dels implicats.

Dia 17 [de juny]. Avui hem acabat el laboratori per tirar còpies i ampliacions amb paper bromur. L'ampliadora que va fer en Pujol ha estat perfeccionada. Hem canviat el sistema. Hem construït un tauler movable, hem folrat els departaments on dormim, hi hem posat la màquina de 6 x 9 de Pujol sota el prestatge que tenim, hem posat les mantes perquè l'interior quedi fosc i hem fet les primeres proves. Tot rutlla bé menys el reflector de paper, que projecta la llum sobre el clixé. Caldrà canviar aquest procediment per un altre de més pràctic i que faci més llum.” (p.108)

L'endemà escriu: “Hem perfeccionat el laboratori. L'hem ampliat amb dos prestatgets. El paper del reflector de llum ha estat substituït per una mampara de fusta pintada amb purpurina platejada. Permet fer les fotos amb una rapidesa extraordinària” (Centelles, 2009, p.109).

Per la seva banda, Pujol també recorda el laboratori en unes declaracions realitzades dècades més tard:

Notre labo était composé de deux couvertures tendues entre les montants délimitant les soixante-dix centimètres de notre « lit ». On les avaient fixées de façon à empêcher la lumière d'entre et à la tête de ce « local » il y avait une sorte de petite fenêtre sans vitre. Sous la fenêtre nous avons placé une étagère dans laquelle nous avons découpé un trou rectangulaire permettant le passage de la lumière. Sur le rebord de la fenêtre nous avons installé une sorte de bras articulé fait de morceaux de bois au bout duquel nous avons fixé une espèce de miroir réalisé avec une planchette de bois recouverte de papier argent (le papier qui entoure les tablettes de chocolat). Avec cet engin nous captions la lumière que nous renvoyions sur l'ouverture rectangulaire de notre étagère. Juste au dessous, un appareil 9x12 à double foyer qui nous permettait aussi bien d'agrandir que de réduire. Bref, nous avons un agrandisseur! Nous placions le négatif entre deux plaques de verre sur l'étagère et nous projetions l'image sur un papier photo de format carte postale. Après, nous suivions le processus classique ; une cuvette avec de révélateur, une autre avec du fixateur et le rinçage, à la fontaine. Le séchage, dehors. Voilà notre petit labo. (Pujol, 2008, p.128)

Pel que fa a la clientela, cal assenyalar que, tant Centelles com Pujol expliquen que no només es van retratar els exiliats, sinó també els gendarmes. A més, Pujol aporta nova informació sobre el format final d'algunes de les imatges:

Certains réfugiés très habiles de leurs mains faisaient fondre les manches de vieilles brosses à dent, en faisaient des chevalières et au centre de cette chevalière, à la place du chaton, nous incrustions une petite photo de l'intéressé. La bague était envoyée à la famille. Nous faisons aussi l'inverse, c'est-à-dire, que nous réduisions des photos qu'ils avaient, de leur femme, de leurs enfants et nous l'incrustions dans la chevalière d'un gendarme. Quand je pense qu'il en traîne peut-être encore, quelque part en France... (Pujol, 2008, p.128)

Quantes fotografies es van arribar a realitzar en aquest estudi fotogràfic tan peculiar és impossible de saber. El llegat que s'ha conservat fins avui conté algun retrat que podria ser dels de la botiga, però en general considerem que les 583 fotografies del corpus actual correspondrien al que el mateix Centelles (2009) qualifica com “fotos de reportatge del camp, per acompanyar aquest diari” (p.87).

Malgrat la seva definició, aquestes imatges ja no pertanyen a la producció del fotoperiodista que veia la seva feina publicada l'endemà. Ans al contrari, l'actualitat, base del fotoperiodisme, desapareix per donar pas a una mirada documental i, alhora, també íntima en el sentit en què aquest llegat pot ser considerat *egodocument*, perquè Centelles era un detingut que deixà testimoni escrit de l'experiència a Bram.

En resseguir el seu diari, només en alguns casos concrets podem relacionar imatges amb fets narrats. Ara bé, no hem d'entendre aquesta narrativitat com un *continuum* per donar com a resultat el *document* de la vida al camp; ni tampoc en constitueix la *il·lustració* textual. Així, el document textual l'entendem com un testimoni parcial de la narrativa del jo de l'autor, perquè Centelles era fotògraf i el seu llenguatge per comunicar-se amb el món la imatge. Així imatge i text constitueixen el veritable testimoni total.

Les fotografies en qüestió no tenen cap referència de data concreta ni tampoc cap llegenda sobre els personatges que hi apareixen. El fotògraf les classificà únicament amb l'epígraf comú *Camp de Bram*. En observar-les a través de fulls de contacte i arxius digitalitzats Ferré (2005) en va escollir una mostra de 493, descartant les que eren molt similars –especialment retrats de l'autor o d'algun dels seus amics– o aquelles desenfocades, molt fosques o en mal estat de conservació dels negatius. L'anàlisi de les imatges es va fer tenint com a punt de partida el context general que suposa la vida en un camp de concentració i com a punt d'arribada el cas d'un individu concret –fotògraf professional– que hi estava detingut.

L'observació del corpus evidencia també que, si bé algunes de les imatges estan

fetes a distància o fins i tot alguna potser d'amagat, la majoria són clarament consentides i amb una presència del fotògraf evident. A partir d'aquí es van classificar tres tipus de fotografies diferenciades, però alhora inseparables, i es van establir dos termes: *àmbit concentracionari* i *àmbit grupal*. Ferré (2005) definí *àmbit concentracionari* com l'espai organitzatiu, normatiu i d'interacció social que era comú a tots els reclusos i a les autoritats que s'ocupaven de la seva vigilància en el camp de concentració de Bram durant el temps de producció de les imatges. D'altra banda, *àmbit grupal* es refereix a la colla d'homes de la qual formava part Agustí Centelles des que van travessar la frontera i s'establiren en petita comunitat, primer a Argelers i, posteriorment, a Bram. També inclou alguns homes que van entrar a formar part d'aquest grup primari al llarg del temps de convivència i altres que eren visites habituals. Entre els dos àmbits n'hi ha un d'intermedi, anomenat per Ferré (2005) *àmbit comunitari*, que comprèn el conjunt d'interaccions socials més enllà de la colla. En aquest cas, els companys de la barraca 62 o d'altres coneguts del mateix departament D del camp, amb els quals el fotògraf i els seus amics compartien el dia a dia a Bram.

La relació d'imatges respecte als àmbits és la següent: àmbit concentracionari, 159 fotografies; àmbit comunitari, 226 fotografies i àmbit grupal, 108. Les fotografies d'àmbit concentracionari inclouen les que apareixen autoritats del camp, les dels polítics catalans que van visitar Bram, els retrats de gendarmes i les imatges on apareixen refugiats i gendarmes a la mateixa imatge –excepte les d'Agustí Centelles i la seva colla. Gendarmes i refugiats apareixen junts en 19 ocasions –xifra realment molt baixa respecte el total– de les quals només quatre estan en relació. A la resta, les autoritats apareixen majoritàriament fent la seva feina, vigilar, i estan fetes sense que se n'adonin perquè molts cops apareixen d'esquena o des de lluny. Queda fora d'aquest conjunt la sèrie d'imatges relacionades amb la festa del 14 de Juliol de 1939 per la seva particularitat.

També formen part de l'àmbit concentracionari les fotografies arquitectòniques, des de plans generals d'instal·lacions diverses del camp, de clara intencionalitat documental, a plans de tall de filferades, de caràcter més artístic. A més de l'arquitectura, aquest àmbit inclou les imatges classificades com a feina, on

podem apreciar els detinguts arreglant les destrosses provocades pel mal temps en les instal·lacions del camp. Aquest treball era obligatori, igual que practicar esport, activitat que compta amb només 4 imatges, perquè la resta sobre aquest tema són de la Festa del 14 de juliol.

Un altre esdeveniment comú, era la sortida del camp. En corresponen 8 imatges de plànols generals on es veuen els interns carregats i en aquesta sèrie també hi ha els que es queden al camp mirant-los. Només n'hi ha una on es veu una colla d'homes carregats que es poden identificar. La resta de les que mostren el moment d'acomiar-se d'algun individu concret no estan incloses en aquest apartat, sinó en *l'àmbit grupal*.

Finalment, forma part de *l'àmbit concentracionari* la salut, en el qual Ferré (2005) identificà 11 imatges que inclouen les obtingudes a la infermeria i les dues que hi ha del cementiri, també retratat per Robert Capa en la seva visita a Bram.

L'àmbit comunitari és el conjunt d'imatges més nombrós de tot el corpus. Una primera tria correspon a retrats individuals o de grup de diferents refugiats, que no són de la colla d'Agustí Centelles (65 imatges). La majoria miren a càmera i alguns dels homes hi apareixen molt ben vestits. En les de grup, per exemple, apareix una banda de música. Altres retrats estan fets sense que el protagonista se n'adoni.

La resta de les fotografies es van classificar en un gran apartat titulat *vida quotidiana* (161 imatges), subdividit progressivament. En primer lloc, es van separar aquelles imatges que mostren els interns a *l'exterior de la barraca* sense fer cap activitat concreta. Després les realitzades a *l'interior de la barraca*, on apareixen homes dormint o una imatge general dels que l'habitaven i totes les seves pertinences col·locades en el poc espai que quedava. A més hi ha dues *fotografies nocturnes*.

Les 125 fotografies restants, corresponen al títol *supervivència*. Mostren les activitats que desenvolupaven els detinguts diàriament dins al seu departament:

fer el menjar, rentar-se, rentar la roba, treure's polls, afaitar-se, llegir cartes o escriure-les, llegir la premsa o algun llibre, jugar o fer manualitats. Són fotografies individuals i de grup. En aquestes darreres tenen especial protagonisme les de les festes, 28 imatges, que organitzaven els mateixos interns, especialment els concerts. Pel que fa al nombre, en aquest conjunt de fotografies destaquen dues temàtiques: la higiene (rentar-se, treure's polls, anar a buscar aigua, etc.) amb 39 imatges i les 21 que mostren les activitats de llegir o escriure.

El tercer àmbit, denominat grupal, és el de les fotografies de vida privada. En conjunt representa l'*àlbum de família* que Agustí Centelles i els seus amics més íntims es van fer quan estaven al camp i durant els permisos a Carcassona. Es tracta d'una sèrie de retrats, tant individuals com de grup. En la majoria els que hi apareixen no estan fent cap activitat, simplement es retraten, sovint molt mudats. En molt poques s'aprecia el deteriorament físic. En aquelles que està passant alguna cosa, normalment es tracta d'una celebració.

Aquest grup d'imatges tenen un interès particular, el del document íntim, però cal destriar-les de la resta perquè ofereixen una visió d'un camp de concentració que pot conduir a error, ja que no són representatives de la vida quotidiana al camp de Bram. N'és una mostra ben clara una on es veu als amics de Centelles menjant pastissos al voltant d'una taula, res a veure amb el ranxo habitual.

Per tant, per aproximar-se a la visualització general de l'experiència concentracionària de Bram –sempre des del punt de vista del fotògraf que alhora és un detingut més–, cal considerar les fotografies d'*àmbit concentracionari i comunitari*. Com afirmà Ferré (2005)

L'autor no hi mostra l'embrutiment o la mort de manera directa. I existia. El que fa Centelles és sobreviure a través de la fotografia, afirmar-se en la seva dignitat i la de tots aquells que retrata, homes que, fugint de la guerra, arriben a una República francesa on, en lloc de trobar-se amb la Igualtat, la Llibertat i la Fraternitat que tenien com a model, han d'afrontar l'empresonament, el maltractament i la humiliació. El fotògraf és un d'ells. Ho viu cada minut. (p.275)

Aquesta empatia entre qui captura la imatge i qui hi apareix traspua en totes les fotografies. Aquest corpus d'imatges no és en absolut l'àlbum oficial del pretès



*camp model*, perquè la presència de les autoritats com ja hem vist és mínima, excepte en les fotografies del dia 14 de Juliol.

Les imatges de la festa nacional de França sumen 50 imatges entre preparatius i celebració, tot constituint una sèrie que difereix de la resta per la quantitat i pel plantejament sobre l'esdeveniment concret. Aquest reportatge que Agustí Centelles i Salvador Pujol volien fer s'acabà convertint en un encàrrec de la màxima autoritat del camp, i com ja s'ha detallat, marcà un abans i un després en -la història del camp, tant en la vida dels refugiats com en l'actitud de les autoritats respecte als republicans espanyols. En el cas de Centelles des d'un punt de vista professional, la cobertura d'aquest esdeveniment suposà la tornada conscient a la seva activitat com a reporter gràfic, fins el punt que juntament amb Pujol es confeccionaren un braçalet en el qual s'identificaren com a fotògrafs.

D'aquestes fotografies relatives a la festa del 14 de juliol no només n'oferí còpies, sinó que, recuperant el seu vessant més artístic i les habilitats tècniques, va fer un fotomuntatge amb onze imatges que ell mateix qualifica d'obra d'art. Un regal que, juntament amb amb Salvador Pujol, van portar al comandant del camp:

Em poso a la "càmera fosca" i faig uns quants encàrrecs que han vingut a última hora. Faig un fotomuntatge d'onze fotos de la festa del 14 de juliol. El regalem al capità Cassagne. Hem anunciat la nostra visita i ens ha fet entrar. Amb ell hi havia dos capitans. Li ha agradat moltíssim. Semblava un nen en dia de festa. Tot joiós ens ha donat les gràcies dient-nos que ho agraiïa molt, això. S'ha meravellat que pugui fer aquesta mena de treballs. Cal dir que és una obra d'art. Fer aquest fotomuntatge ací, a Bram, en un lloc de 70 cm d'amplada, sense electricitat, sense poder-me moure, sense aigua, en fi sense res, equival com si en aviació, per exemple, es fes la travessia de l'Atlàntic de Nova York a París en un aparell de vol sense motor. (Centelles, 2009, p.133)

Aquest és el primer fotomuntatge; el dia 5 de setembre en feia un altre: "He fet tiratge i un fotomuntatge on col·loco la foto de l'interessat al mig. Agrada molt perquè és una mena de record de Bram" (Centelles, 2009, p.165).

La quantitat d'imatges, els diferents tipus de fotografia i la mirada excepcional, en tant que ell mateix és un dels detinguts, fa que el fons de Bram d'Agustí Centelles sigui una de les aportacions més complexes a l'imaginari visual del sistema concentracionari francès.

#### 4.5 L'arxiu fotogràfic salvat: el passaport frustrat cap a la llibertat

L'objectiu principal de qualsevol intern als camps francesos era sortir-ne el més aviat possible, tal i com ja s'ha mencionat a l'inici d'aquest capítol. Evidentment, Agustí Centelles no era cap excepció. La postura de les autoritats franceses fou la pressió constant per fomentar el retorn dels republicans a Espanya. El fotògraf hi reflexionà per primer cop en l'entrada del 25 de març del seu diari, quan encara no tenia cap notícia de la família:

Avui el diari parla de la rendició de Madrid sense condicions i l'entrega de les cartes credencials del general Petain ambaixador de França a Franco. Amb fang i aigua fins als turmells ens fan anar a un camp especial on hi ha una barraca on ens fan passar d'un a un per fer-nos la sabuda pregunta de si volem tornar a Espanya. Per part dels gendarmes hi ha unes quantes puntades de peu adreçades als *traseros* dels refugiats. (Centelles, 2009, p.70)

Fins gairebé passat un mes, el 23 d'abril, no tornà a parlar-ne i apuntà que 1.134 homes sortien de Bram aquell dia (Centelles, 2009, p.82). El dia 11 de juny deixava constància de les condicions del règim franquista, llegides en un fulletó al camp "que informa de les sancions a què estan exposats els qui han pres cartes en contra d'ells i les responsabilitats que tenen. Els refugiats a França també rebem, el 98% no podem tornar a Espanya, amb el que diu" (Centelles, 2009, p.104). En aquest fragment semblaria que el fotògraf és conscient de les conseqüències si decidís tornar. Però el mateix dia, en una carta<sup>509</sup> que li envià el periodista Josep Aymamí Serra, hi apareix un home desesperat a qui el seu amic donava ànims:

(...) Amic "Agustinet" comprenc la teva situació desesperada. Fa massa mesos que dura i molt mes tenint en compte el teu estat de salut. Voldria poder passar una estona amb tu per donar-te una nova i darrera injecció d'optimisme (doncs altre cosa segurament no podria donar-te...) Jo confio ara amb una verdadera solució al teu afer i per tant crec que la cosa no es qüestió de masses dies. Si jo estigués al teu lloc segurament pensaria com tu que es de bon donar consells i anar dient cosses si el que xerra està fora del Camp de concentració. Creu-me, però, amic Agustí, que no he parat de fotre la lata a la gent per tu i pel meu germà, que com saps segueix a Argeles. (...)

Aymamí, exiliat a París, llavors estava treballant per al Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles (SERE) i pertanyia a la Fédération Internationale des Journalistes (FIJ). Com es detallarà més endavant, estava immers de ple fent

---

<sup>509</sup> Josep Aymamí. París 11 de juny de 1939 [mecanografiada, tret de la signatura i nota final]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

gestions per obtenir la llibertat del fotògraf. En aquesta carta li insistia en què pensés bé abans d'emprendre el camí cap a l'Espanya franquista, li demanava paciència i li explicava que a Barcelona hi havia entre 70 i 80 afusellaments diaris.

(...) Se de sobres que no necessites consells meus, però des de les primeres cartes que ens escrivim saps que si algú ha parlat de retornar a Espanya he estat jo. Doncs be, crec que no fotaràs la ximpleria de demanar entrar-hi doncs a part dels cinc cents motius que hom s'inventaria per que gaudissis del 99% de possibilitats de que et pelessin, com tu dius en la teva carta, saps sobrerament que com a G...<sup>510</sup> i per aquest sol pecat, tens el cap mes volàtil que un animal de ploma. Entesos?, doncs espero que et serenaràs i no et deixaràs encomanar el mal dels pobres companys que estan per aquí. Tu no ets un ximplet qualsevol, ets un Centelles que pensa amb el cap i no amb les extremitats oposades i no voldràs anar a Espanya perque una parella de la Guardia Civil, dels del "Alma de charol", et portin a donar una volteta i finalment un grupet de qualsevol "organización adicta al glorioso movimiento" et deixi a tu completament "inmovil". Repeteixo que JO segueixo dient que vull retornar a Espanya i que per tornar-hi estic disposat a tots els sacrificis que la meva estada a França haurà d'imposar-me, però d'això a per un moment d'aquests de "morrinya", agafar-me el rampell de dir que guillo, això no, doncs tinc una dona i tinc dos "nanos" (un mes que tu...) i no estic per brocs. Insisteixo en dir-te que prenguis un xiquet més de paciència. (...)

La mateixa FIJ<sup>511</sup> estava treballant per crear un alberg a Limoges, on poguessin viure tots els periodistes exiliats a França i les seves famílies. No ens consta que a través d'aquesta via Centelles aconseguís cap millora ni tampoc sortir del camp.

La pressió cap als detinguts, però, no afluixava i el 22 de juny Centelles (2009) explica: "hi ha hagut una recerca feta barraca per barraca per saber els que tornen a Espanya. En tot el camp han sortit 11 dels 15.000 que resten" (p.112). Durant el mes d'agost, les reflexions que deixà sobre les pressions de les autoritats i les condicions del govern franquista són més contundents. El dia 1 d'agost escriu:

Avui continua la pallassada de preguntar, amb els bagatges a la mà, qui vol tornar a Espanya. *La Dépêche* porta un especial que diu que els camps de concentració del Migdia de França han de desaparèixer i que els refugiats, entre 2.000 i 2.500, cada dia aniran passant per la frontera, ja que han estat reempreses les comunicacions. A la barraca 66 hi han col·locat un avís amb el segell del Ministeri de l'Interior, Segrete Generale Commissariat Speciale, Carcassona, que diu així:

---

<sup>510</sup> Símbol que representa la pertinença a la maçoneria. Per veure la relació entre Agustí Centelles i la maçoneria consulteu les pàgines 217 a 222 d'aquesta tesi.

<sup>511</sup> Carta signada per Maria Vivas, Pablo Torrens, Javier Regas, Jose Aymamí, Isidro Corbinos. París 16 de maig de 1939 [mecanografiada]. S'hi explica l'intent de creació de l'alberg per part de la FIJ, les dades que s'han de facilitar en una fitxa i les gestions fetes amb diferents institucions, sindicats i organismes durant tres mesos per ajudar els periodistes detinguts en camps de concentració francesos. Documentació personal d'Agustí Centelles.

«Es pot llegir avui al diari *La Dépêche*. Acabat l'acord Bérard-Jordana, després d'haver restituit el diner al Govern espanyol, tornaran al seu país tots els refugiats i desapareixeran tots els camps de concentració. Per això demanem per últim cop als refugiats d'aquest camp de Bram que es presentin voluntaris per tornar a Espanya. Podem assegurar-los que no han de tenir por de cap mena, ja que després d'haver-los reunit en el camp de Barcarès els portarem a les seves cases respectives en automòbils deixats pel Govern francès. Es poden incloure en aquestes llistes els qui tenen avals i també els que desitgin marxar amb les seves famílies que conjuntament amb ells sortiran de l'esmentat camp de Barcarès. Tots els voluntaris es podran presentar des d'aquesta mateixa tarda al quartier J». Això és un insult sense precedents en la Història! (Centelles, 2009, pp.139-140)

Dos dies més tard la pressió continuà amb un altre avís on s'explicitava que aquells individus que no s'apuntessin al retorn serien obligats a anar a les colònies per construir carreteres i altres treballs. Els avisos van tenir efecte perquè el fotògraf deixà testimoni del fet que, a principis d'agost, continuava sortint gent del camp a causa de la insistència de les autoritats franceses. Ell, però, no parla de "pressió molt seriosa" fins el dia 10: "Donen temps per anar al camp de Barcarès els qui vulguin tornar a Espanya. Els qui esperin els avals també hi hauran d'anar, allí. Sembla que a França hi ha mobilització general. Aquest camp, amb els individus que hi queden, serà mobilitzat militarment" (Centelles, 2009, p.145). Immediatament, escriu a Aymamí demanant-li consell.

A mesura que havien passat els mesos, el fotògraf confirmà directament que no es podia plantejar el retorn. Primer ho va saber gràcies a una visita rebuda pels seus amics Salvador i Ferran Pujol el 12 de juliol, data que coincideix amb l'inici de les gestions per a fer-se el passaport, tot i que la seva impressió era "no hi ha res a fer" (Centelles, 2009, p.123). Més tard, i de forma definitiva, el dia 11 d'agost a través d'una carta xifrada del seu cunyat. Antoni Martí, que ja havia tornat a Barcelona, envià un missatge dissuasiu per al fotògraf gràcies a una sèrie de paraules subratllades al text de la carta.

La doctoranda la va trobar entre la documentació personal del fotògraf i es publicà per primera vegada a Ferré i Guerrero (ed.) (2009, p.33). Es reproduïx sencera a continuació perquè és realment extraordinari que s'hagi conservat fins l'actualitat.

Apreciado Agustín. Deseo que al recibir esto te halles bien de salud. La nuestra es buena por ahora. No debes preocuparte por nosotros.

El señor Rosillo<sup>512</sup> se porta bien. El caos que decían había, no es verdad. Se vive bien y se come mejor. No hay mucha escasez de productos ya que sobra. El hambre que los periódicos franceses dicen en sus noticias no tiene ningún fundamento. Ya podrás, cuando vengas, comprobar todo esto.<sup>513</sup>

Centelles, però, no deixà constància que s'apuntés a cap llista, per la qual cosa es pot deduir que no contemplava el retorn. Finalment, el dia 1 de setembre, en ple context de mobilització general a França, el fotògraf descrivia els seus sentiments:

El record dels de casa m'obsessiona. Quan els tornaré a veure si esclata la guerra? Aquest pensament m'amartella contínuament el cervell. Tornar a Espanya no puc. He sabut les represàlies que es porten a cap aquests dies per una dona que ens ha vingut a visitar, amiga de la mare dels Pujol. Les *txeques* actuen amb un tren accelerat i a la més petita denúncia. (Centelles, 2009, p.161)

A la certesa de no poder tornar s'hi ha de sumar el temps retingut al camp, del qual no en podia sortir malgrat la seva rellevància. Tenint en compte les tasques que va desenvolupar durant la guerra, la importància del seu arxiu i les relacions amb polítics i personatges públics, resulta inaudit que només sortís de Bram gràcies a la comandància del camp, per cobrir una feina en un estudi fotogràfic de Carcassona, i quan ja s'havia declarat la guerra a França.

En aquell moment, a mitjans de setembre de 1939, la decepció de Centelles era descomunal perquè després de la intervenció de diferents organismes i persones durant mesos de gestions el resultat havia estat infructuós. En primer lloc semblava que, en tant que Cap del Gabinet fotogràfic del Servei d'Informació Militar, seria el propi SIM qui s'ocuparia dels seus funcionaris. Aquesta fou la seva esperança mentre estava a Argelers (Centelles, 2009, p.55). Un cop a Bram, el dia 30 de març anotà que el SIM estava fent quelcom pels seus membres i dues setmanes més tard, el 17 d'abril, li arribà una fitxa que havia d'emplenar per començar els tràmits de la sortida.

El destí anhelat era Mèxic. El dia 24 d'abril es van rebre notícies del que el fotògraf anomenà "utòpica sortida vers Mèxic", de la qual va dir: "no confio en res"

---

<sup>512</sup> Fa referència a Antonio Rosillo, propietari de l'agència d'assegurances La Equitativa – Fundación Rosillo, situada a Via Laietana, 54, l'edifici on vivia a la porteria la família Martí.

<sup>513</sup> El subratllat a les paraules és del document original i llegint-lo es pot obtenir el missatge on Antoni Martí deia al seu cunyat que no tornés.

(Centelles, 2009, p.82). Malgrat l'escepticisme manifest, van començar a fer plans futurs amb el seu cunyat i els germans Pujol per quan s'hi establissin.

La sortida gràcies al SIM semblava més propera des de principis de maig; fins i tot es van assabentar que la data fixada per embarcar era el dia 17 (Centelles, 2009, p.86). Segons una tarja del seu amic Aymamí, el dia 6 de maig el fotògraf li havia escrit dient que marxava a Mèxic. Aquest li respongué tres dies després desitjant-li sort. Aparentment la informació del comboi de sortida es confirmà, perquè en poques jornades començaren a marxar del camp alguns dels companys funcionaris. A ell, però, no li arribava el torn i, davant la situació, el seu testimoni canvia de to cap a la depressió i el desengany:

Comença el cinquè mes d'exili. Fins quan durarà? Es fa molt llarg, això. Al principi, quan estava a Argelers creia que seria per poc temps. Tenia fe que el ministeri se'n preocuparia de la nostra situació i ens trauria tot seguit. Vaig desenganyarme ràpidament i ho vaig ratificar en ser traslladats a aquest camp. Més tard vaig creure que la Maçoneria<sup>514</sup> seria la que portaria a cap aquest desig meu de llibertat. Me n'he desenganyat novament com ho havia fet a Barcelona. Ni un ajut, ni un trasllat de camp on poguéssim estar tots units, res. No han fet res de palpable. Moltes paraules i prou. (Centelles, 2009, p.97)

Així doncs, els mecanismes oficials del SIM no li van servir per obtenir la llibertat. En aquesta línia, cal afegir un document<sup>515</sup> sense signatura del dia 26 d'agost de 1939 dirigit al president de la República Juan Negrín. La nota inclou una relació de 13 noms de persones, entre els quals apareix el fotògraf, i la secció corresponent on treballaven al SIM. Per tant podia ser escrit des del mateix organisme. El document demana que siguin evacuats a Mèxic perquè "interesa por la actuación que ha tenido cada uno". No ens consta que la petició tingués cap resultat en el cas que ens ocupa en aquesta recerca.

Tampoc una opció alternativa però ben articulada com la maçoneria havia donat cap resultat, ni el mes de febrer mentre estava detingut a Argelers com s'ha explicat anteriorment, ni el temps que restà a Bram, durant el qual va rebre

---

<sup>514</sup> Per entendre la complexitat de les relacions internacionals entre lògies maçones i el desplegament de l'ajut de la maçoneria francesa durant l'exili republicà a França cal consultar el l'obra *La masonería española. Represión y exilio* (2010) dirigida per José Antonio Ferrer Benimeli

<sup>515</sup> Nota para el excelentísimo sr. D. Juan Negrín. 26 d'agost de 1939. Document facilitat per Sergi Centelles.

notícies d'una possible sortida cap a Mèxic formada per maçons, i anotà que al seu departament s'havien posat en contacte i n'eren 23 (Centelles, 2009, p.71).<sup>516</sup>

D'altra banda, a finals d'agost es va produir una visita oficial d'una delegació d'autoritats catalanes que tampoc no serví per millorar la seva condició de detingut. Ara bé, al grup no li va passar desapercebut un element que feia d'Agustí Centelles un refugiat únic: l'arxiu fotogràfic que havia salvat.

Hi ha hagut una visita col·lectiva de polítics catalans a aquest camp després d'haver-ho intentat moltes vegades. Sempre se'ls havia negat l'entrada. La formaven Mariano Gómez, expresident del Tribunal Superior de la República, Santaló, Regassol, Peypoch, Trias, Calvet, Frontera i Robert Lange. He parlat gairebé amb tots. No hi ha res a fer per sortir d'ací. Però han posat uns ulls com taronges en saber que he salvat el meu arxiu de Leica. (Centelles, 2009, p.160)

De fet, des de finals del mes de maig aquest material era clau en l'opció més ferma que semblava tenir el fotògraf per abandonar Bram, gràcies al seu amic Josep Aymamí i al suport del diputat d'ERC Josep Antoni Trabal.<sup>517</sup> En la primera carta<sup>518</sup> de mitjans de març quan entraren en contacte, el periodista ja diu:

Centelles, vares passar quelcom fotogràfic interessant que poguéssim aprofitar? En Manuel Fontdevila<sup>519</sup> ja m'ha parlat de fer quelcom amb ell... Seria per ésser traduït a l'anglès. Potser seria interessant. Cal estudiar-ho. En fi contesta'm aviat.

El dia 29 de maig, moment en què la seva sortida via SIM sembla que no arribava, Centelles escrigué al seu diari que havia rebut una carta del duo Aymamí-Trabal on li diuen que respongui immediatament "si vull fer una foto de cada del meu arxiu pel SERE, i l'Osorio Tafall farà que jo surti d'ací. No cal dir que he contestat

---

<sup>516</sup>Al diari escrit pel fotògraf, les referències que es fan a la maçoneria són escasses i tenen relació amb una sèrie de comunicacions amb Abelard Garcia, antic redactor de *Las Noticias* i membre de la junta de l'Agrupació Professional de Periodistes durant la guerra. Centelles anota que en rep algunes cartes però no en desenvolupa el contingut més enllà del fet que s'està preparant una possible sortida cap a Mèxic de tots els germans.

<sup>517</sup>Trabal i Sans, Josep Antoni (Barcelona, 1896 - Puigcerdà, 1980): Polític. Es llicencià en dret i en medicina. Dirigí les publicacions esportives *La Jornada Deportiva*, *La Raça* (1922) i *Sports* (1923). Fou fundador de l'Esquerra Republicana de Catalunya i secretari de Lluís Companys. Fou elegit diputat a Corts (1933). Publicà *Final d'etapa* (1937). S'exilià el 1939 i, en tornar, ajudà Eduard Tarragona, Fraga Iribarne, etc. i els monàrquics liberals. L'any 1977 fundà el partit polític Unió Demòcrata del Progrés Social, de presència migrada en la política catalana. Font: Enciclopèdia Catalana Recuperat de <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0067165.xml>

<sup>518</sup>Josep Aymamí. París 14 de març de 1939. [mecanografiada, tret de la signatura]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>519</sup>Manuel Fontdevila (Granollers, 1887 - Buenos Aires, 1995) fou un dels periodistes catalans més destacats del primer terç del segle XX. Formà part de la redacció de *La Tribuna* (1913-1919), fou corresponent a França del *Diario Gráfico* durant la Primera Guerra Mundial i, en tornar, ingressà a *La Publicidad* i col·laborà a *L'Esquella de la Torratxa*. Després fou director d'*El Heraldo de Madrid* (1927). S'exilià el 1939 a l'Argentina, on s'establí a Buenos Aires i treballà a diversos diaris. També destacà per la seva faceta com a dramaturg. Font: Enciclopèdia Catalana. Recuperat de <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0027542.xml>

tot seguit dient que sí. Tindrà tanta sort de sortir d'ací i guanyar uns quants milers de francs?" (Centelles, 2009, p.94).

Com afirmà Ferré (2005, p.166), en aquestes dates Bibiano Ossorio Tafall era el director del Servei d'Evacuació de Republicans Espanyols (SERE), "per tant les autoritats republicanes que hi havia representades en aquest organisme podien tenir coneixement de l'existència d'aquestes fotografies. En certa manera l'arxiu era el passaport de Centelles per a Mèxic". Efectivament, el contingut de la carta d'Aymamí fa evident com l'arxiu seria moneda de canvi perquè el seu amic fos lliure. Al llarg del document desgrana com procedir: amb discreció, per resoldre primer que res la sortida del camp. A continuació, Centelles viatjaria a París on podria trobar alguna cosa de feina relacionada amb la fotografia. Pel que fa l'arxiu, és rellevant el fet que l'operació contemplava que el fotògraf conservés els originals i realitzés i vengués les còpies oportunes.

Benvolgut amic Agustí. Suposo que vares rebre un telegrama<sup>520</sup> que junt amb el bon amic Trabal varem adreçar-te demanant te que esperassis uns dies a embarcar, a resultes d'unes gestions, per si et resolvia la teva situació en forma que t'interessés. La cosa ha donat un bon resultat i ara depend tant sols del que tu resolguis. Trabal ha parlat amb Ossorio Tafall i diu que et compren una còpia de cada assumpte del teu arxiu, quedant-te sempre tu els clixés i originals. Això apart de l'interès econòmic, significa el trobar un mitjà legal per a fer-te sortir del camp per tal de fer les reproduccions i després ja veuríem la forma d'orientar el demés, que crec et seria fàcil. Amic Centelles crec que si podies orientar la teva situació de treball ací, cosa que possiblement no serà difícil, doncs hi ha algunes perspectives en aquest sentit, seria molt millor que marar en el plan que penses fer-ho, convé doncs que tot seguit contestis dient que penses fer amb aquesta proposició i que cal dir referent a facilitar les còpies de que et parlo. Tu tens la paraula. M'encarrega l'amic Trabal que no ho diguis que per mitjà d'Ossorio Tafall s'obtidrien les facilitats per la teva sortida del camp. Ell com a cosa oficial davant la necessitat que tindries de treure les còpies de l'arxiu, faria que s'autoritzés la sortida i després com ja et dic, ja arranjaríem el demés. L'important seria que acabassis la teva situació dins el camp de concentració. Espero que contestaràs aviat<sup>521</sup> (...)

Però l'esperança de les bones notícies d'aquestes gestions es transformà en angoixa a mesura que passaven els dies sense resposta. Fins el 9 de juny, quan tingué notícies clares:

---

<sup>520</sup> Aquest telegrama del 25 de maig de 1939 es conserva entre la documentació del fotògraf. El text hi diu: "retrassa embarcament fins saber resultat noves gestions. Segueix lletra Aymamí". Signatura:Trabal. Centelles també en fa referència al seu diari quan el rep.

<sup>521</sup> Josep Aymamí. París 27 de maig de 1940 [mecanografiada, tret de la signatura]. Documentació personal d'Agustí Centelles.



Rebo carta de l'Aymamí-Trabal. Em demanen que tot seguit escrigui donant llista dels assumptes d'arxiu que tinc, preu de les còpies i de si podria treballar en alguna cosa fotogràfica. Diu que el meu assumpte de la sortida d'ací està arranjat segur. Tant de bo fos veritat! Contesto tot seguit a l'Aymamí i li envio un retall de diari on el cerquen. A Trabal donant-li la llista. El preu no li puc donar, perquè no sé els preus del material fotogràfic a França ni el que cobren per còpia d'arxiu. Li dic que a Barcelona en cobrava 10 ptes., tenint en compte que ara té un valor que fa sis mesos no tenia. (Centelles, 2009, p.102)

La darrera afirmació demostra que el fotògraf era plenament conscient del valor de l'arxiu i del fet que havia pujat de valor. Per tant acceptà l'oferta creient que sortiria ràpid del camp destí a París. La realitat, però, canvià en pocs dies. Com sintetitzà Ferré (2009):

Però el 18 de juny rep una nova carta del seu amic. S'han produït canvis al SERE i ara és Federico Martínez Miñana qui ha de validar les gestions, per la qual cosa el fotògraf ha de tornar a iniciar els tràmits burocràtics. Aquesta carta d'Aymamí, entre la ironia i la frustració, evidencia les desavinences polítiques internes en aquest organisme des de la seva creació, la desigualtat d'oportunitats que patien els refugiats segons la filiació política i la ineficàcia burocràtica. (p.34)

El periodista deixava clar al document que la sortida estava resolta, però calia que Centelles redactés una nova carta, incloent una sèrie de dades concretes, igual que l'enviada anteriorment:

(...) El més important és una filiació teva. Nom, cognoms, edat, lloc i data de naixement, noms del pare i la mare, adreça teva de Barcelona i la teva actual del camp. Filiació política o social (un consell, no posis cap partit i dius: "Como Rep. Graf. Profesional estaba afiliado a la Agrupación Profesional de Periodistas UGT desde su fundación"). Crec que és la millor solució, doncs no tens ni idea de les empentes i campanyes que tornen a fotre's els uns als altres. Joestic al marge de tot això i voldria que estiguessis ací per parlar-ne un xic seriosament.

Bé, seguim amb la "filiación". Pots afegir els diaris i revistes que treballaves i en ésser mobilitzat fas constar el càrrec que tenies dins el Gabinet fotogràfic Central etc. etc. Crec que és molt important que ho facis constar doncs com saps el SERE no és més que la continuació del tinglado del govern de la República. Pots fer constar també els teus coneixements tècnics de laboratori, com feies en la carta del Trabal.

Ja veus que no es tracta més que de la repetició de la carta que vares dirigir però es veu que la volen oficialment dirigida a ells. PACIÈNCIA i contesta ràpid. Pots també repetir la història dels temes que tens a l'arxiu. Digues també les màquines, ampliadora, etc. que portes per tal que tinguin idea de que si et faciliten un racó, en les oficines d'ells, pots muntar tot seguit el Laboratori i armar el "tinglado".

T'aconsello que al escriure la carta no t'acollonis i siguis una mica andalús dient què faràs i deixaràs de fer. La qüestió és que et fotin fora i et portin ací amb mi, després ja en parlarem.

Pots fer un final de carta, a l'igual que en l'anterior, dient que en la qüestió de les còpies una vegada ací podries orientar-te i que com a cosa natural no pretens fer cap negoci amb el teu arxiu i molt menys "amb la representació del govern de la República". En fi ja em comprens Agustinet maco. (...)

En espera de la teva ràpida contesta rep una forta abraçada del teu millor amic que espera veure't o si no em tiraré per terra d'emprenyat i liquidat de tant fotre gestions.

Josep Aymamí

T'envio aquest cartipàs, junt amb el del senyor Miñana, per correu aeri per no perdre ni un minut. VAL

La carta de Miñana confirma que el SERE estava interessat en el material fotogràfic i que el seu autor havia d'obtenir la llibertat per satisfer l'encàrrec.<sup>522</sup> Deu dies més tard encara no s'havia resolt la situació i el nerviosisme del fotògraf augmentava, tal com es pot comprovar al seu diari. Finalment va rebre una targeta d'Aymamí on li demanà més paciència. Començà el mes de juliol i, durant la primera setmana, veia com sortien de Bram 120 refugiats cap a Mèxic, alguns, fins i tot, companys de la barraca. Sobre aquest tema el dia 6 de juliol apuntà que de 100 que hi vivien en quedaven 59, fet que el neguitejava molt. (Centelles, 2009, p.116). Va transcórrer tot el mes i encara restava al camp sense saber quin seria el seu destí.

El dia 2 d'agost s'hi afegia una novetat perquè, gràcies a una carta d'Aymamí, s'assabentà que el seu procés de reclamació per sortir de Bram s'estava gestionant des del Ministeri de l'Interior (Centelles, 2009, p.140) i no des del SERE.<sup>523</sup> En canvi, pel que fa a la gestió iniciada pel seu amic, el dia 17 d'agost el fotògraf escrivia al diari que Trabal el visitaria aquella mateixa setmana per marxar. La llibertat era a tocar. Centelles reflexionà sobre la sortida, posant de manifest que podria haver utilitzat els seus contactes amb autoritats republicanes, i el motiu per què no ho havia fet:

Mai podré pagar el que han fet per mi en Josep i en Trabal. Fa més de dos mesos que tinc les adreces del president Companys, de Tarradellas, Tauler, Martí, Faced, Comorera i del Barrio. No he volgut molestar ningú d'aquests com no els he molestat mai. No vull haver d'agrair-los res. Tinc la seguretat que, si els hagués escrit, almenys de diners me n'haurien enviat. (Centelles, 2009, p.148)

El seu objectiu era tenir-ho tot preparat per deixar enrere el camp de concentració ràpidament i tot el que representava per ell:

Comença el tràfec de preparació de guillada. Tot ho tinc a les maletes menys els vestits, l'abric, les sabates i la màquina. Trio clixés, fotos, xassís, lletres i ho

---

<sup>522</sup> Aquesta carta on es confirma que el SERE està interessat en el material fotogràfic de Centelles es va publicar per primera i única vegada a Ferré i Guerrero (ed.) (2009, p.37).

<sup>523</sup> No s'ha localitzat cap dada ni documentació més en relació a aquesta qüestió.

condiciono per si he de sortir ràpidament. No crec pas tenir tanta sort, però per si un cas. Diuen que “home previngut val per dos”. Tot ho tinc a punt: la roba neta, les camises ben posades, el pijama a la maleta, etc. Només tinc brut el pijama que porto posat. Procuraré rentar-lo aquesta tarda a última hora, l'estendré i durant la nit que s'eixugui. Demà només em caldrà posar-lo a la maleta i, com que és dissabte, esperar, mig abillat, la visita de l'amic Trabal. Tant de bo vingui amb els paperots arranjats i pugui anar-me'n amb ell. Quina sort deixar el camp. No ensumar més suor de peus, no escoltar més discussions, fugir dels polls i de la sarna i de les diarrees. Perdre de vista els *quadros* de les cues dels malalts, de l'aigua, de l'espera del ranxo. Fugir lluny dels indesitjables (que són molts). No veure més tristeses, enyorances, trastocats, cretins. Quina sort sortir d'ací i no tornar a escoltar l'*alé,alé*<sup>58</sup> i *pour trois* ni menjar l'infecte ranxo ni esventar les mosques. Fugir de les pressions continuades. Que si Indoxina, que si al Senegal, a Tunis, als Alps. Que si els batallons militaritzats i les sabudes paraules «els que vulguin tornar a Espanya que es presentin a les quatre al camp l». I quantes i quantes coses més. Sols una cosa em fa pena: deixar els amics, els veritables amics d'antic, companys d'exili que queden al camp. Fins quan? No se sap pas. Això ací és una incògnita. (Centelles, 2009, pp.148-149)

Però Antoni Trabal no va acudir a la cita, la comunicació quedà tallada i només deixà constància a principi de setembre d'una petita nota de Josep Aymamí que li explicava que Trabal havia perdut l'adreça del fotògraf. Els dies passaven a Bram, esclatà la guerra i fins el dia 8 de setembre no arribà una carta d'Aymamí on li indicava que es comunicés amb Trabal perquè aquest era a Perpinyà. Al dia següent Centelles escrivia una carta. Cap resposta, cap visita.

El context internacional, capgirat amb el conflicte, no era gens favorable.

Desde septiembre de 1939, el gobierno mexicano decidió la suspensión de nuevos embarques colectivos con destino a este país. Varias fueron las causas que impulsaron esta decisión: en primer lugar, el estallido de la Segunda Guerra Mundial, que dificultaba enormemente la situación internacional, especialmente la organización de transportes transoceánicos. En segundo término, la situación de dificultad que estaba produciendo en México la recepción de estos primeros contingentes de refugiados españoles. (...) El México cardenista no disponía de capacidad para asimilar a tal contingente poblacional por lo que grupos de refugiados desempleados se concentraban en la capital generando descontento. Y por último, la notoria división y rivalidad entre las dos principales corrientes políticas del socialismo español, negrinistas y prietistas. (Velázquez, 2012, p.89)

I arribà el 13 de setembre. I el fotògraf aprofità l'oportunitat, però no per anar a Mèxic, sinó a Carcassona. Durant el procés de recerca d'aquesta tesi s'ha pogut recuperar la carta<sup>524</sup> que Trabal envià el 15 de setembre de 1939 en resposta a la del fotògraf. El polític escriu que el contingut l'havia afectat considerablement a

---

<sup>524</sup> Josep Antoni Trabal. Perpinyà 15 de setembre de 1939 [mecnografiada, tret de la signatura].

causa de “tot el dolor i tota la tristesa que en ella es reflexa i que es natural en qui, com vos, una darrera l’altre tantes decepcions ha tingut”. Després d’explicar unes trobades infructuoses amb l’alcalde de Bram i no donar cap explicació de la seva absència al camp, el més destacable de la comunicació és que es torna a fer palesa la importància de l’arxiu: “no he deixat, molt el contrari, el vostre afer i comprenc tota l’importància, no ya pera l’amic Centelles i la seva persona física i moral, sinó per tot el que representa el vostre arxiu.”

Quatre dies més tard, Trabal tornà a escriure al fotògraf perquè acabava de rebre una postal des de Carcassona en la qual s’assabentà que s’hi havia establert. Es tracta d’una carta curta, on no deixa entreveure la continuació del procés de gestions encetat al SERE a París, ni la venda de les imatges de l’arxiu. El polític hi afirma:

Si més no he fet no ha estat per manca de voluntat, si no per manca de mitjans. Podeu ben creure-ho. Desitjo que el vostre treball us sigui falaguer i que us proporcioni mitjans per a poder viure tranquilament. Coneixent la vostra capacitat, crec que aquell que us hagi “descobert” haurà fet un excelent negoci. Si alguna cosa pot esser-vos util de mi, ja m’ho direu. Prengueu nota de la meva nova adreça. Ja sabeu que us aprecia ben cordialment i fraterna, el vostre amic.

La darrera menció del fotògraf sobre Trabal al diari és del 23 de setembre quan anotà que havia rebut una carta que l’havia decebut molt. (Centelles, 2009, p.171). Ni en la documentació personal ni en la correspondència conservada pel fotògraf no es torna fa esment de l’arxiu fins el gener de 1940, quan una carta d’Aymamí posava de nou sobre la taula la importància del material.

Tal i com va estudiar Ferré (2009, p.38) el periodista li va proposar un altre cop la venda de còpies, ara a Juan Negrín, màxima autoritat del govern de la República.<sup>525</sup>

(...) Com saps, de quan encara era director del SERE Osorio Tafall, s’havien iniciat unes gestions per tal que et compressin unes còpies del teu arxiu. Aquell senyor va fotre olímpicament el camp i com saps va quedar tot sense resoldre – malgrat que jo, amic Agustí, vaig intentar-ho fins a empenyar a tothom. Ahir, parlant amb un bon amic meu i persona de tota confiança li vaig fer saber això, per tal que ho expliqués a Don Juan, a quina persona està molt allegat.

---

<sup>525</sup>Josep Aymamí. París 12 de gener de 1940 [mecanografiada, tret de la signatura]. Documentació personal d’Agustí Centelles.

De tal manera s'ha interessat pel teu afer, que avui mateix m'ha dit que, explicat al Doctor que tu tenies tot això, ha indicat la conveniència de que t'escrigui i que contestis tot seguit les següents dades:

Nombre aproximat de còpies de què podria constar una col·lecció històrica de tot el que tu tinguis i que verdaderament pugui tindre aquest interès. Don Juan ho compraria per a ell personalment, doncs no té res en aquest sentit, malgrat que uns xicots francesos sembla que fa uns mesos li havien fet un oferiment d'un bon arxiu fotogràfic d'Espanya. Fes remarcar el tamany de les còpies, per tal de poder fer les degudes comparacions i finalment, preu global, aproximat, que demanaries per la quantitat total de còpies que tu diguis que creus poden interessar.

No cal dir-te que si es tanca el compromís, no es tractaria d'escollir ells entre les còpies que enviessis, sinó que es quedarien amb totes les còpies que tu tiressis.

Aymamí enumera a la carta esdeveniments i temes retratats pel seu amic com el 6 d'octubre, Azaña, campanyes electorals, dia d'eleccions, 19 de juliol de 1936, primers dies dels comitès, guerra, actes públics i reunions dels consells de la Generalitat, del Parlament de Catalunya i també del govern de la República quan es reunia a Catalunya. Finalment li demanà una resposta el més ràpidament possible.

Després de visitar la Fundación Juan Negrín on es conserva l'arxiu del president espanyol l'abril de 2018, no s'ha localitzat cap prova documental que aquesta operació es portés a terme, ni tampoc cap esborrany de carta d'Agustí Centelles explicant el que li demanava Aymamí. En conclusió, i com ja avançà Ferré (2005): “malgrat el valor que tenia ningú no va fer res per traslladar el material a un lloc més segur, ni tampoc al seu propietari, ja que ni els milers de fotografies van servir-li a Centelles per obtenir la llibertat” (p.194).

#### **4.6 La vida de refugiat a Carcassona: entre la discreció professional i les gestions per tornar a Catalunya o emigrar a Mèxic**

La migració espanyola cap a la zona fronterera de França era present des de finals del segle XIX. La gran majoria arribava als departaments de l'Aude, Hérault i els Pirineus Orientals procedent de Catalunya, Aragó i Euskadi per dedicar-se a l'agricultura, o bé als camps i la indústria del sud oest, sobretot en feines relacionades amb el port de Burdeus. Ara bé, l'augment de la presència espanyola va tenir lloc durant la Primera Guerra Mundial. Es va passar "de 106.000 a 255.000 residents, entre los censos de 1911 y de 1921" (Lillo, 2009, p.13) perquè França necessitava mà d'obra ja que milions d'homes eren al front:

La mayoría de los emigrantes se dirigió hacia las regiones de inmigración tradicionales del sur para buscar trabajo en la agricultura, pero otros se fueron más al norte para trabajar en las grandes fábricas metalúrgicas, siderúrgicas y químicas que se dedicaban a la industria de guerra, sobre todo en las afueras de Lyon y París. Según el demógrafo francés Georges Mauco, 150.000 españoles encontraron trabajo en la agricultura y 15.000 en la industria entre 1915 y 1918. (Lillo, 2009, p.13)

Després del conflicte, que va causar 1,4 milions de morts i 1,5 de ferits, dels quals 900.000 van quedar inhabilitats per treballar, es continuà necessitant mà d'obra, per la qual cosa durant la dècada dels 20 França practicà una política receptiva a la migració i, el 1927, es va promulgar una nova Llei d'Estrangeria que permetia un accés fàcil a la nacionalitat francesa. Pel que fa als espanyols:

En 1926, las tres cuartas partes de los 322.000 españoles establecidos en Francia vivían al sur del Loira. Los departamentos de Hérault, Pyrénées-Orientales y el Aude contaban con 100 000 españoles, es decir el 30 % de esta colonia extranjera. Por ejemplo, la ciudad de Perpignan llegó a tener un ¡25,6 % de residentes españoles en 1936! Casi todos estos inmigrantes del Sur provenían de regiones vecinas: catalanes, levantinos y aragoneses en Hérault, Pyrénées-Orientales y Aude; vascos o navarros en Basses-Pyrénées y Gironde. (Lillo, 2009, p.14)

Cal apuntar també que les connexions culturals i lingüístiques, especialment de bascos i catalans, van facilitar els contactes. N'és un clar exemple el tradicional lligam entre catalans i occitans. Així doncs, el 1939 els mecanismes de solidaritat estaven ben arrelats i l'emigració econòmica fou clau per poder fer-se càrrec i treure molts refugiats dels camps.

En el cas d'Agustí Centelles, però, s'instal·là a Carcassona<sup>526</sup> en sortir de Bram a partir del 13 de setembre del 1939 per treballar en un estudi fotogràfic de la ciutat gràcies a la proposta del comandant del camp Cassagne. L'amo del negoci havia estat mobilitzat i el pare d'aquest, de cognom Bouissions, anà al camp a buscar un treballador per poder tirar endavant la botiga "Photo Charles". El sou eren 1.200 francs al mes segons explica el fotògraf, però se'n pagarien 300 al camp i ell en rebria 900. (Centelles, 2009, p.168).

Fins el 19 d'octubre es pot conèixer de primera mà la seva vida gràcies a les anotacions del diari personal, que tallà abruptament. Durant aquest període s'aprecia que, bàsicament, el seu dia a dia consistia en treballar. Ell mateix afirmava que tenia una existència monòtona: "La meua vida no té sentit: de la *chambre* al treball i d'allí al restaurant. I tornar a la feina, i tornar al restaurant i a la *chambre*" (2009, p.171-172).

El retorn a la vida civil no era gens fàcil. En primer lloc calia trobar un espai per viure. La xarxa de solidaritat entre aquells qui ja havien sortit dels camps feia un temps i els recent alliberats va ser fonamental. El fotògraf es trobà amb un antic company de barraca, Ramon Chulia Seguer, instal·lat a Carcassona amb la dona, el fill petit i una cosina. La primera nit va sopar i dormir a casa seva; l'endemà hi tornà a dinar; després, els passava a veure cada dia per fer la xerrada i de vegades es quedava a sopar o prendre cafè. Ell ja havia trobat habitació per dormir –al carrer Voltaire, 38– gràcies a la jove de l'estudi fotogràfic, qui també li va cercar un restaurant on poder fer les menjades prop de la botiga.

A banda del treball, una altra activitat molt important era mantenir correspondència. Evidentment, Centelles es posà en contacte d'immediat amb la seva dona. Rebé la primera carta d'Eugènia Martí directament a Carcassona el dia 11 d'octubre. Ell ja li havia escrit en diverses ocasions.<sup>527</sup>

---

<sup>526</sup> Carcassona, la capital del departament de l'Aude, tenia, segons el cens de 1936, una població de 33.441 habitants (30.709 francesos i 1.732 estrangers). Font: Arxiu Departamental de l'Aude. Correu electrònic per al treball de DEA. (agost de 2005).

<sup>527</sup> La família ha conservat algunes cartes entre el matrimoni d'aquest període. Per ordre expressa del fill Octavi Centelles Martí no poden ser utilitzades per aquest treball de recerca.

Alhora, durant aquell setembre de 1939, el fotògraf tenia una nova preocupació: poder ajudar els amics que restaven a Bram, amb qui també es comunicava via carta i postal. Per això cada dia es llevava a les 7 del matí, comprava el diari i buscava entre els anuncis possibles feines. Un primer intent fou demanar al seu cap si podia fer sortir Salvador Pujol, ja que a la botiga de fotografia hi havia molts encàrrecs. Però el patró donà llargues.

Les dues cartes conservades que va rebre de la colla, una del 22 i l'altra del 29 de setembre donen més pistes de la situació del fotògraf. A la primera, resposta a una de Centelles on es queixava que treballava molt i en males condicions, Ramon Piñol li diu que és el preu que ha de pagar per la llibertat, mentre que Salvador Pujol detalla una idea de negoci per quan surti i parla de capital, màquines i que seria una "maison de la photo" on farien de tot. La següent és una reivindicació de l'amistat del grup, on diuen que malgrat no estar junts físicament, sí que ho són espiritualment. En aquesta també es parla sobre el negoci fotogràfic del camp, clarament a la baixa.

Durant aquestes primeres setmanes a Carcassona va reprendre el contacte amb Sebastià Biec, el seu enllaç, qui li havia escrit al camp i no va rebre la carta perquè ja no hi era. Biec demanà que comptessin amb ell per marxar a Mèxic junts. El dia 13 tornava a escriure-l'hi, en el sobre d'una carta que li enviava d'Eugènia Martí, que se sentia desesperat per la situació i que feia 10 dies que tenien prohibit sortir de casa. La setmana següent, dia 21,<sup>528</sup> tornà a comunicar-se aprofitant de nou el sobre on reenvià algunes cartes de la dona del fotògraf. Qüestions personals a banda, és destacable la menció a la repressió franquista:

De España todos los días llega gente que ha logrado escapar de las atrocidades y martirios que son objeto aquellos desgraciados compañeros, no son para describirlas, desde dejarlos morir de hambre palizas horribles y pincharlos con cuchillos hasta fusilarlos esto es lo que les espera a todos ellos.

Centelles també va rebre notícies del seu amic d'infantesa Chachá.<sup>529</sup> El 13 de setembre li escrigué des del camp de Barcarès explicant-li que feia set mesos que hi restava detingut. El motiu de la carta era sobretot donar-li el condol al fotògraf

---

<sup>528</sup>Sebastià Biec. Oloron 21 de setembre de 1939 [manuscrit]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>529</sup>Antonio García Serrano «Chacha». Barcarès, camp núm.10, provisional. 13 de setembre de 1939 [manuscrit]. Documentació personal d'Agustí Centelles.



per la mort de la mare.

Pel que fa a la tornada a la vida professional, –recordem que després de més de vuit mesos d'inactivitat real–, es trobà un equipament vell, ple de pols, amb alguns instruments trencats i una càmera que considerà primitiva. El dia 14 de setembre s'hi incorporà i en deixà anotades detalladament les tasques:

He fet 76 clixés per a carnets d'identitat i 3 per postals. De les 6 còpies de carnets, en fan pagar 12 fr i les 6 postals valen 35 fr. Entro a treballar a les 8 i surto a les 12, entro a dos quarts de dues i surto a les 6. He quedat rebentat, cada tres clixés he de carregar, amb cada un d'aquests he de canviar el pols de l'aparell elèctric de magnesi, mesurar-lo, col·locar l'aparell a l'*enchufe*, fer passar el client, col·locar-lo al seient, arranjar-lo, obrir la màquina, forçar, posar el xassís, tancar, diafragmar, donar el contacte, tornar al client i treure una làmpada, tornar a la màquina, disparar i tornar a començar. (Centelles, 2009, p.169)

El ritme de feina era intens. El segon dia va fer 80 fotos i al cap d'una setmana escrivia que la mitjana era de 70 imatges per dia. L'amo estava encantat i no parava de convidar-lo a l'aperitiu, a cafè i a tabac. Aquesta aparent bona relació laboral, per al fotògraf no era més que explotació:

El patró és un *cantamanyanes*. Demana més que un pobre. Em repeteix les coses a dotzenes sense adonar-se'n. És vell. Es compromet amb el client i la feina normal es va endarrerint. Després vénen els clients i és clar, no està feta. Es disculpa amb mi. Jo no puc pas rendir més. Al mateix temps he de fer les fotos, les còpies, revelar els clixés, atendre les reclamacions. Li he hagut de dir que solament tinc dues mans i que no puc pas multiplicar-me. No sap res de fotografia i es comprèn tot. Perquè no em maregi li he fet fer un pla de treball però tot i això continua demanant més i més. (Centelles, 2009, p.172)

Aquestes reflexions escrites a final de mes es completen amb el sou, explicant que va rebre 120 francs més: "Ja pot. En 17 dies li he fet guanyar «només» 10.099 fr *contantes y sonantes*. He fet 742 clixés de carnets, 37 clixés per postals i 90 reproduccions. En total, 4.992 còpies de 6 x 9 i 222 postals" (Centelles, 2009, p.172).

Malgrat que les condicions de feina eren dures i totalment diferents de la seva carrera com a fotoperiodista, ja que ara es tractava sobretot de fer retrats d'estudi, pitjor ho tenien els seus companys encara a Bram. Ferran Pujol (2008, p.136) anotava el 27 de setembre al seu diari que hi havia un rumor d'amnistia per part de Franco coincidint amb el 12 d'octubre. Aquesta idea s'escampà pel recinte

durant dies. Pujol no hi creia gens, la seva família li havia dit que no tornés i el dia en qüestió dubtava que es duqués a terme: « La situation internationale est toujours aussi terriblement compliquée et semble inextricable ». (Pujol, 2008, p.138)

Començà el mes d'octubre i el dia 2 van rebre dues cartes de Centelles al camp: « Il nous cherche quelque chose mais n'a encore rien trouvé. Il parle de plusieurs affaires possibles si nous réussissons à sortir tous. Les P.O.C.S. revivent » (Pujol, 2008, p.137). Els dies passaven i el fotògraf no parava de cercar, però sense èxit:

He buscat pertot arreu. Al *bureau de renseignement* ja li falta poc perquè em fumin fora tot just hi entro. Tot seguit em diuen "no hi ha res". Entro en un herbolari, i a la botiga hi ha un rètol que demana un xofer. En saber que és refugiat el que li ofereixo em diu que no i que no! M'he ficat a tot arreu. Garatges, camiseries, sastreries, als magatzems París, i no sé quants llocs més. Res a fer. He tornat a fer la volta de sempre: *épicerie*, fruiter, adroguer i Plasson. Ací, la dependenta o mestressa, amb tot el cinisme, m'ha dit que havia buscat un dependent i que ja l'havia trobat. En dir-li que jo li havia demanat la plaça per al meu amic que encara s'està a Bram m'ha contestat que no volia reclamar cap espanyol. Ací és mal assumpte ser espanyol i més a més refugiat. Pel que es veu s'ha fet una propaganda criminal sobre nosaltres. (Centelles, 2009, pp.176-177)

Aquest sentiment contrasta amb la impressió que va tenir la primera vegada quan visità Carcassona el juliol amb el permís de sortida del camp:

Decididament el poble francès no són pas els gendarmes. Hem rebut atencions per tot arreu on hem anat. S'han meravellat de nosaltres, del nostre comportament, de la manera de vestir i que puguem parlar francès de la forma que ho fem. (Centelles, 2009, p.129)

A meitat del mes d'octubre, la situació canvià perquè els germans Pujol aconseguiren sortir de Bram. Tal com explicà Ferran Pujol, el 19 d'octubre el comandant li digué que calia un operador de cinema a Carcassona. Ell va respondre que no, però que el seu germà Salvador sí que podia optar-hi. El mateix dia ja va sortir a treballar d'ajudant d'operador al cinema Rex. El germà gran va aconseguir fer-lo sortir, dos dies més tard, per ocupar-se de la neteja dels dos cines de la capital de l'Aude, l'Odeon i el Rex, i Ferran Pujol signà el primer contracte de treball per tres mesos.

Poc a poc la vida quotidiana s'organitzava. El fotògraf i els germans Pujol dinaven junts, buscaven feina per als altres companys i feien noves coneixences: els

primers temps, sobretot eren les persones per a qui treballaven, botiguers a qui demanaven feina per als amics i altres refugiats.

La normalitat del retorn a la llibertat es trencava per la fragilitat psicològica causada per l'exili. El dia 19 d'octubre, en la darrera entrada al diari, el fotògraf descriu un estat profund d'enyorament, sobretot del fill, i especifica que ha estat a punt de plorar en veure altres infants pel carrer.

La condició d'exiliat també aflorava en el tracte de la població francesa. el fotògraf n'anotà un incident al respecte el dia 4 d'octubre:

Avui he sortit indignat del restaurant. Uns tipus que hi menjaven m'han preguntat si estava mobilitzat. Els he dit que era espanyol. Llavors m'han dit que per què no m'havia fet voluntari, i que si no volia fer-me'n què hi feia, a França. Que ja podia haver-me'n anat a Espanya. He fet un gran esforç per contenir-me i no contestar, perquè s'ha d'anar amb peus de plom. Per menys de cinc cèntims et tornen al camp. No vull ni comentar-ho. (Centelles, 2009, p.175)

A més de la possible hostilitat d'una part de la població autòctona, els refugiats s'havien d'enfrontar a les autoritats franquistes i els agents que tenien escampats a França. Des del cop d'estat del 1936 contra el govern republicà el bàndol sollevant havia establert relacions amb grups afins francesos. Com explica Guixé (2012, p.43) tenien influència en àmbits com la justícia i la policia. Al llarg de la guerra s'havien creat veritables agències de reclutament de desertors i trànsfugues que es van enrolar amb les tropes rebels.<sup>530</sup>

A partir del febrer de 1939, un cop signat l'acord Bérard-Jordana, el govern franquista no es limità a la reclamació econòmica dels bens dipositats pel govern republicà a França, sinó que tots dos països es van comprometre a adoptar una sèrie de mesures per vigilar aquelles activitats que alteressin la seguretat del país veí. El govern francès havia de prohibir als espanyols exiliats qualsevol activitat política prop de la frontera que fos contrària al pacte.

El fondo de esa declaración se tradujo en una constante reclamación española de tipo político contra todas las actividades políticas de los exiliados en Francia.

---

<sup>530</sup> Els grups francesos que van donar suport a la causa franquista responien a tres coordenades: primer, ideològicament tenien simpatia per règims autoritaris i per l'ordre; en segon lloc, políticament les seves formacions havien perdut davant del Front Popular i, finalment, desitjaven per a França el mateix que Franco volia per a Espanya, una autocràcia.

Desde el Ministerio español en París no cesaron las notas verbales y diferentes comunicados hacia los dirigentes franceses reclamando el sustrato político y económico de los acuerdos. Específicamente y a modo de ejemplo, el gobierno español, a través de sus agentes en el exterior controlaban las actividades de los republicanos en Francia para poder confeccionar informes de agravio hacia los pactos hispano franceses. Empezaron por hacer listas de todo tipo: organizaciones, partidos políticos, personas sospechosas, comunistas, asociaciones y publicaciones republicanas susceptibles de desarrollar actividades antifranquistas. (Guixé, 2012, p.89)

També es controlava el SERE (Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles), la JARE (Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles), els organismes del govern republicà a l'exili, les oficines de la Generalitat i el govern d'Euskadi, entre altres. Els serveis creats per Franco per perseguir els republicans a França estaven ben organitzats, centralitzats i supervisats per la Secretaría Militar del Jefe del Estado. Cal afegir que “muchos de los falangistas establecidos en Francia ejercían una labor de control y espionaje sobre los refugiados políticos y los ex-cargos de la república española” (Guixé, 2012, p.122).

En aquest context, és important assenyalar que Agustí Centelles havia estat el cap del Gabinet de Fotografia del Servei d'Informació Militar (SIM) del govern republicà, càrrec que el feia clarament susceptible de represàlies, i que el maig del 1939 les autoritats franquistes havien realitzat un important seguiment del PSUC i el POUM, del qual enviaren un informe al consolat general de París, tal com recull Guixé (2012).

Per tant, el millor per al fotògraf, en un moment en què es començava a situar de nou professionalment vivint en una petita ciutat –Carcassona no era ni de lluny la urbs on passar desapercebut gràcies a l'anonimat–, on no tenia família, ni coneixences de confiança i encara no controlava tampoc l'idioma a la perfecció, era no significar-se ni destacar, i regularitzar el més aviat possible la seva situació administrativa.



Font: Arxiu Departamental de l'Aude (2388 W 7)

El dia 11 d'octubre va obtenir la targeta nacional d'estranger amb el número 31 AC 94816 que li permetia circular fins al 26 de desembre i l'autoritzava a treballar a Carcassona. Aquest carnet era bàsic per a qualsevol estranger resident a França. Com explica Agudo Blanco (2015), durant la tardor de 1939 el govern francès decretà que:

Todo refugiado español deberá legalizar su situación, poseer una tarjeta de identidad de extranjero y la prueba de un certificado del empleador o de trabajo. El servicio de 'extranjero' de la Prefectura, con la oficina de colocación, supervisará el trabajo de estos 'asilados', la policía vigilará la moralidad y la actividad política. (Agudo Blanco i Sánchez Cervelló (coord.), 2015, p.263)

El 6 de gener de 1940, el Consell de Ministres legislà d'acord amb la llei del 2 de juliol de 1938, relativa a l'organització de la nació en temps de guerra. Els estrangers, amb algunes excepcions molt concretes, havien de pagar 400 francs per obtenir el document, obligatori per aquells que havien de romandre en territori francès més de dos mesos. Tenia una validesa de tres anys i calia renovar-lo periòdicament.

Gràcies a aquesta fitxa i a la documentació relacionada amb el treball que conservà el fotògraf, a banda d'algun testimoni de les amistats de l'època com Carme Capilla i Eduard Pons i Prades, podem saber que va estar contractat a diferents estudis de Carcassona.

El primer, Photo Charles propietat de L. Bouissions on continuà durant el 1940<sup>531</sup> tal com ha quedat constància als dos certificats de treball conservats. La seva categoria laboral era “obrer fotògraf” i cobrava 40 francs per dia i 1200 francs al mes respectivament com especifica la documentació. L’any següent, el 3 d’abril de 1941, Henri Graille,<sup>532</sup> fotògraf d’una nissaga pionera establerta a Carcassona des de la dècada dels 80 del segle XIX (Andrieu, 2014), signà el certificat on apareix també com “obrer fotògraf” amb un sou de 400 francs mensuals. L’estada en aquest estudi acabà al setembre, quan s’incorporà al negoci de D. Plasson,<sup>533</sup> en qualitat de « opticien photographe » cobrant mil francs al mes. El darrer certificat està datat el 1942,<sup>534</sup> té una durada d’un any i el signa Paul Portes, que contractà Centelles com a fotògraf amb un sou mensual de 1500 francs.

La trajectòria professional al llarg d’aquests anys a l’exili confirma que, malgrat la seva condició de refugiat nouvingut a Carcassona, va poder treballar sempre de fotògraf. Ara bé, un parell de comentaris en la correspondència amb el seu amic Aymamí mostren certes dificultats. El juny de 1940<sup>535</sup> el periodista escriu al fotògraf una carta on li diu que celebra que l’accident de treball no hagi estat res greu i li pregunta si encara està a Photo Charles; l’any següent, el març de 1941,<sup>536</sup> Aymamí escriu: “veo que la cuestión del trabajo se te ha puesto mal”.

Agustí Centelles sobrevivia amb ofici lluny de l’actualitat del fotoperiodisme, tal com li recordà de manera sorneguera Aymamí en una carta del 12 de desembre de 1939: “què fots per Carcassonne, encara fas retrats a les minyones i el

---

<sup>531</sup>Certificat de Treball. 4 de gener de 1940 i 4 d’abril de 1940. Signat L. Bouissions photographe. El primer té una durada de 3 mesos i el segon d’un any. Documentació personal d’Agustí Centelles.

<sup>532</sup>Certificat de Treball. 3 d’abril de 1941. Signat Henri Graille per una durada de sis mesos. Documentació personal d’Agustí Centelles.

<sup>533</sup>Certificat de Treball. 20 de setembre de 1941. Signat D. Plasson per una durada d’un any. Documentació personal d’Agustí Centelles.

<sup>534</sup> Certificat de Treball. 22 de setembre de 1942. Signat Paul Portes per una durada d’un any. Documentació personal d’Agustí Centelles.

<sup>535</sup> Josep Aymamí. París 1 de juny de 1940 [mecanografiada, tret de la signatura]. Documentació personal d’Agustí Centelles.

<sup>536</sup> Josep Aymamí. Barcelona 17 de març de 1941 [mecanografiada, tret de la signatura]. Documentació personal d’Agustí Centelles.

quintos?”<sup>537</sup> En la mateixa comunicació, però, es dedueixen les ganes de Centelles de tornar a primera plana:

Del que parlaves de possibilitats de fotre alguna cosa als setmanaris de per ací [París], he fet que un company iniciï unes « demarches » i ja et tindrà al corrent de tot el que vagi passant. Està vist que tot és qüestió de temps i resistència. Clar està que el fotut és poder “resistir”. Per ara tu tens<sup>538</sup> la cosa més o menys engegada per això de la resistència i cal que no afluixis, doncs jo crec que amb pa i ciència arribarem on es pugui. Ací, et deia i repeteixo que he tingut molta feina, i vaig a explicar-me. Demà dimarts farà vuit dies que varen vindre a fer-nos una visita a les oficines del SERE i varen emportar-se tots els papers per estudiar-los i sembla que els aniran tornant, però per ara tot està encara sense vindre i no podem treballar.

Efectivament, des de principis de desembre de 1939 la situació del SERE s’havia agreujat en un context marcat per la firma del pacte Ribbentrop-Molotov en el qual les autoritats franceses havien començat a perseguir les activitats i institucions de caire comunista. Com explica Velázquez (2012, p.79):

La policía francesa, muy recelosa por el supuesto filocomunismo del SERE, había comenzado a dificultar sus actividades desde el comienzo de la Guerra Mundial en septiembre de 1939. El 5 de diciembre, la policía irrumpió en los locales del SERE incautándose de numerosa documentación. A pesar de que el organismo pudo continuar, con dificultades, su funcionamiento, el acoso policial se fue incrementando hasta su clausura definitiva a finales de mayo de 1940.

A finals de desembre,<sup>539</sup> Aymamí tornava a informar de possibles col·laboracions a la premsa francesa amb més detall, ja que estava treballant al SERE amb Julià Amich:<sup>540</sup>

Germà de l’Amichatis, que fou redactor de *La Humanitat* i després secretari dels ministres Lluhi, Tomàs i Piera i Aiguadé, etc. A més li acaben la traducció d’un llibre que va publicar fa tres o quatre anys a Barcelona i que li publicaran en forma de “fulletó” al *Paris Soir*. Es per mitjà d’ell que tractarem d’orientar la col·laboració conjunta amb tu, però hem d’esperar que per les actuals circumstàncies, la

<sup>537</sup> “Diverteix-te força retratant casats de trinca, soldats i criatures”. Fragment d’una carta de signatura inintel·ligible. París 3 de desembre de 1939, [mecnografiada, tret de la signatura]. Documentació personal d’Agustí Centelles.

<sup>538</sup> Josep Aymamí. París 11 de desembre de 1939 [mecnografiada, tret de la signatura i nota final]. Documentació personal d’Agustí Centelles. En aquell moment el periodista està treballant per al SERE, organisme que ha “rebut visita” de les autoritats i se li ha confiscat tota la documentació per analitzar-la, fet pel qual no poden treballar. Per tant la seva situació laboral és delicada.

<sup>539</sup> Josep Aymamí. París 28 de desembre de 1939 [mecnografiada, tret de la signatura]. Documentació personal d’Agustí Centelles.

<sup>540</sup> Amich i Bert, Julià (Tarragona 1895 - Barcelona 1968). Oficial de la marina mercant, periodista i escriptor. El 1918 fundà la revista *Navegación*. A vint-i-sis anys deixà la navegació i es dedicà al periodisme; s’especialitzà en temes marítims. Del 1934 al 1936 fou president del Mont de Pietat Marítim. El 1955 fundà el periòdic barceloní *El Vigía*. A més de nombrosos articles, ha escrit: *Naves de antaño* (1947), *Historia del puerto de Barcelona* (1956), *Burlando el bloqueo*, *A la deriva*, *Diccionario marítimo* (1956), *Mascarones de proa y ex-votos marineros*, etc. Ultra totes aquestes activitats, Amich fou també conegut com a constructor de vaixells en miniatura. Font: Enciclopèdia Catalana. Recuperat de <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0003563.xml>

persona que ell coneix i que li fa de palanqueta per resoldre els afers, es fora de París i l'esperem d'un dia a l'altre. Es qüestió doncs amic Agustinet de paciència.

No s'ha trobat cap materialització d'aquesta col·laboració. En la mateixa carta Aymamí li demanà una foto per al carnet de la FIJ, tot i que “ara ja no en volen fer a ningú. Jo mateix fa dos o tres mesos que no vaig per allí, però sé que si es tracta d'un molt interessat el faran.”

A més de les qüestions professionals, la relació epistolar entre els amics posa de manifest en les dues cartes conservades de desembre de 1939<sup>541</sup> que els temes més importants per a tots dos eren, evidentment, la situació de les respectives famílies, la possible consolidació professional a França i el retorn o no a Catalunya.

Aymamí havia pres la decisió de tornar i tenia com a data fixada el mes de març, moment en què el SERE reduí la plantilla a 23 treballadors, xifra ben diferent dels aproximadament 225 dels inicis. Finalment, el periodista li anunciava al fotògraf el retorn en una carta del dia 1 de juny:<sup>542</sup>

Com pots suposar penso marxar amb les degudes garanties de que res m'ha de passar –en fi, res greu– i anar a passar una temporada de mala salivera o del que calgui, però aguantar el tipus i treballar amb el meu pare i passar com es pugui. No tinc gaires solucions a prendre i com pots suposar, jo, que en els teus moments de defallença et vareig evitar sempre una de les teves resolucions que en aquell moment hauria resultat lamentable, ara, en decidir-me, és que em suposo que, com et dic abans, res greu podrà arribar-me, si no, no ho faria.

El 27 d'agost l'amic ja li escrivia des de Barcelona, en castellà, i de la carta es pot entendre que està ajudant a Centelles, probablement per aconseguir els avals o les garanties necessàries per a que també pogués tornar:

Cuantas gestiones me encargaste están en marcha pero debes pensar que, cuando llegué yo de mi viaje de vacaciones, me encontré con la mayoría de amigos que habían salido a pasar una temporada y estoy esperando, muy especialmente el regreso de uno de ellos, con el cual tengo la seguridad que haré negocio y te tendría al corriente por si a ti te interesaba.

---

<sup>541</sup> De l'etapa a Carcassona en la documentació personal d'Agustí Centelles es conserven dues cartes de desembre de 1939, tres de 1940 i una de 1941. Com que Agustí Centelles deixà d'escriure el diari a partir d'octubre de 1939, les cartes d'Aymamí són fonamentals per entendre la seva vida personal.

<sup>542</sup> Josep Aymamí. París 1 de juny de 1939 [mecanografiada, tret de la signatura i nota final]. Documentació personal d'Agustí Centelles.



Aymamí li diu, però, que esperi a quan posi en marxa una botiga que vol obrir amb aquesta persona i en arribar el moment “ni que decirte que cuento contigo para trabajar y podrías dejarte lo que estas haciendo. De todas formas, mientras se arreglan todas estas cosas, deberías ponerte en contacto con Luis (42, rue de la Fusterie, Perpignan) que sabe mis propósitos para contigo”. No s’ha conservat cap carta de 1940 amb aquest interlocutor ni tampoc Aymamí desvetlla en cap altra comunicació quins eren aquests propòsits.

Mentrestant, Agustí Centelles continuava treballant a Carcassona. Entre la documentació que guardà hi ha una mena de resum anònim de desembre de 1939 titulat “Daily Scketch. Información interior”. Es parla d’una revolució pacífica que en un parell de setmanes tindria lloc a Espanya perquè Franco plantejava canvis constitucionals. S’apunten reunions a Roma de tots els partits polítics per pactar la restauració del rei D. Juan i a favor d’una junta que gestionaria un sistema democràtic de caràcter conservador i catòlic que, a més de l’amnistia política, permetria el retorn de 200.000 refugiats. No s’ha pogut comprovar que a partir d’això el fotògraf iniciés cap intent de retorn.

De fet, la documentació apunta a que també intentava reunir-se amb la dona i el fill a França. El 15 de febrer de 1940 rebia la resposta des de la prefectura de l’Aude denegant-li la sol·licitud, feta el 19 de gener, per rebre la família. La causa adduïda és « les circonstances actuelles ». Paral·lelament, el 2 de febrer de 1940, L. Boussions<sup>543</sup> escrivia al cònsol d’Espanya a Narbona descrivint Centelles com l’obrer que treballa per a ell des que el seu fill estava mobilitzat i demanant: « Je vous prie d’intervenir en sa faveur parce qu’il a le désir de faire venir sa femme et son enfant qui sont en Espagne, à Barcelone ». El mes de març<sup>544</sup> Centelles va escriure al prefecte de l’Aude demanant-li l’autorització necessària per tal que la seva dona i el fill poguessin viatjar a Carcassona durant 15 dies, ja que ella tenia el passaport a punt amb un visat especial expedit pel cònsol de França a

---

<sup>543</sup> L. Boussions. Carcassonna 2 de febrer de 1940. [manuscrita] Documentació personal d’Agustí Centelles.

<sup>544</sup> Agustí Centelles. Carcassona 11 de març de 1940. Carta manuscrita al Prefecte de l’Aude. Documentació personal d’Agustí Centelles.

Barcelona. L'any següent, el 12 de maig de 1941,<sup>545</sup> tornà a realitzar la mateixa petició, ara per una estada d'un mes. En cap ocasió es va tenir resposta positiva, fet que no només afectà a una trobada familiar, com s'explicarà més endavant.

Pel que fa a possibles viatges del fotògraf ha quedat constància d'un salconduit<sup>546</sup> per anar a Toulouse en tren a veure uns amics els dies 14 i 15 d'abril de 1940. El motiu del desplaçament podria ser un telegrama conservat que diu «prière de venir vous présenter immédiatement. Roques. Toulouse ». La carta de Rafael P. Olariaga<sup>547</sup> del 6 de juny del mateix any, –on li contesta al fotògraf una del 10 març– ens aclareix en acomiadar-se: “ya sabes cuanta sería mi alegría si tu traslado a Toulouse, que supongo realizado, hubiera supuesto un cambio radical en tu suerte y en tu vida”.

Per tant, la trobada amb “amics” podia haver estat una reunió de possible feina, o política, o per fer alguna gestió i tornar. Desconeixem també si fou punt de trobada amb Aymamí abans que aquest viatgés a Barcelona. Olariaga, al mateix document, hi escriu :

Te supongo decepcionado por lo de España. Me explico tus deseos de volver, por lo que allí te espera. Ya lo tendrás, otra vez y para siempre, pero permíteme aconsejarte que sepas esperar. No pienses en un regreso inmediato. Ten confianza, sí, en que llegará un día en que podrás abrazar a tu mujer y tu nene para no separarte más de ellos, pero no te obstines en ver las cosas como conciernen a tu deseo infinito de tenerles ya junto a tí.

Mentre el retorn a Catalunya no estava garantit ni fructificaven les gestions per reunir la família, la primavera de 1940 fixà la residència a la rue Orliac núm. 4, vivint a dispesa a casa de la família Dejeihl.<sup>548</sup> La situació dels refugiats republicans a la França del 1940 era complicada ja que, com s'ha mencionat, a finals de maig les autoritats franceses van ordenar la clausura del SERE, també d'altres institucions republicanes, i s'agregjà a partir del 22 de juny després de la signatura de l'armistici perquè per a Vichy eren considerats una càrrega

---

<sup>545</sup> Agustí Centelles. Carcassona 12 de maig de 1941. Carta manuscrita al Prefecte de l'Aude. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>546</sup> Salfconduit. 13 d'abril de 1940. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>547</sup> Rafael Pérez Olariaga. Aretz 11 de juny de 1940. [manuscrit]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>548</sup> Ferré (2005) va recollir el testimoni d'André Dejeihl que explicà que la seva àvia el 1940 va posar un anunci cercant hostes. Segons ell Centelles hi va ser juntament amb un altre refugiat de qui no aportà el nom. Actualment la casa encara es conserva.

econòmica. Com afirma Guixé (2012) els acords del règim nazi amb el govern de Vichy provocaren desesperació:

La situación de muchos refugiados, sobre todo los españoles puede considerarse desesperada. Además del peligro de ser encerrados, ya no podían contar con la protección ni ayuda de las autoridades francesas, incluso la tolerancia táctica que los españoles habían podido disfrutar hasta la fecha estaba en grave peligro. En ese contexto, algunos refugiados tuvieron mucha suerte con la acción de ciertos funcionarios y oficiales municipales franceses que, en cierta forma, por su odio al ejército alemán, protegieron a los extranjeros que habían conseguido un refugio o domicilio seguro, una especie de complicidad pasiva en su colaboración con las denuncias. Todo ello ayudó a salvar algunas vidas. (p.283)

En aquest context hostil el 23 d'agost va tenir lloc l'acord entre França i Mèxic signat pel mariscal Pétain i el govern del president Cárdenas, qui a través d'aquest pacte diplomàtic volia continuar la seva política d'ajuda als emigrats de la Guerra Civil. D'acord amb Dávila (2013):

Le gouvernement mexicain s'engageait à recevoir tous les réfugiés espagnols qui se trouvaient en France non-occupée et dans les colonies et qui manifestaient le désir d'aller au Mexique, et à prendre en charge le transport transatlantique. Il s'engageait aussi à subvenir aux besoins de tous les réfugiés qui ne recevaient pas d'autres aides financières. De son côté, le gouvernement français assurait le respect de la liberté et du droit d'asile des réfugiés sur son territoire, tout en limitant les extraditions aux délits de droit commun. Il assurait aussi une étroite collaboration avec la légation du Mexique pour organiser les réémigrations.

El pacte va obrir una nova via per a Agustí Centelles per abandonar França i emigrar cap a Mèxic després de l'intent fracassat durant l'estada al camp de Bram. A final de setembre el fotògraf rebia una carta<sup>549</sup> des de Montauban on se l'informava que una comissió de tres periodistes, formada per Santiago Arisnea (*El Liberal* de Bilbao), Eduardo Millán (Agencia España) i Rafael González (*La Vanguardia*), s'havien reunit amb Luis I. Rodríguez, el ministre de la legació mexicana a França "siguiendo las gestiones emprendidas en favor de la clase". El ministre havia acceptat la representativitat de la comissió en nom del col·lectiu professional, per la qual cosa s'iniciaria la confecció d'un cens.<sup>550</sup>

---

<sup>549</sup>Santiago Arisnea. Montauban 29 de setembre de 1940 [manuscrita]. Acompanyada de circular de la comissió de periodistes [mecanografiada]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>550</sup> Per a fer el cens s'havien de facilitar les dades personals (nom sencer, data i lloc de naixement i domicili actual), els mitjans de premsa o l'agència on s'havia treballat, els familiars amb qui es vivia a França, el lloc des d'on es volia embarcar, si es percebia subsidi fixe del SERE, la JARE o alguna altra organització. En cas afirmatiu calia dir l'entitat, la quantitat i el concepte pel qual se li havia atorgat.

La trobada fou positiva ja que s'afirma que l'alt càrrec mexicà havia acceptat l'embarcament dels periodistes espanyols i la seva admissió a Mèxic donant-los una "amable preferència" com a grup autònom independent de qualsevol partit polític o sindicat, així que es pregava discreció explícitament per no posar en perill tota l'operació engegada. De moment, però, no hi havia data fixada per a la primera sortida. Per tant, el primer pas era recollir les dades per al cens, no només en cas de voler emigrar, ja que també es necessitaven per al subsidi. En aquest punt s'hi insisteix en què era menor que els que s'havien rebut del SERE i la JARE, i que qui ja en percebés un sobretot ho indiqués.

En el cas de Centelles era l'oportunitat per rebre algun ajut perquè com a periodista no n'havia tingut cap, ni del SERE ni de la JARE, des que havia sortit del camp. Per una carta amb Aymamí aquest li explicà el mes de juny de 1940 que s'havia format una comissió a Montpel·lier encapçalada per Josep M. Lladó Figueres. Aquest grup havia establert un cens de periodistes, que havien deixat fora de la llista a Aymamí, motiu pel qual estava molt dolgut, i a continuació s'havien demanat subvencions al SERE i després a la JARE.

Finalment la circular de Montauban també anunciava que "a la mayor brevedad, todos los refugiados españoles en Francia serán provistos de una carta de identidad<sup>551</sup> y protección mexicana con garantías suficientes para que nadie pueda ser molestado, siempre que respete las leyes del país. También en este respecto esperamos una preferencia".

El dia 2 d'octubre<sup>552</sup> el fotògraf rebia una nova carta, ara del periodista Josep Maria Lladó, dient-li que feia molt temps que no sabia res d'ell, explicant-li el seu delicat estat de salut que l'havia tingut ingressat molt greu a l'hospital i demanant-li les dades personals per a la comissió de Montauban, no només per a un possible embarcament a Mèxic sinó també per rebre subsidi. La comunicació

---

<sup>551</sup> Entre la documentació del fotògraf no hi ha cap carnet d'identitat d'aquest tipus esmentat. Tot i que com detalla Dávila (2013) estava previst per la legació mexicana, ella mateixa afirma que tampoc li consta que es produís.

<sup>552</sup> Josep M. Lladó. Montpeller 2 d'octubre de 1940 [manuscrita]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

personal de Lladó confirma les gestions dels periodistes, ja que inclou els mateixos termes que el document esmentat.

Alhora, des d'octubre de 1940, la legació mexicana a França va difondre una circular informativa per als refugiats republicans. Per aquesta segona etapa migratòria el govern mexicà i la JARE asseguraven que ningú tenia preferència ni valdrien recomanacions:

En ce sens, en France, un bulletin de la légation du Mexique réalisé par les réfugiés eux-mêmes a été publié, soulignant que tous ceux qui le souhaitaient seraient admis au Mexique sans distinction d'âge, d'idéologie, de religion et que la migration serait effectuée dans un ordre numérique rigoureux. (Dávila, 2013)

A final de mes,<sup>553</sup> Centelles presentà una sol·licitud al Ministro de México en Francia, on demanava que se li facilités transport, no només a ell, sinó també a Eugènia Martí i al fill. En l'apartat de càrrecs desenvolupats durant la guerra i activitat política escriu: “funcionario del Ministerio de Defensa Nacional como Jefe del Gabinete técnico fotográfico del Servicio de Investigación Militar, corresponsal gráfico en los frentes para agencias extranjeras y periódicos nacionales, ministerio de propaganda de la Generalitat de Cataluña, etc.” Així doncs, es pot comprovar com prioritza –posant en primer terme– el seu càrrec oficial de funcionari de l'Estat per davant de l'ofici de fotoperiodista i com obvia qualsevol referència a la filiació sindical (UGT-Agrupació de Professional de Periodistes), ni fa menció de cap militància política.

A França, l'acord franco-mexicà topà amb la immediata reacció a la contra de l'Espanya franquista i, sobretot, de les autoritats ocupants del Reich a partir de novembre de 1940, fins el punt de suspendre la sortida d'un grup de prop de 500 espanyols que ja estava preparada per marxar del port de Marsella amb els vapors Wagram i Oceanía. A Mèxic, el canvi de govern al desembre cap a una política de replegament nacional i anticomunisme marcat “no hizo sino acentuar la tendencia intervencionista que se insinuó al final del periodo anterior. El nuevo gobierno, dirigido por el general Ávila Camacho, inició una nueva política respecto

---

<sup>553</sup> Agustí Centelles. 22 d'octubre de 1940 [fitxa oficial manuscrita]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

a los refugiados españoles dando muestras, desde el principio, de desear un mayor control” (Velázquez, 2012, p.344).

Enmig de la incertesa, el 24 de desembre<sup>554</sup> una nova carta de Lladó al fotògraf li comunicava que rebria un subsidi de 750 francs mensuals del govern de Mèxic perquè ja s’havia aprovat la llista de periodistes. També parlava de l'*extingida comissió de Montauban* a causa de certs problemes en relació a la mala gestió d’alguns subsidis. Lladó li felicitava les festes nadalenques i el nou any i li deia en resposta a una de Centelles que “demà arriba [Antoni M.] Sbert a Montpeller i li parlaré del que em dius respecte treballs fotogràfics que podries fer”.

Per tant, Centelles viuria el segon Nadal a l’exili enmig d’una guerra i amb un panorama internacional convuls i, a nivell personal, buscant més feina i amb diverses possibilitats obertes. Així, de cara al 1941 podia intentar el retorn a Barcelona o bé emigrar a Mèxic. En el segon cas, podia fer-ho via directa o a través de la comissió de periodistes, emportant-se la família o bé reunint-la –ni que fos momentàniament– a Carcassona. Tots aquests moviments realitzats alhora ens indiquen que la situació a França era realment complicada per a un refugiat republicà:

No debemos olvidar que la situación de la inmensa mayoría de refugiados españoles en la zona libre, era muy lamentable. La mayor parte de ellos estaban desprovistos de los recursos mínimos, muchos vivían en habitaciones lúgubres, otros internados en campos, hospicios o asilos. A finales de 1940 la mayoría eran conscientes de que su esperanza de emigrar a América no se vería cumplida. Los embarques fueron destinados en primera instancia a los ex ministros, ex diputados o ex cargos de la República, también a cierto sector de privilegiados. (Guixé, 2012, p.158)

En certa manera el fotògraf formava part d’aquest grup privilegiat. El dia 30 de gener de 1941, en un esborrany de carta conservada, respon un requeriment de la legació mexicana on se li demanava una fitxa amb diverses dades. Centelles l’havia extraviada i en confeccionà una a partir d’una còpia anterior. Hi detallà dades personals, que comptava amb diferents acreditacions professionals i no va deixar passar l’ocasió per fer un suggeriment: fotografiar les activitats que

---

<sup>554</sup> Josep M. Lladó. Montpeller 24 de desembre de 1940 [manuscrita]. Documentació personal d’Agustí Centelles.

s'estaven duent a terme per part de la legació en relació als refugiats per si, en cas de fer memòries i informes per al govern de Mèxic, aquests podien anar il·lustrats gràficament, feina per a la qual posava a disposició tots els seus coneixements tècnics. No es té constància de resposta sobre aquesta qüestió.<sup>555</sup>

Per contra, el dia 31 de gener,<sup>556</sup> rebia una bona notícia, la resposta oficial de la Legación de los Estados Unidos de México en Francia signada per Gabriel Lucio, agregat de l'ambaixada mexicana a França entre 1939 i 1944: « En réponse à votre lettre, j'ai le plaisir de vous informer que, suivant votre désir, le Gouvernement de mon pays vous considère, à partir de ce jour, comme immigrant accepté par le Mexique (...) ». La carta s'acompanya d'un altre document on es certifica que el fotògraf rebia un ajut suficient per a les seves necessitats i les de la seva família seguint l'acord franco-mexicà.

Agustí Centelles Ossó ja podia emigrar a Mèxic. Si ho volia fer només amb la família, mancava que la dona i el fill obtinguessin permís per arribar fins a França cosa que, com s'ha vist, no es va resoldre positivament.

La vida doncs havia de continuar, a Carcassona i fent de fotògraf d'estudi. Com la majoria de població espanyola que residia a França a principis de 1941, "unas 550.000 personas; la gran mayoría vivía en condiciones normales con recursos propios o fruto de su trabajo, sin suponer ningún problema para la economía nacional francesa, más bien contribuyendo a ella" (Guixé, 2012, p.285). França ocupada a banda, el govern alemany pressionava i no tenia cap inconvenient

En que los refugiados de la zona libre fueran repatriados a España, con la condición de que no se tratase de afiliados al Partido Comunista. Tampoco autorizaban la partida de barcos hacia América. Los comunistas –pedía el gobierno nazi– debían ser entregados a las autoridades alemanas y trasladados a la zona ocupada. Desde la zona ocupada, ellos se harían cargo de reagruparlos, seleccionarlos y determinar los que debían ser "aislados" en Alemania. Para poder proceder a la detención y agrupación de comunistas, Von Welck pedía un acuerdo entre la policía francesa, la española y la alemana. Sin concretar el texto, el encargado alemán especificaba que, en el fondo, la cuestión de la repatriación de

---

<sup>555</sup> No s'ha pogut comprovar per aquesta recerca si existeixen memòries de la legació mexicana il·lustrades o reculls fotogràfics de la seva activitat a França, tema que seria una nova línia de recerca en relació a l'obra del fotògraf.

<sup>556</sup> Legación de los Estados Unidos de México en Francia. 31 de gener de 1941. Dossier 44-0/550 [mecnografiada]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

refugiados hacia España (que tanto interesaba a Francia) dependía de la entrega de los comunistas de la zona libre a las autoridades alemanas. Una forma muy sutil de esconder un chantaje. Si bien la estrategia no quedó explícita en ningún texto, Lequerica y Serrano Suñer<sup>557</sup> sabían perfectamente el destino que les esperaba a los grupos deportados a Alemania. (Guixé, 2012, pp.287- 288)

El control sobre els refugiats era estret, les autoritats espanyoles reclamaven llistes de sospitosos i la pressió perquè retornessin a Espanya no cessava. Guixé (2012) ha investigat de forma exhaustiva el desplegament de les autoritats franquistes a França conclouent que, tot i que hi havia alguns prefectes disposats a comunicar les llistes, altres van donar-les però sense especificar cap grau de perillositat dels individus. En un context complex com el de la França dels anys 40 no hi havia una legalitat del tot definida per la superposició d'autoritats i, davant la unitat d'acció diplomàtica i judicial franquista, el govern francès va aplicar una política de "passivitat condicionada" mantenint les seves lleis d'extradició del 1877.

Agustí Centelles va rebre una comunicació de la Prefectura de l'Aude el juny de 1941<sup>558</sup> on se l'informava que el govern espanyol estaria disposat a examinar la possibilitat d'autoritzar el retorn a Espanya « de ceux de ses ressortissants qui se sont réfugiés en France à la suite de la guerre civile ». Tenia un termini de 8 dies per dir si ho acceptava, i havia d'emplenar el mateix document amb tota una sèrie de dades i signar-lo.

El fotògraf va respondre amb una carta, de la qual es conserva l'esborrany, explicant que sí que voldria tornar i matisant « je ne puis pas être accusé d'activité politique. Ma responsabilité en Espagne est d'ordre professionnel militaire ayant été mobilisé comme photographe ». Declarava que se sentia feliç perquè el govern espanyol considerés la possibilitat del retorn dels refugiats. Ara bé, al final del document afirmà que no signaria la circular sense tenir garanties suficients del govern espanyol. Tot seguit aclaria que la seva feina li permetia restar a França. Fou d'aquesta manera, doncs, com el fotògraf continuà refusant, tal com havia fet

---

<sup>557</sup> En aquell moment Lequerica era l'ambaixador espanyola a França i Serrano Suñer el ministre d'Exteriors franquista, tots dos eren admiradors declarats del nazisme.

<sup>558</sup> Préfecture de l'Aude. Carcassona 7 de juny de 1941 [mecanografiada]. Documentació personal d'Agustí Centelles.



mentre estava al camp de Bram, la possibilitat de tornar a través de les autoritats franquistes.

El 8 de setembre, Centelles va rebre una carta de Josep Antoni Trabal<sup>559</sup> preguntant-li com estava perquè Josep Aymamí feia temps que no en tenia notícies i li demanà que li escrigués.<sup>560</sup> Efectivament, sembla que la relació entre el periodista i el fotògraf durant el 1941 va ser pràcticament inexistent si atenem a l'única carta que es conserva d'aquell any.

Dos mesos més tard,<sup>561</sup> el novembre de 1941, Trabal responia sobre les gestions que estava fent a favor de Centelles amb Aymamí davant una altra persona. “Les notícies que tinc, per a vos, no son pas dolentes. Crec que si es comences seriosament una gestió per a el vostre retorn, es podria *lograr* en bones condicions”. Trabal i Aymamí havien parlat telefònicament i el polític demanà al fotògraf que li digués amb total confiança quines eren les seves “intencions definitives” perquè es podia fer “quelcom de pràctic”.

La nota mostra una xarxa d'ajut entre diferents persones, de les quals es desconeix el vincle. Podien estar vinculats políticament per la seva militància o simpatia amb el PSUC durant la guerra; per professió perquè s'havien dedicat al periodisme o, fins i tot, perquè haguessin pertangut o pertanyessin encara a la maçoneria,<sup>562</sup> per tant, els tres possibles àmbits on s'ha documentat participació de Centelles.

“Els nostres amics de ‘penya’ continuen perfectament bé i ajuden als altres amics, havent-se restablert el contacte i existint una solidaritat, dintre de lo possible, no del tot *despreziable*. Aquesta noticia, si mes no, es tranquil·litzadora en diversos aspectes” escriu Trabal. El polític adverteix que aquesta informació és

---

<sup>559</sup> Josep Antoni Trabal. Perpinyà 8 de setembre de 1941 [mecanografiada excepte la firma]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>560</sup> No s'ha localitzat cap comunicació entre Trabal i Centelles des de setembre de 1939, quan el polític, després de deixar el fotògraf a Bram sense anar-lo a buscar tal com havien pactat, li envià una carta quan Centelles ja estava instal·lat a Carcassona, tal com s'ha explicat en aquest capítol.

<sup>561</sup> Josep Antoni Trabal. Perpinyà 2 de novembre de 1941 [mecanografiada excepte la firma]. Documentació personal d'Agustí Centelles

<sup>562</sup> Respecte la maçoneria, tenim constància que Josep Aymamí Serra patí depuració quan va tornar a Barcelona, tal com consta al sumari 765-44 conservat al Centro Documental de la Memoria Histórica. Per la seva banda, Josep Antoni Trabal apareix a la llista de diputats maçons a Corts durant els anys republicans de preguerra com a membre de la lògia *Redención* (Sánchez Cervelló i Vendrell, 2011).

estrictament per al fotògraf i que, si algú li pregunta, només pot dir que les coses van millor.

La figura d'Antoni Trabal, encara no estudiada en profunditat, és força controvertida pel "camaleonisme" polític que demostrà al llarg de tota la vida. Respecte a Agustí Centelles, amb qui es desconeix el veritable grau d'amistat que els podia unir i tenint en compte l'experiència en la sortida del camp de Bram explicada anteriorment, la qüestió és: fins a quin punt el fotògraf hi podia tornar a confiar?

En aquell moment Trabal vivia a Perpinyà amb la família, ciutat on ja havia residit uns mesos el 1938. Com explica Joan Palomas<sup>563</sup> la seva situació econòmica era precària i subsistí a base d'alguns ajuts del govern republicà a l'exili i treballant per als Laboratoires Astier com a traductor de la revista *Le Monde médical* en l'edició en castellà. També hi afegí ingressos extra "participant en una xarxa d'evasió de jueus europeus, fugitius de la persecució nazi, que ocultava durant un temps a casa seva. Per la seva intervenció en aquesta xarxa fou detingut el 1941 i internat un temps en els camps de concentració de Ribesaltes i de Le Vernet (Arieja)". Aquesta labor de suport a l'evasió de jueus a canvi de diners amagava que, també, "durant la Segona Guerra Mundial, fou col·laborador de la policia franquista, com a informador d'activitats dels republicans exiliats. Al mateix temps, tingué relació amb la Gestapo alemanya ja des de 1938 i treballà com a metge per a l'Organització Todt, el grup de construcció i enginyeria de l'Alemanya nazi" com relata Palomas. El mateix autor aporta que Trabal va fer un fort viratge ideològic que el portà a acceptar el règim polític franquista.<sup>564</sup>

Centelles estava perfectament informat de quina era la situació interior davant una possible detenció, ja que entre la seva documentació es conserva una còpia del "Decreto de dos de septiembre de 1941 sobre la regulación de la presentación de

---

<sup>563</sup> Palomas, J. (s.d.). *Josep Antoni Trabal i Sans*. Recuperat de <https://memoriaesquerra.cat/biografies/trabal-sans-josep-antoni>

<sup>564</sup> Com explica (Palomas, s.d.): El 1944, tot veient el gir desfavorable per als nazis que agafava la guerra i tement que després de la seva caiguda es represaliés els seus col·laboradors, decidí organitzar el seu retorn a l'Estat espanyol. En un primer moment, la seva esposa i els fills marxaren cap a Barcelona, mentre que l'estiu d'aquell any ell travessava la frontera per la muntanya. Recuperat de <https://memoriaesquerra.cat/biografies/trabal-sans-josep-antoni>

denuncias y situación de presos y detenidos”. Però, sabia quin era el doble joc de Trabal?

La manca d'informació per poder seguir la pista de les activitats de Trabal i de les gestions d'Agustí Centelles per sortir de França topen amb la realitat de la còpia d'una carta del fotògraf datada el 21 de novembre,<sup>565</sup> on es dirigeix a un amic de qui no se'n pot deduir la identitat clarament, tot i que pot ser perfectament Trabal. El document permet posar llum al final del 1941 entre dos homes de relació prou estreta, segons les paraules de Centelles:

Entre tu y yo hay de por medio una fraternidad antigua y real que nos permite y da derecho a podernos hablar con toda libertad y sin el menor asomo de prejuicio. Debido a esto, yo puedo decirte sin embarazo que una gran mayoría de cosas que, a primera vista parecen bien, se transforman luego en pesadillas horribles que martillean la cabeza y a uno le hacen fluctuar.

El fotògraf li escriu després d'una visita a diferents persones a qui qualifica de “viejos amigos”. No esmenta la ciutat on ha anat i el motiu tampoc el fa explícit, però sembla relacionat amb el seu possible retorn a Barcelona, que no faria sol sinó amb un amic de tota la vida amb qui la relació s'ha enfortit durant l'exili. Centelles és clarament escèptic i mostra també desconfiança amb els enllaços que havien de dur a terme l'operació:

Es evidente que el mejor de los planes a seguir será el que permita conocer con exactitud desde aquí aquello a lo que se está expuesto situado allá. Este fue tu criterio, que según mi sentir es justo, pero amigo dilecto, luego de haber pasado por pruebas enormes y desengaños sin fin viene uno a parar, de bruces, en manos del más exacerbado escepticismo y como consecuencia directa se halla uno atenazado por el temor de que no sea cumplimentada la palabra que a ti te sea dada por parte de la segunda, tercera o más personas que puedan entrar en el juego.

Es éste un paso decisivo y capital en la vida, paso que ya hubiéramos dado hace tiempo a no ser que uno se debe a la familia más que a si mismo y es precisamente por éstos que vienen padeciendo los sinsabores de la añoranza y conocen las tristezas del alma que uno viene obligado, si más no, a calibrar todos los más insignificantes detalles. Es por esto que mi inquebrantable fe y confianza en ti tambalea cuando se trata de hacerla extensiva a esas desconocidas personas que han de intervenir sin duda.

Els dos paràgrafs deixen ben clar que no està disposat a fer un pas en fals i a mans de persones desconegudes. A continuació també hi introdueix les

---

<sup>565</sup>Agustí Centelles. Carcassona 21 de novembre de 1941 [mecanografiada excepte la signatura]. Documentació personal d'Agustí Centelles.

represàlies que li podria causar el fet d'haver pertangut al Servicio de Información Militar (SIM), malgrat la tranquil·litat de consciència que sent respecte les seves funcions en aquest organisme:

Sería lamentable en todos conceptos tener que purgar cosas o culpas (si así lo estima quién debe juzgar) que en un minucioso examen de mi conciencia no me reprocha por el hecho de no ser delictivas. Pero ¡ah! no ignoro que no todos pueden decir en verdad lo mismo que yo de aquellos que prestaron su servicio o colaboración dentro del mismo organismo y siendo conocedor del criterio sustentado allá acerca de éstos se me ocurre pensar involuntariamente y llevado por ese espíritu de conservación que todo ser guarda en su más profundo, en si no podría ser yo uno de los que pagaran por lo que otros hicieron.

Immediatament la carta fa un viratge cap a l'element que fa únic a Agustí Centelles, l'arxiu fotogràfic que s'emportà a l'exili.

Y por si esto fuera poco hay lo relativo al archivo fotográfico. Te adjunto a la presente algunas fotos para que por ellas puedas apreciar el escaso valor informativo que poseen. Sin embargo hay una cuestión de fondo y principio que me escupe ya que para lograr unos fines particulares míos estas fotos pueden o podrían ocasionar inconvenientes o disturbios en la vida de personas que sean quienes sean y piensen como piensen no soy yo, bajo ningún concepto, quien debo colocarlos en evidencia. Yo preferiría lograr mi objetivo sin que mediara esta transacción vil ya que no considero difícil si no hay de por medio ensañamiento o mala voluntad de los de allá. En cambio, si es absolutamente preciso hacer lo que podríamos llamar 'cambio' he de confesar honradamente que no me siento inclinado a cargar en mi conciencia una responsabilidad semejante. Hasta hoy estoy exento de responsabilidades ante mis propios ojos (y me atrevería a decir que inclusive a los de persona neutral) pero una vez entregado mi pobre archivo ya no podría decir lo mismo y nada hay tan horrible, a mi parecer, como la propia acusación.

Del text es pot deduir que, malgrat no haver vist la família des del gener de 1939, la seva consciència li impedia convertir l'arxiu en una moneda de canvi que li facilitaria el retorn immediat i la confiança amb l'interlocutor li permetia expressar-ho de forma contundent, fins el punt de qualificar l'operació de "transacción vil". Alhora, és significativa també la tria que fa de les imatges que envià, qualificades per ell mateix de poca importància informativa.

L'escrit continua demanant noves proves de confiança que la persona a qui va dirigida havia d'obtenir després de fer "averiguaciones". En cas que no fossin satisfactòries el fotògraf fa referència a un altre pla, que evidentment no explica. "En caso de existir la más leve duda probablemente optaríamos por escoger el

otro camino que también me conduciría en brazos de los míos y una vez allí ya intentaría hallar la solución definitiva o momentánea en su defecto”.

Centelles afirmava que no era “hombre falto de decisión aunque nunca me han gustado las heroicas, pero el recuerdo de mi hijito y el temor a perderlo me embota, lo reconozco, más de una vez los sentidos”. Per tal que el seu interlocutor no es pensés que hi desconfiava li envià “un informe exacto de mi actuación así como también el de mi amigo<sup>566</sup> a fin de que intentes por él aquello que salga de tu buena voluntad una vez leído su informe.”<sup>567</sup> La carta acaba amb un comiat cordial, donant les gràcies anticipadament i una abraçada “de tu incondicional amigo”.

El sis de desembre del 1941, Centelles rebia una persona amb una nota manuscrita en francès signada per Trabal on aquest li deia que havia rebut les fotografies i eren perfectes com totes les seves i li demanava que tractés al visitant com si fos ell mateix. Aquesta és l'única pista que apunta al polític com la persona encarregada de les negociacions per al retorn del fotògraf amb l'arxiu de penyora a entregar.

Fos Trabal, o no, començà el 1942 i el fotògraf continuava intentant marxar de França, tal com es pot comprovar en una carta del 18 de gener d'un home de nom Luis<sup>568</sup> que vivia a Perpinyà i estava vinculat al consolat. En ella l'informava que n'havia rebut dues del fotògraf però no havia respost perquè “como sabes esperaba hace tiempo la visita del señor que tiene que resolver tu caso y este no compareció hasta hace tres días, hemos conferenciado y desde luego ve factible resolverlo favorablemente claro que en compensación ya sabes lo que pretende y le interesa. Volverá en la primera quincena del mes próximo y se resolverá satisfactoriamente después de ver el asunto”. De ben segur la compensació era l'arxiu fotogràfic després de ser examinat.

---

<sup>566</sup> La informació facilitada per la documentació d'Agustí Centelles no permet identificar qui és l'amic amb qui havia de tornar a Barcelona.

<sup>567</sup> No hi ha còpia conservada d'aquests informes en la documentació del fotògraf.

<sup>568</sup> Josep Aymamí ja li deia a Centelles que escrigués a Luis Martínez en una carta de 1940. No s'ha pogut identificar aquest home, ni quina professió o càrrec desenvolupava al consultat de Perpinyà. El 1939 el cònsol provisional a Perpinyà era Fernando de Kobbe, posteriorment i fins l'alliberament de França el càrrec l'ocupà Valentín Vía Ventalló.

A continuació el document parla d'una qüestió més domèstica. L'home ha aconseguit enviar unes joguines a Barcelona per a Sergi Centelles, però lamenta que no arribessin el dia de Reis sinó que va aprofitar que "los chicos de Trabal" hi viatjaven el 8 de gener. També li agraeix les fotografies rebudes "son magníficas, no se puede negar que eres un mago del objetivo".

Agustí Centelles va escriure una resposta de la qual s'ha conservat l'esborrany<sup>569</sup> on es veu clarament el seu desig de poder tornar a Barcelona amb la família ja que la seva situació, segons ell mateix, era "un callejón sin salida debido a la escasez de trabajo". Tot i que deixa ben clar que no és aquesta persona qui té la solució, li agraeix la seva implicació. La carta, però, és sobretot una consulta de caire més personal perquè l'orienti en un procés de gestions que, pel que sembla, no es porten a terme de manera oficial ni formalment:

No te extrañe pues que luego del recibo de tu ya mencionada carta insista aún, con evidente riesgo de hacerme pesado, para adquirir más y más noticias, puesto que las que me das son exactamente idénticas a las que ya me avanzaste, con la única diferencia que la fecha se ha prorrogado hasta mitad del próximo febrero. Si tú no sabes más de lo que me cuentas ¿qué opinión personal te merece tal retraso y duplicidad de información? Crees tu en verdad que se ocuparán de nuestro asunto, formalmente, sin que medie de por medio el amargo y consabido sistema de dar largas a las cuestiones haciéndolas inacabables?

La previsió de Centelles sembla que es va acomplir ja que a meitat de maig rebia una carta de la mateixa persona on, en primer lloc, li deia que n'havia rebut una del fotògraf amb una documentació que li guardaria "sin temor a extravío ninguno". A continuació, Luis deia que no li resultés estrany el seu silenci perquè seguia treballant per poder comunicar alguna cosa concreta. Però va sorgir un inconvenient "hemos tenido mala pata, el sr. del que dependía todo y que ocupaba un alto cargo en Barcelona ha sido trasladado a Madrid, esto no quiere decir que sea cosa perdida, mas bien creo beneficia però desde luego supone un retraso". El contacte afirmava que

Desde luego lo tenía resuelto, pero sin una garantía de verdad, y como te dije en nuestra última entrevista en esas condiciones no es interesante. Creo, mejor dicho con seguridad el próximo mes haré un viaje a Barcelona y Madrid y se resolverá de una forma u otra.

---

<sup>569</sup>Agustí Centelles. sense data [manuscrita]. Documentació personal Agustí Centelles.

El document continuava explicant que encara no havia pogut fer arribar un encàrrec per a la dona del fotògraf, i que l'amic que havia de tornar amb Centelles s'havia de presentar en persona al consolat per comunicar les dades de qui el representés i fer-li un poder que li costaria 400 francs. Finalment, s'acomiadava demanant disculpes pel silenci "que nunca fue por olvido, sino unas veces por los desplazamientos y muchas por la pereza".

Per tant, Agustí Centelles havia de continuar esperant, amb l'agreujant que la persona responsable de dur a bon port el seu retorn havia estat traslladada i, a aquestes alçades de les anades i vingudes de cartes, gestions i persones implicades, tenint clar que en tot aquest periple l'arxiu era el preu a pagar, i que no hi havia cap garantia en ferm per no patir represàlies un cop a Barcelona.

#### **4.7 Amistats, relacions clandestines i contribució a la Resistència**

Des del 27 de setembre de 1940 a la França de Vichy una nova norma transformà les Companyies de Treballadors Estrangers en Grups de Treballadors Estrangers. A finals d'octubre, com explica Agudo Blanco (2015) el Partido Comunista Español (PCE) va convocar una reunió dins el camp d'Argelers on es va arribar a una sèrie d'acords, entre els quals assegurar les mesures organitzatives sobre la base dels GTE que sortien del camp, i així articular als comunistes i als espanyols de les localitats i departaments on eren destinats. Es pot afirmar que aquesta reunió fou l'inici de la resistència organitzada dels espanyols a la Zona Lliure. "Hubo socialistas, anarquistas, republicanos, en las filas de la Resistencia Interior F.T.P.F., A.S., redes de evasión, etc.; pero únicamente el PCE entró de lleno, con armas y bagajes, en este combate, repetirlo es justicia" (Agudo Blanco i Sánchez Cervelló (coord.), 2015, p.269).

D'acord amb Pons i Prades (2002, 2003) el departament de l'Aude tenia tres GTE: el 422 a Carcassona, el 318 a Bram i el 105 a Axat (aquest s'incorporà la tardor del 1943 al 422). El GTE 422 estava al número 44 del carrer Voltaire i comptava amb les oficines, un menjador i algunes habitacions per poder dormir. El cap del grup era un comandant d'aviació francès (Tricoire), el de personal un capità de

cavalleria (de Rabaudy), el d'intendència un tinent d'Infanteria (Barnard) i el dels serveis administratius un enginyer naval (Sorel).

Todos juntos formaban parte de una estructura policíaco-administrativa bastante abigarrada, ya que si Tricoire, el jefe, era un colaboracionista activo, Sorel, en cambio, era un amigo de los republicanos españoles desde siempre. De Rabaudy era un aristócrata –Barón de Montargis– situado más allá del bien y del mal. Aunque, al final, acabó ladeándose hacia nosotros. Bernard, hijo de Alsacia, se sentía más alemán que francés. El resto de la plantilla éramos españoles: Lacambra, el cocinero, Rosell y López, los dos conserjes, el chófer, Salas. Y los oficinistas/ intérpretes, Pepe Luis Fernández Albert, Tomás Martín, Manuel Morató, Ramón Llimona, Enrique Velasco, Ignacio Toldrá, Joan Cornet, Enrique Oubiña, Julián Villapadierna, Guillermo Maté y el autor. He detallado lo que era la plana mayor del GTE nº422, porque la de los restantes grupos era similar. La mayoría de sus oficinistas o auxiliares, españoles, tenían filiación comunista. (Pons i Prades, 2002, pp.112-113)

Durant el 1941 la resistència espanyola s'articulà a les regions III i IV sobre la base dels grups de treballadors i, ja en començar, els exiliats s'autoorganitzaren davant la situació i el control al qual estaven sotmesos per les autoritats. Des de la il·legalitat lligaven la seva lluita amb la dels resistents francesos, tot i que des d'un punt de vista d'organització territorial encara no coincidien. A finals d'any Carcassona va acollir una trobada de representants del PCE dels departaments del Midi i es va acordar que calia iniciar la creació de grups armats. Així, a principis d'abril de 1942 es creà el XIV Cuerpo de Guerrilleros Españoles.<sup>570</sup> Com afirma Agudo Blanco (2015): “Un mes después nacía la Brigada del Aude, asignándole el mando a Antonio Molina. Destaco este hecho porque tuvo mucha importancia para la organización de las guerrillas en Ariège y Alto Garona” (Agudo Blanco i Sànchez Cervelló (coord.), 2015, p.274).

Fins a final d'any l'activitat principal de la resistència espanyola fou la propaganda, la recuperació d'explosius, la instrucció militar i la recopilació d'informació. Pons i Prades, que va conèixer a Centelles el juliol de 1942 a l'oficina del GTE, posa l'exemple de Carcassona:

---

<sup>570</sup> Com detalla Aguado Blanco (2015, 282): “Rafael Martí, guerrillero experimentado del Aude, fue designado para organizar los primeros núcleos en los Pirineos Orientales. Monsieur Renault, jefe del Grupo de Trabajadores Extranjeros (G.T.E.) de Carcasona, montó una explotación de carboneros en Ceret (Pirineos Orientales), encargando a Rafael Martí a Robles y a Saiza de dirigirla. Así nació el primer núcleo de guerrilleros con los tres mencionados más *Chispita, el Peque*, los hermanos Ramírez y Luis, también llegados del Aude.”



Otra de las tareas asumidas fue la del control de la información: la que se recogía, en el terreno militar sobre todo, y la que se debía canalizar hacia el alto mando, y la que se distribuía, ya fuera por medio de octavillas, boletines o prensa. Otra realización de mucho más alcance fue la creación de una Escuela de Guerrilleros, en un pueblo situado al sur de Carcassone: Roullens. La dirigían Bartolomé Costa y Pepe Luís Fernández Albert. (Pons i Prades, 2003, p.99)

La policia de Vichy, per la seva banda, va aguditzar la repressió i el control i a principis de setembre van detenir més de 200 espanyols als departaments de la Regió IV (Agudo Blanco, 2015). Malgrat això, la Brigada de l'Aude desplegà algunes accions de sabotatge, una al camp d'aviació de Lézignan, on van desarmar els vigilants, van recuperar armament i van destruir dos avions; la següent, el 17 de novembre de 1942, a la línia ferroviària entre Lézignan i Carcassona destruint un tren de mercaderies alemany.

Feia només sis dies que França havia estat totalment ocupada pels alemanys. La presència de les unitats nazis a la zona pirenaica va augmentar la lluita resistent a finals de 1942 i principi de 1943.

Dado el crecimiento de las unidades guerrilleras en el Aude, Ariège, Alto Garona y Pirineos Orientales, y en los departamentos del Centro, acordaron nombrar a Luis Fernández coordinador de los guerrilleros de los departamentos pirenaicos citados, a quien ayudaría el toledano Gregorio Jiménez, y a Silvestre Gómez para dirigir la 27 división del Cantal. Así mismo, decidieron crear la Unidad Especial (U.E.) para proteger los pasos fronterizos que aseguraban la ligazón con España. (Agudo Blanco i Sánchez Cervelló (coord.), 2015, p.292)

El 27 de maig de 1943 es constituí el Consell Nacional de la Resistència (C.N.R.) sota la presidència de Jean Moulin i ben aviat el Comitè Central del PCE a França va establir els acords perquè els espanyols participessin en la preparació dels combats per alliberar, primer França i després Espanya. Així, totes les tendències polítiques resistents es van unir en un sol moviment a la zona sud francesa. A finals d'any Toulouse vivia una guerra de baixa intensitat quan els alemanys van fer una ràtzia fent registres a cases particulars, bars, cinemes i tot tipus de centres públics per identificar a qualsevol que els resultés sospitós. Per la seva banda, a l'Aude també tenia una resistència reorganitzada satisfactòriament en els moviments *Combat*, *Liberation* i *Franc Tireur* que junts coordinaven les accions a tot el departament.

En aquesta agrupació hi va tenir un paper important el XIV Cuerpo de Guerrilleros sota el comandament de Pepe Luis Fernández, un dels homes forts del GTE 422 i amic del fotògraf. Així, a principis de 1944, “los efectivos y reservas de las unidades de guerrilleros españoles pasan de 6.000 hombres, sin contar los enlaces, los servicios de información, de apoyo y auxiliares. En mayo ya alcanzan unos 10.000 combatientes y enlaces” (Ortiz, 2015, p.338).

Pel que fa a les tasques d'informació i suport, és imprescindible assenyalar el paper de les dones:

Añádanse a este nutrido grupo de militantes las mujeres de muchos de ellos y un equipo de muchachas cuya inteligencia y sangre fría iban parejas y fueron puestas a prueba a menudo: Pilar, María Bergua, Paquita, Carmeta [Carme Capilla], Leonor, Rafaela, Libertad, Mercedes,<sup>571</sup> Nati, Lolita, María Luisa, Carmen [Carmen Martín], aragonesas y catalanas casi todas ellas, y se tendrá una idea de la importancia que tuvo lo que podríamos llamar el embrión de lo que, poco después sería la organización clandestina, perfilada y estructurada casi enteramente en el seno del GTE 422. (Pons i Prades, 2003, p.98)

Agustí Centelles no fou un home d'acció armada, però va contribuir també en la lluita resistent, posant de nou al servei de la causa els seus coneixements tècnics creant un laboratori fotogràfic al soterrani de la botiga on treballava, Chez Porte. Tal i com explica Pons i Prades (2002):

Montó el primer laboratorio clandestino del Mediodía de Francia, en el invierno de 1942-43, para atender no sólo a las necesidades de los clandestinos del GTE 422 (...) sino también a los requerimientos de compañeros comprometidos con las cadenas de evasión aliadas.(...) Nos consta que la Resistencia francesa de aquella amplia zona (Pirineos Orientales y Centrales) también se benefició de la producción del laboratorio de Centelles. Se fabricaron certificados de identidad (franceses y alemanes), salvoconductos alemanes (Aussweis), órdenes de traslado de personal de un GTE a otro o de un GTE a un lugar de trabajo determinado, órdenes de traslado de internados en campos de concentración a cárceles, certificados de la Cruz Roja para trasladarse del interior de Francia hasta Perpiñán o Bayonne so pretexto de hacerse repatriar a España. Documentos de Consulados o Viceconsulados franquistas en Francia certificando que el interesado se encontraba bajo su jurisdicción. Y el retoque de fotografías de identidad. Y así hasta lo increíble... (pp.115-116)

En aquest laboratori amb tant volum de producció Centelles comptava amb Salvador Pujol i amb Enrique Oubiña, un dels homes forts del GTE 422 juntament

---

<sup>571</sup> És possible que faci referència a Mercedes Nuñez Targa (1911-1986) també exiliada a Carcassona, experiència que explica a les seves memòries *El carretó dels gossos: una catalana a Ravensbrück*. Barcelona. Ed. 62, 2005 on fa referència a alguns membres del GTE com Pepe Luis Fernández, però en cap moment anomena a Agustí Centelles, ni a Eduard Pons i Prades.

amb els líders Tomàs Martín Pascual i Pepe Luís Fernández. Tots tres formaven part del cercle d'amistats més personals de Centelles durant el seu temps d'exili.

Pel que fa a la vida quotidiana del fotògraf, cal assenyalar que a partir de 1942 el rastre es perd, ja que pràcticament no es conserva cap document i, com hem vist, feia tres anys que havia deixat de fer el diari. Tal i com va exposar Ferré (2015) gràcies al testimoni de diferents amistats com Carme Capilla, Carmen Martín i Eduard Pons i Prades eren temps d'estretor econòmica, solidaritat entre refugiats i discreció en les activitats clandestines.

La vida íntima del fotògraf va estar marcada per la seva relació de parella amb Maria Bergua, militant comunista amb qui va viure fins al retorn a Catalunya. Gràcies a Neus Català (2000), podem conèixer el testimoni del seu exili:

Pasé a Francia el 29 de enero de 1939. Mi actuación política consistió en desempeñar una Secretaría de la JSUC en Manresa.<sup>572</sup> Entre el grupo de compatriotas (numerosos niños, mujeres y ancianos) de muchas regiones de España, se encontraban Teresa Pàmies, Lourdes Soler y Manuel Olea de la JSUC, la hermana de Sans de la FAI y Montserrat Planes, del PSUC.

El primer llamado "refugio" adonde fuimos a parar era el pueblo de Magnat-Laval (Haute Vienne). Allí fuimos recibidos por monjas y gendarmes, que nos hicieron desnudar al aire libre en un patio, y con una manguera de regar huertos, sin ninguna consideración de edad o de sexo, nos "desinfectaron" con agua helada.

Paso por alto las mil y una vicisitudes que sufrimos en algunos lugares de Francia como premio del más honroso título que podíamos poseer grandes y pequeños, ¡republicanos españoles!

Gracias a mi padrino, que vivía en Pecheric, cerca de Carcassonne, pude salir del mal llamado "refugio" de Magnat-Laval con mi camarada Montserrat Planes. Inmediatamente, aprovechando mi situación normal y legalizada gracias a las gestiones de mi padrino, establecí el contacto entre los diferentes campos de concentración españoles. Visitaba al padre de T. Pàmies en el campo de Braams [sic.]. Servía de estafeta entre los españoles de los campos y sus familiares en España. Mi casa era el buzón para todos los refugiados de Manresa; entre ellos recuerdo algunos, solamente el patronímico como Joaquim, Antonio, Barris, etc. y a Joan Vilalta.

A causa de esta actividad, la policía francesa me detuvo para someterme a interrogatorios. Al señor Blasi,<sup>573</sup> que era el comisario de policía que me

---

<sup>572</sup>Gràcies a Joaquim Aloy i Conxita Parcerissas de l'Associació Memòria i Història de Manresa, he pogut saber que Maria Bergua fou secretària del Socors Roig i també de les de les JSUC de la ciutat. També hem pogut trobar el seu rastre en un article que publicà el dia 11 de gener de l'any 1937 al diari local *UGT* titulat "Tot per la guerra" on parla de la tasca del Socors Roig i fa una crida a les dones catalanes a implicar-s'hi.

<sup>573</sup>Durant la II Guerra Mundial Louis Blasi (1891–1944) fou el cap de la gendarmeria a Carcassona fins el 1941, quan per una llei fou apartat per la seva condició de maçó. Peça clau de la Resistència francesa, fou detingut el 14 de juliol de 1944 per la Gestapo i empresonat. El 17 d'agost de 1944 dia abans de l'alliberament de Carcassonne els alemanys van executar-lo juntament amb altres presoners.

interrogaba muy cortésmente, le contesté mirándolo fijamente: “Monsieur Blasi, si usted se encontrara en nuestras circunstancias, usted haría lo mismo que yo”.

Más tarde los ocupantes nazis lo quemaban vivo en el maquis. Siempre, a pesar de las órdenes recibidas, me soltaba. Por uno de los azares de la clandestinidad, me encontré un día del 42<sup>574</sup> sin documentación y fui internada en Argelés. De allí pude salir gracias al director del cine Odéon<sup>575</sup> de Carcassonne, monsieur Daumier, quien estaba al corriente de mis actividades.

En Carcassonne, había un policía, un tal Suzanet, que se portó muy mal con los refugiados; siempre nos amenazaba con llevarnos a la frontera y quitarnos la documentación.

Continuando mi resistencia, pasé a ser el punto de apoyo de polacos, españoles y franceses. En mi casa de Carcassonne, situada en la calle del Hôpital, nº 14, a veces tenía que esconder a ocho o diez personas a la vez.

Tenía contacto con Tomás Martín y Pepe Luis [Fernández], que formaban parte de una compañía de trabajadores extranjeros; en realidad, los organizadores de la Resistencia en el departamento del Aude en aquella época. Un chivato los denunció y fueron detenidos muchos resistentes: Viña, Tomás Martín y “el Alemán”. A este indigno español le llamábamos “el Tenor”<sup>576</sup>. ¿Por dónde andará? Me encargaba igualmente de la solidaridad con los heridos y enfermos del hospital. Allí conocí a una resistente muy joven que murió de tifus. Carmen Soto. Conocí igualmente a otra muchacha joven que hacía la Resistencia, Carmen García. Creo que actualmente se encuentra en Carcassonne.

Las cartas necesarias para la organización de la Resistencia entre diferentes campos de concentración de españoles las fotocopiaba el señor Porta.<sup>577</sup>

En los momentos de la Liberación de Francia me encontraba en Perpiñán y pasando por una de las calles de esa sonriente y acogedora ciudad, con dolor infinito, presencié la detención de un grupo de españoles por la Gestapo alemana, con brutalidad inaudita. Mi angustia no tenía límites y mi corazón se alocaba a la par que mi mente, ante la impotencia de socorrer y consolar a mis hermanos caídos en las redes del tan despiadado enemigo de la humanidad, Hitler y sus esbirros.

Mi vida empieza a tener alicientes de nuevo cuando me hice cargo de una *noia* y un *noi* que se quedaron sin padres al caer éstos en la tormenta de la Segunda Guerra Mundial.<sup>578</sup> (Català, 2000, pp.103- 105)

---

<sup>574</sup>L'únic document que relaciona Agustí Centelles amb Maria Bergua és un telegrama enviat des d'Argelers on diu: “J'arrive bien, ecrire”. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>575</sup>La relació dels refugiats a Carcassona amb el propietari del cinema Odeon tenia un vincle clar, els germans Salvador i Ferran Pujol que en sortir del camp de Bram el 1939 hi havien anat a treballar, com s'ha explicat en aquest capítol. Desconeixem si el 1942 encara desenvolupaven aquesta feina.

<sup>576</sup>L'apel·latiu al traïdor com “El Tenor” també apareix a les memòries de Mercedes Nuñez i a l'obra i testimoni d'Eduard Pons Prades, així com a les entrevistes realitzades a Carme Capilla i Carmen Martín.

<sup>577</sup>La referència al cognom “Porta” és probablement una castellanització de “Portes”. Tal com s'ha explicat Agustí Centelles treballava des de 1942 a l'estudi de Paul Portes on hi van instal·lar el laboratori clandestí. Per tant és plausible que el propietari també formés part de l'estructura de la Resistència a Carcassonne.

<sup>578</sup>Maria Bergua tornà a Barcelona a finals del 1944. Fou detinguda, torturada i empresonada durant un mes. Va poder sortir de la presó gràcies a un familiar. Es va instal·lar a viure a Sant Andreu a casa de Carme Capilla, la seva millor amiga. Un matrimoni cosins de Carme van morir tots dos en pocs anys de diferència i Maria Bergua es féu càrrec del fill i la filla que es van quedar orfes. Va morir a Barcelona el 1992. (testimoni recollit per Ferré, 2005).

El 20 de gener de 1944 la Gestapo va realitzar una ràtzia de detencions i prop de 500 persones foren arrestades a l'hora del migdia, en plena via pública a Carcassona. Tres homes clau del GTE 422 van ser deportats als camps d'extermini nazis: Tomás Martín, Enrique Oubiña i Miguel Karner. Tots tres van presentar al control d'identitat, tres carnets estesos pel Grup de Treballadors Estrangers. Aquest detall va alertar a la Gestapo. Amb tot, durant tres mesos no es va fer cap moviment de detenció més. Dins el grup de treballadors també es van prendre totes les mesures necessàries per cobrir-se les espatlles. El laboratori clandestí era un element massa important i valuós i convenia no exposar-se. El mes d'abril es va decidir que Agustí Centelles havia de marxar de Carcassona. A partir de llavors i fins l'alliberament de Carcassona se'n va fer càrrec del laboratori Salvador Pujol.

Tal com va recollir Ferré (2005) la tornada d'Agustí Centelles es va planificar després de la batuda. Segons el testimoni de Carme Capilla va ser Maria Bergua, la seva companya, qui va intercedir davant la direcció del Partit perquè el fotògraf passés clandestinament a Espanya. Eduard Pons i Prades, per la seva banda, afirmava que segurament la idea de tornar no va partir d'ell, ja que després de treballar tant temps sense cap problema, no prenia les precaucions necessàries. Pons no descartava la intervenció de Bergua, però afirmava que: "quan fan la redada de principis del 44 on detenen a Tomàs i Ubiña, el cap del grup, que llavors era Pepe Luís [Fernández] decideix que el Centelles ha de marxar perquè corre força perill".

Abans d'abandonar França, el fotògraf deixà l'arxiu fotogràfic a Carcassona. Pons i Prades ho narrà de la següent manera:

Quan ell va marxar el vaig ajudar a empaquetar. Fins llavors una part dels clixés estaven amagats a l'oficina del grup [GTE 422] en unes caixetes petites per negatius. Una altra part estava a casa d'uns amics, del Llimona. Ell ho tenia distribuït. I la major part on vivia amb la Maria Bergua. (...) Com que el 5 de maig van haver detencions, (...) vam dir, hòstia si vénen aquí al grup i veuen direccions i troben la fitxa del Centelles clar, troben la caixa. Perquè imagina't que diuen mira aquest treballa en una casa de fotografia i van allà i diuen mira fa un parell de mesos que aquí no hi és. I llavors jo amb un amic meu del Poble Nou, Antonio Arderius Ros, aquest tenia una espècie de moto dels temps dels dinosaures, que fotia un soroll i a més treballava de fuster i s'havia fet una espècie de remolc amb

uns taulons de fusta i unes gomes bueno! I amb aquest remolc vam portar la caixa dels clixés a Roullens que està a 7 o 8 km de Carcassona. I aquí ho vam portar a casa d'una parella de pagesos que també eren emigrats econòmics. I aquí la caixa va estar fins a principi de setembre del 44 quinze dies després de l'alliberació i clar, quan es va alliberar Carcassona vam anar una altra vegada amb la moto (...) Vam arreplegar la caixa i la vam portar un altre cop a casa la Bergua.<sup>579</sup> I allí es va quedar fins que vam anar el Centelles i jo a buscar-la al maig del 76. (...)

La caixa estava intacta perquè era de pots de llet condensada, de fusta, d'aquelles amb claus, que s'aixecava i hi havia 24 pots. Llavors a dintre les caixes estaven embolicades en paper de plata, cada caixeta estava embolicada i a dins a lo millor tenia 15 o 20 clixés. Entre les caixetes i la de fusta estava protegit en paper d'estrassa. (Ferré, 2005, p.218)

Finalment, cal assenyalar que l'activitat a la resistència d'Agustí Centelles no està documentada perquè, tal i com explica Eric Forcada,<sup>580</sup> tot allò relacionat amb la clandestinitat "no té visibilitat administrativa, l'objectiu era no deixar rastre. L'única documentació que es conserva és de l'alliberament Perpinyà, dels mesos d'agost i setembre del 1944. La mateixa Resistència va fer títols fent constar la participació dels seus membres" i afegeix la dificultat actual per demostrar molts casos de gent que hi va participar, però no va guardar-ne cap prova.

En el cas del fotògraf, a la tardor del 1944 ja feia uns mesos que havia tornat a Catalunya, per tant, no necessitava cap document d'aquest tipus, ben al contrari, a l'Espanya franquista li podia causar greus dificultats.

---

<sup>579</sup>La casa era la del carrer Orliac, 4 de la família Dejeihl.

<sup>580</sup>Eric Forcada. Comunicació personal, maig de 2019.



### Introducció: La Barcelona del franquisme, un sistema polític i comunicatiu segrestat

A partir del 1939 la dictadura del general Franco s'imposà com a sistema polític. La seva naturalesa, però, no va ser uniforme sinó que es va transformar al llarg de les gairebé quatre dècades que va perdurar. Com expliquen Tuñón de Lara, Valdeón, Domínguez i Serrano (1999), la Historiografia ha admès que el franquisme es pot dividir en els següents períodes:

1939-1950. Primer franquismo o etapa "azul" de neta proclividad fascista. Dominado por la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias. Caracterizado por la represión, la autarquía, el mercado negro y el retroceso económico. Hay una inflexión, en 1945, marcada por el acceso al gobierno del sector de Acción Católica, la promulgación del Fuero de los españoles y la Ley de Sucesión.

1951-1960. Afianzamiento exterior del Régimen. Pacto con los Estados Unidos. Concordato. Entrada en la ONU. Por el contrario, conatos de rebelión interior – estudiantes en 1956, huelgas diversas, descontento de medios intelectuales catalanes, etc.–. Ley de Principios Fundamentales del Movimiento (1957). Pese a su nombre, es más una pieza de institucionalización del Régimen que una afirmación falangista. En 1957, cambio fundamental de gobierno con el equipo de "opusdeístas" y tecnócratas. Cambio de la política económica, que salva al Estado de la quiebra.

1961-1973. Desarrollo económico y conflictividad obrera y universitaria. Distanciamiento de la Iglesia después del Vaticano II. Ley Orgánica del Estado. Proceso de Burgos. El epílogo está formado por los breves meses del Gobierno Carrero y el asesinato de éste. Crisis económica mundial y crisis política interna que dominan todo el período del Gobierno Arias, poco eficaz ante el crecimiento de la oposición al Régimen. Sobre esta tela de fondo sobrevendrán las dos enfermedades de Franco y su muerte. (pp.624-625)

La repressió fou un dels instruments bàsics per implantar el règim, gràcies al control exhaustiu sobre la majoria de la població i la planificació i desenvolupament de diferents lleis. La primera correspon al ban del 28 de juliol de 1936 de l'autoanomenada Junta de Defensa Nacional, és a dir, el primer òrgan de govern dels militars sollevats:

Establia que cometien delictes de rebel·lió militar totes aquelles persones que s'oposaven a la sublevació: un procés que s'ha batejat com *la justícia a l'inrevés*. D'aquesta manera, i des del començament de la guerra, es manifestava una àmplia voluntat de depurar la societat espanyola violentament, tal i com ja havia aconsellat literalment Mola en les seves instruccions als colpistes quan els instava a sembrar el terror, deixant sensació de domini, sense escrúpols ni vacil·lació a tots els que no pensessin com ells. (Marín, 2006, p.59)



Abans de la finalització oficial del conflicte bèl·lic, el 9 de febrer de 1939, la Jefatura del Estado franquista promulgà la Ley de Responsabilidades Políticas, mitjançant la qual es creava un Tribunal Superior i un òrgan administratiu amb direcció única “para conseguir que funcionen en perfecta armonía todos los tribunales y organismos a quienes se encomienda la aplicación de la ley”<sup>581</sup>. Al primer article, el concepte de responsabilitat política en relació al delictes ja tipificat de rebel·lió militar, inclou les persones jurídiques i físiques que des de l’1 d’octubre de 1934 o abans del 18 de juliol de 1936, haguessin contribuït a agreujar o s’haguessin oposat al Movimiento Nacional, oposició aquesta de fet o per passivitat.

L’aparell que imposava aquestes penes estava constituït pel tribunal nacional de responsabilitats polítiques, els tribunals regionals i els jutjats instructors provincials, i els processos que es duïen a terme estaven instruïts per la justícia militar, per tant eren consells de guerra. La base documental d’aquests judicis estava formada per denúncies i testimonis inculpadors, obtinguts de manera voluntària o no. D’acord amb Marin (2006):

Declararen obligatòriament tots els porters i porteres d’edificis d’habitatges de Madrid i Barcelona, per posar un exemple, i no tots al·legaren ignorància o es limitaren a confirmar el que la policia ja sabia. Literalment, s’estava seguint un procés contra tot el país. (pp.60-61)

A més, la documentació s’amplià a partir de la confiscació massiva d’arxius per part del Servicio de Recuperación Documental, unitat militar que treballava per a la Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos (DERD).<sup>582</sup>

La ingent quantitat de documentació requisada a una quinzena de províncies, bona part de la qual no corresponia als anys de guerra sinó de la República, i fins i tot a períodes anteriors, fou portada a Salamanca. Com afirma Cruanyes (2003) pel que fa a Catalunya aquesta operació es va preparar amb antelació abans de

---

<sup>581</sup> Boletín oficial del Estado. Ley de 9 de febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas.

Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1939/044/A00824-00847.pdf>

<sup>582</sup> La DERD fou creada pel ministre de l’Interior Ramon Serrano Suñer el 26 d’abril de 1938, amb l’objectiu de recollir i traslladar tota la documentació provinent dels arxius, tant d’administracions, entitats com persones individuals que fossin susceptibles de desafectes al Movimiento. Tot i que havia de fer-ho en exclusiva, no fou l’únic organisme que se’n va ocupar.

ser conquerida i el procés es realitzà amb una planificació minuciosa que donà com a resultat diversos enviaments, entre els quals destaca per la seva magnitud el de juny de 1939 amb gairebé 141 tones distribuïdes en una dotzena de vagons de tren.

Publicacions de tot tipus i arxius de partits polítics, sindicats, lògies, agrupacions, dels organismes de la Generalitat de Catalunya i de diversos ajuntaments sortien de la capital catalana per tal d'obtenir informació, ordenar-la i exercir la repressió sobre els anomenats *desafectos*. El resultat fou de més de tres milions de fitxes nominals per a tot l'Estat espanyol.

Per la Ley de Responsabilidades Políticas s'incoaren a Lleida gairebé 4.000 expedients, a Barcelona més de 10.000, sense que en cap dels dos casos les xifres siguin completes. (...) D'aquests processos en resultaren tota mena de sentències, amb un gruix molt notable de sancions econòmiques pensades amb afany recaptatori. (...) Els franquistes aconseguien, a base de multes i expropiacions, que les mateixes famílies represaliades paguessin bona part de les despeses del procés repressiu. (Marin, 2006, pp.96-97)

El febrer de 1942 es va produir una reforma d'aquesta legislació, a causa de la dificultat de mantenir una xarxa tan extensa de tribunals i la gran quantitat d'expedients, tan individuals com col·lectius, que comportaven una despesa no assumible en temps de postguerra. És a dir, que no es tractava d'una suavització de les polítiques, sinó d'un intent de solució per fer front al col·lapse que la jurisdicció havia provocat.

Pel que fa a l'economia, la recuperació fou mot lenta. La política econòmica autàrquica frenà dràsticament qualsevol possibilitat d'evolució:

En parte por presión de los militares que *argumentaban razones de defensa nacional* y sobre todo por la escasez de productos básicos originada por la guerra mundial, sin que los *expertos* económicos del régimen tuvieran una noción clara de la política económica. El cuadro general de la población activa era el de un país subdesarrollado. (Tuñón de Lara, Valdeón, Domínguez i Serrano, 1999, p.622)

Durant els anys 40, la renda va créixer a un ritme del 2,6% en pessetes constants mentre que la renda per càpita ho feia en un 1,7%. Als anys 50, aquests índex s'elevaren al 5,9% i 5% respectivament. Si es mesura en termes de PIB es passa del 1,7% dels quaranta al 5% dels cinquanta. (Pérez Ruiz, 2001, p.137).

D'altra banda, la misèria d'una postguerra excessivament llarga provocà la reaparició de malalties que feia anys ja havien deixat de ser problemes sanitaris de consideració:

El còlera, el tifus i la tuberculosi, principalment, van constituir veritables pandèmies. No foren un problema localitzat ni tampoc fàcil d'extirpar, les publicacions de l'època –i un bon nombre d'informes municipals– n'han deixat trista constància. Lògicament, aquesta situació accentuà la mortalitat infantil –tot un símptoma de subdesenvolupament en un país fins aleshores ben situat en el conjunt europeu, immediatament darrere de les grans potències. (Marin, 2006, pp.142-143)

Per contra, l'eufòria del 1939 es personalitzava en una elit de vencedors que "s'estaven enriquint, gràcies a la sobreexplotació d'uns treballadors que guanyaven menys però treballaven més hores que abans, i no deixaren d'exhibir aquesta riquesa amb una "vida alegre" de cabarets, restaurants, prostitució de luxe i *queridas* que fou famosa a l'època" (Marin, 2006, p.142).

La professió periodística fou una de les més represaliades pel règim, sobretot a Madrid i Barcelona, comunicativament els centres neuràlgics i, a més, capitals situades en zona republicana fins el final del conflicte. Les sentències per a qui no havia marxat a l'exili podien significar l'afusellament i l'empresonament, però sobretot la inhabilitació a perpetuïtat. En aquest context de descomposició de l'ofici cal afegir-hi la delació. Com explicà Josep Maria Lladó:

Va haver-hi periodistes que es van passar moltes hores a la Casa de l'Ardiaca resseguint tots els articles publicats durant la guerra per companys de professió, o notícies que fessin referència a la seva activitat, i que van elaborar informes complets per a la policia. (Bañeres i Belver, 1999, p.25)

El sistema comunicatiu del franquisme es regia per la Ley de Prensa de 1938, concebuda com a provisional durant la guerra per Ramon Serrano Suñer quan era Ministre de l'Interior. L'objectiu era controlar els mitjans perquè es possessin al servei del règim, entenent que li corresponien a la premsa:

Funciones tan esenciales como las de transmitir al Estado las voces de la Nación y comunicar a ésta las órdenes y directrices del Estado y su Gobierno, siendo la Prensa órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva"<sup>583</sup> (article 1).

---

<sup>583</sup> Boletín Oficial del Estado. Ley de Prensa 22 d'abril 1938.

Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf>

Un dels aspectes clau, a més de la censura prèvia, era la vigilància dels professionals, ja fossin redactors, fotògrafs o de qualsevol ofici tècnic relacionat amb la premsa o la ràdio. Si ens fixem en el text, observem que segueix la mateixa base que la legislació italiana (1925) i la legislació alemanya (1933), gens estrany ja que Serrano era un gran admirador de les dues potències feixistes, especialment del règim nazi. En les dues normes es creà un registre amb fitxes individuals d'aquelles persones que eren admeses per les autoritats com a periodistes. En cada cas, però, s'havien d'acomplir uns requisits per formar-ne part –per exemple a l'Alemanya nazi només podien ser periodistes aquells que les autoritats consideressin de raça ària, factor que no apareix ni a la llei italiana ni a l'espanyola–. A l'Espanya franquista, l'instrument per tenir fixada tota la professió fou el Registro Oficial de Prensa (ROP), organisme definit i desenvolupat als articles 15 a 17.<sup>584</sup>

Com sintetitzen Sánchez Aranda i Barrera del Río (1992): “podían inscribirse en el Registro y tener su correspondiente carnet de periodista los que estaban ejerciendo la profesión o la ejercían el 18 de julio de 1936. Debían prestar declaración jurada de sus antecedentes políticos o de cargos públicos” (p.398), i també de si estaven sindicats, a quins mitjans havien treballat des de l'any 1934 i sobretot durant la guerra.

Malgrat que no eren funcionaris públics, aquesta llei considerava la professió periodística vinculada a l'Estat, per tant les autoritats volien aplegar el màxim d'informació per aprovar la sol·licitud. Bona prova d'això és que:

Amb la finalitat d'agilitar la resolució dels expedients dels periodistes, el ministre de la Governació, Serrano Suñer, el 6 de juny de 1940 va ordenar als organismes informadors dels antecedents, com ara la DERD [Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos], que trametessin els informes en vint-i-cinc dies. (Cruanyes, 2003, p.326)

El sistema de depuració continuà fins a la dècada dels cinquanta, clara evidència de la voluntat del règim de controlar la premsa, i la llei restà vigent fins el 1966.

---

<sup>584</sup> El ROP continuà vigent en la següent legislació sobre la premsa, promulgada el 1966 i coneguda popularment com Ley Fraga, que era aleshores el Ministro de Información y Turismo.

Josep Maria Lladó explicava després del retorn de l'exili el 1952:

Havia de presentar-me cada dia a comissaria i l'inspector amb qui habitualment parlava, que es deia Vitaller, em va mostrar l'informe de les meves activitats, on no hi faltava res. "Pero queda claro que solo se me puede acusar de cuestiones políticas, no de delitos de sangre". "Por mucho menos fusilaron a gente, en 1939", em va contestar. Així van matar el pobre Carles Codolà Rubio, un periodista d'esquerres que havia comès l'únic delictes de fer crítiques de cinema per a *La Vanguardia*. (Bañeres, E., Belver, J., 1999, p.25)

Pel que fa al fotoperiodisme, el 9 de febrer de 1939 *La Vanguardia Española* publicava un avís –adreçat a fotògrafs i particulars– on s'informava que calia obtenir permís per poder utilitzar qualsevol aparell fotogràfic. A més, es demanava que lliuessin immediatament les fotografies realitzades "de actos oficiales, desfiles, concentraciones etc. desde el 18 de julio de 1936 hasta la fecha" a la Sección de Fotografía dirigida pel fotògraf galerista i membre de la Falange Josep Compte Argimon (1910-1987)<sup>585</sup>. La nota finalitzava dient que "toda persona que no hiciese entrega inmediata de dichas fotografías, obrará y será considerada como desleal a nuestra Santa Causa".

S'iniciava així la depuració professional dels fotoperiodistes, que es legalitzà amb una ordre del Ministerio de la Governación durant el mes d'abril. A Barcelona els reporters gràfics formaven un col·lectiu reduït que va patir la situació de maneres diferents. El gener de 1939 s'exiliaven, a més d'Agustí Centelles, Joan Andreu Puig Farran i Pablo Luis Torrents. Entre els que es van quedar la professió quedà dividida: d'una banda, els que continuaren treballant; de l'altra, els que foren depurats. Ferré (2016) hi afegeix alguns matisos sorgits de les relacions personals:

A Josep Maria Sagarra se li va denegar el carnet, però continuà fent alguns treballs juntament amb el seu fill Gaudenci, mentre que el seu exsoci, Josep Gaspar, inexplicablement, continuà dedicant-se al cinema de ficció malgrat que durant la guerra havia treballat per a la CNT. En canvi, Gabriel Casas fou detingut, torturat i empresonat durant uns mesos, i no va tornar al fotoperiodisme. Miquel Agulló també fou denunciat –la documentació apunta directament a un company

---

<sup>585</sup> Sobre la relació de Josep Compte amb l'aparell propagandístic franquista i la seva fotografia durant la guerra vegeu Purcet, A. i Alonso, J. (2014). Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la nueva España. *13 Jornades d'Imatge i Recerca. Girona 11-15 d'octubre*.

Recuperat de <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id22.pdf>

i Ortiz-Echagüe, J. (2017) José Compte: de la fotografía publicitaria a la propaganda en la guerra civil española (1936-1939). A *Comunicação Pública*, vol.12, núm. 23.

Recuperat de <http://journals.openedition.org/cp/1972>

d'ofici—, però gràcies a l'ajuda d'un altre fotoperiodista, Carlos Pérez de Rozas Masdeu, no va ser jutjat i es dedicà a la fotografia publicitària. (p.147)

Les firmes que van continuar en actiu sense problema eren les nissagues Brangulí, Merletti i Pérez de Rozas en un context de poc paper a repartir, perquè a la Barcelona de 1939 només hi van sobreviure sis diaris, incloent-hi *La Hoja del Lunes* que no duia fotos. Com explicà Ferré (2016) els Brangulí van treballar per a *El Noticiero Universal*, *Diario de Barcelona* i la corresponsalia madrilenya de Prensa Española, mentre que Camilo Merletti fou redactor gràfic a *El Correo Catalán* fins a 1972. Menciò a banda per a la nissaga Pérez de Rozas, cinc professionals en actiu que ocuparen una posició hegemònica als mitjans: *La Vanguardia Española*, *Solidaridad Nacional*, *La Prensa* i *La Hoja del Lunes* —a partir de 1950—, i *EFE*, l'agència única i oficial.

La fotografia industrial i publicitària fou doncs un dels espais de refugi professional per alguns repòrters gràfics dels anys republicans. Treballar en el camp de la publicitat aquells anys de postguerra era un gran repte, ja que a l'Estat espanyol des del 1939 i fins al 1950 es produeix una davallada tan ràpida que fa retrocedir aquest sector fins pràcticament al nivell de l'inici de la dècada dels 20. No es tracta, però, d'un temps d'homogeneïtat.

A l'inici dels anys 40, sintetitzant Sueiro (2009), només podem parlar de publicitat comercial als mitjans respecte a la forma, ja que el contingut era propaganda política a favor del general Franco i el nou règim, el vocabulari estava clarament marcat pel bel·licisme i, pel que fa a la informació, simplement es comunicava la reobertura de molts establiments i fàbriques després de la guerra.

Tenint en compte que la *desafección* al règim podia provocar depuració, presó o fins i tot pena de mort, “fuese por convicción o por obligación los anunciantes incluyeron de forma explícita mensajes políticos propagandísticos, saludos y bienvenidas a Franco, así como alusiones patrióticas en los días en que se conmemoraba la “liberación” de cada ciudad y en otras celebraciones rituales” (Sueiro, 2009, p.175). A més, com explica Checa Godoy (2007), durant els anys de la II Guerra Mundial abundà la publicitat que barrejava propaganda i política,

fent que publicitat i anunciants es possessin al servei del nou estat. “Una empresa como la sofisticada Perfumerías Parera, con su producto estrella, el perfume masculino Varon Dandy, promete en su publicidad *laborar intensamente para abastecer y normalizar cuanto antes nuestro mercado en aras de la grandeza y espléndido resurgir de nuestra querida patria*” (p.151).

Aquesta publicitat *vencedora* compartia espai amb un altre tipus d’anunci menys polititzat, on s’oferia una sèrie de substitutius o productes miracle amb reclams típics de la publicitat del segle XIX, en un context de gana física com no s’havia conegut a Espanya ni a Catalunya en tota l’època contemporània.

El sector editorial també quedà marcat per la desolació durant la postguerra: a nivell estructural, perquè bona part de les editorials d’abans del conflicte ja no existien, des d’un punt de vista material, per la manca de paper i les restriccions de llum, i intel·lectualment, perquè un alt percentatge de les persones que es dedicaven a les lletres havia mort, estava exiliada a altres països, a la presó o havia desaparegut de la vida pública. D’acord amb Moret (2002), el nou règim era partidari d’una literatura única, fidel als principis del Movimiento Nacional, dirigida des del poder i amb la censura com a instrument d’aplicació constant a qualsevol publicació.

El 5 de març del 1939 “el Servicio Nacional de Propaganda publicó una Nota de censura de libros en la que ordenaba “a fin de someter a la legalidad vigente de la España Nacional cuanto se relacione con el régimen de librerías y editoriales” (Moret, 2002, p.14), punt de partida per a la llista de llibres prohibits i per al control de la producció i posterior difusió de qualsevol manuscrit de creació literària. En l’edició de publicacions en català, segons Llanes, (2006) “amb autorització se’n publicà un el 1939, un altre el 1940, quatre el 1941, cinc el 1942 i set el 1943. Divuit llibres en cinc anys, la gran majoria religiosos i publicats sota el paraigua de la censura eclesiàstica” (p.79), i afegeix que, a partir de 1946, es va produir una lleu obertura censora que s’anomenà *l’esclètxa*.

Aquest punt d'inflexió, observat en un aspecte tan concret, està directament relacionat amb el context de postguerra europea i la derrota definitiva de les potències de l'Eix. Entre 1945 i 1947 el rebuig dels països democràtics a la dictadura franquista va significar una etapa d'aïllament internacional i, per tal de sobreviure, el règim va canviar progressivament de discurs oficial. Així, el Nuevo Estado es distancià de la ideologia feixista per presentar-se com un estat catòlic i anticomunista, encaixant amb la incipient Guerra Freda.

El resultat es començà a apreciar a partir de novembre de 1950, quan l'ONU aixecava la condemna que tres anys abans havia fet del règim i, passat un mes, s'iniciaven relacions diplomàtiques amb els Estats Units, que van donar un crèdit aquell any i el següent, preludi dels acords de 1953. Pel que fa a la publicitat:

Solo a partir de 1953, cuando la firma de los acuerdos con EEUU comienza el régimen a abrirse tenuemente, irá apareciendo otra publicidad en la que el producto nacional empieza a ser relegado y se inicia el elogio de todo lo *americano*. (Checa Godoy, 2007, p.152)

S'iniciava la fi de la postguerra, tot i que l'autarquia es prolongà fins a l'acabament de la dècada. Ara bé, cal matisar que proposar una data per tancar-la no és fàcil. El 1952 es pot acceptar des d'un punt de vista econòmic, perquè es retirà la cartilla de racionament. En termes socials o d'oposició al règim, el 1951 és una data simbòlica per l'anomenada Vaga dels Tramvies de Barcelona, mentre que en altres llocs, d'acord amb Marin (2006) "cal establir la frontera una mica més tard, per exemple a Madrid les protestes universitàries de 1956" (p.242).

Així doncs, la dècada dels 50 és contradictòria perquè començaren a aflorar els problemes interns. Per exemple amb la recuperació de les vagues entre 1956 i 1958 protagonitzades pels estudiants universitaris de Madrid i Barcelona, una generació que havia crescut després de la guerra i començava a organitzar-se per lluitar per la llibertat i els drets laborals, amb l'avantatge que aquests nous sindicalistes no estaven fixats pel règim.

A Catalunya, cap al 1947, la tasca policial havia acabat desarticulant tot l'engranatge de cèl·lules clandestines dels diversos grups polítics i sindicals. La



polícia franquista es convertí en una veritable especialista de la infiltració dins dels grups clandestins i la tortura dels detinguts féu la resta. D'acord amb Vilanova:

De les velles organitzacions polítiques que havien protagonitzat la Guerra Civil, el PSUC era la que mantenia una presència més considerable en el món antifranquista. Certament, era una presència que no es podia avaluar en termes quantitius (aquesta era i és una avaluació completament incorrecta), sinó que calia tenir-la en compte des del punt de vista organitzatiu, de difusió de la seva propaganda, de l'extensió de la seva presència, i tot això acompanyat d'una conjuntura cultural i política internacionals molt favorables, i la superació de la crisi Comorera del 1949. Fins al començament dels anys 60, el PSUC havia estat aïllat de qualsevol iniciativa unitària, tant a Catalunya com a l'exili. Però els canvis generals de la societat catalana i les modificacions de la línia de pensament i actuació de l'organització li van donar un impuls nou. (Solé i Sabaté (dir), 2006, p.219)

Alhora, al llarg dels cinquanta es produeix la culminació de l'èxode rural del camp a la ciutat iniciat abans del franquisme, agreujat per la guerra perquè molta gent no es va poder exiliar i buscà en l'anonimat de la urbs la manera de sobreviure. En aquest sentit, Vilanova afirma que el 1957 "calgué liberalitzar definitivament els moviments de població pel territori i obrir les fronteres cap a l'exterior, amb la consegüent *allau* d'espanyols cap a França, Suïssa, Alemanya, etc." (Solé i Sabaté (dir) 2006, p.239).

Per contra, a nivell internacional es van conrear alguns èxits per al règim, com ara la incorporació al Fons Monetari Internacional (FMI) i a l'Organització Europea de Cooperació Econòmica (OCDE) el 1958, que exigien certes mesures liberalitzadores. El viratge econòmic es posà de manifest un any després amb la promulgació del Decreto-Ley de Ordenación Económica del 21 de juliol de 1959, més conegut com "Plan de Estabilización". "La immediata reacció de la economia fomentó la recuperació de consumo y, con él, el aumento de la producción. Esta espiral terminó acrecentando un inequívoco incremento del desarrollo industrial ya iniciado y mejoró la imagen y las perspectivas del país" (Pérez Ruiz, 2001, p.138). Mai no es va arribar a la liberalització plena i moltes vegades es va fer marxa enrere en aspectes diversos, tant de la política comercial com de l'admissió d'inversions. Alhora, políticament calia seguir controlant la població i el mateix 1959 s'aprovà la Ley de Orden Público.

La publicitat també es va veure afectada per l'incipient progrés. El retorn de la Coca-Cola, els films ensenyant el model de vida americà, l'entrada dels primers turistes, a més dels empresaris que volien competir amb els productes importats són elements que van confluïr per propiciar el consum. Joan Fontcuberta Vernet (1998), fundador de l'agència Danis el 1952, resumeix a les seves memòries com era el sector publicitari quan hi va començar:

No existía la investigación institucionalizada y había que suplirla con sentido común y pequeñas encuestas. El marketing, como digo, no había llegado todavía. En los cincuenta esta palabra era totalmente desconocida. (...) Los estudios de arte no se habían inventado. Cada agencia necesitaba tener su propio equipo. Tampoco había agencias de relaciones públicas. Ni empresas de publicidad exterior estructuradas, tal y como las concebimos hoy. Por no haber, ni tan sólo existían los fotógrafos publicitarios. Teníamos que echar mano de fotógrafos de galería, como Batlles-Compte [Ramon Batlles i Josep Compte Argimon]. Naturalmente, tampoco podíamos contar con agencias de modelos. Buscábamos modelos en la calle, o entre amistades y familiares. Lo que sí había era mucho trabajo por hacer (...) Algunos talleres de litografía todavía imprimían con clichés dibujados a la piedra. Los talleres de impresión estaban poco preparados para los trabajos de publicidad. A veces, el segundo o tercer color "arrancaba" y había que tirarlo todo. La impresión de diarios y revistas era de una calidad ínfima. (p.17)

A banda del testimoni personal, l'aportació acadèmica de Pérez Ruiz (2003) sobre la dècada dels cinquanta és que existien més agències en el mercat. L'autor ofereix dades de dues fonts:

El Anuario de la Prensa Española 1955-1956 incorpora una lista de 661 agencias, pero las que recoge el Consorcio [Consorcio de Diarios Españoles] parece que tenían una cierta estabilidad profesional más contrastada. De acuerdo con dicha publicación, el número de agencias de publicidad existente ese año era exactamente de 264. (p.42)

Pérez Ruiz dibuixa un mapa del negoci publicitari estatal situat en les següents ciutats: Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla, València, Vigo i Saragossa. A partir de l'anàlisi geogràfica de les agències conclou:

Se estaba conformando una red de agencias multiprovinciales; es decir, agencias que estaban presentes en otras capitales de provincia, además de la ciudad donde radicaba su casa matriz. Es el caso de Alas –presente en doce ciudades-, Cid –cinco-, Publicitas –cuatro-, La Universal –cuatro-, Ruescas Publicidad –tres-, y Gisbert –cuatro-. La publicidad de las Islas Canarias estaba dominada por Atlantis. Dado este panorama no parece exagerado afirmar que entre las siete grandes agencias debían controlar alrededor del 70% de la facturación a medios, a juzgar por su extensión e importancia. (Pérez Ruiz, 2003, pp.42-43)

Com a contrapartida a aquest ecosistema expansionista, matisa que existia un nombre petit d'agències, anomenades *house agency* pels professionals, és a dir, agències que pertanyien a una companyia o un grup:

Hay que manifestar que la tendencia a fundar una agencia entre varios anunciantes gozó de una cierta acogida en este país y dio muy buenos resultados en algunas ocasiones. A este tipo pertenecieron, al menos en origen, tres gestionadas por Prat Gaballí –Fama, Veritas y Oeste–, Mercurio y Clarín, que fue fundada a finales de esta década de los cincuenta por Domecq y los embotelladores de Coca Cola. Clarín, primero con García Vinuesa y después con Manuel Elespuru, se convirtió en una de las agencias más importantes. (Pérez Ruiz, 2003, p.45)

Des d'un punt de vista de la Història de la Comunicació la dècada dels 50 compta amb una fita històrica, la inauguració el 26 d'octubre de 1956 de les emissions regulars de TVE, culminació d'una etapa de proves i assajos iniciada oficialment el 1949, i inici d'uns primers anys d'improvisació a causa de la manca de mitjans i les dificultats tècniques. D'acord amb Fuentes i Fernández (1998, pp.268-269), amb la televisió el franquisme ja posseïa l'element clau per legitimar el règim davant la societat. La popularitat del mitjà, símbol i mirall del *desarrollismo* dels anys seixanta, de seguida va plantejar un conflicte entre dos sistemes de valors contraposats: d'una banda, el model de vida americà, projectat en telefilms i publicitat i basat en el consum, l'èxit individual i una concepció secularitzada de la societat i la política d'Estat; de l'altra, el nacionalcatolicisme, contrari a tot el que s'acaba de mencionar.

L'entrada als anys seixanta vingué marcada per una xifra de població que el 1960 arribà als 30,5 milions d'habitants, dels quals el 56,1% era població urbana. De fet, la migració neta rural fou de dos milions de persones, el 62% de les quals es van concentrar a Madrid, Barcelona i Bilbao (Tuñón de Lara, Valdeón, Domínguez i Serrano 1999, pp.632). Paral·lelament, entre 1960 i 1970 més d'un milió de treballadors espanyols van trobar feina a l'Europa occidental, precisament per la recuperació de després de la II Guerra Mundial. D'aquesta manera el règim va obviar el problema de l'atur. Alhora, la devaluació de la moneda i diversos canvis van atreure el turisme, que en molt pocs anys es va convertir en multitudinari.

Tuñón de Lara, Valdeón, Domínguez i Serrano (1999) expliquen:

España exportó fuerza de trabajo y aprovechó su potencial de turismo –vendió sol y playas–, se suele decir. Y todo contra divisas que engrosaron la balanza de pagos, lo mismo que hicieron las inversiones extranjeras y los préstamos a medio y largo plazo. (p.632)

En aquest context, els anys seixanta, tal i com coincideixen Sueiro (2007), Pérez Ruiz (2003) i Checa Godoy (2007), entre altres, es consideren la dècada d'or de la publicitat encara que, pel que fa a l'Estat espanyol, tenint en compte la situació històrica cal referir-se a l'estabilització de l'estructura professional i l'intent de posar-se al nivell del que estava passant internacionalment.

Això va passar gràcies a una sèrie de factors que ho van fer possible, el primer la recuperació econòmica. En el marc de la "España en vías de desarrollo" –que la propaganda franquista qualificava de "milagro económico", atribuït a la planificació gestionada pels ministres tecnòcrates– la publicitat adquirí força protagonisme, en ser inclosa al II Plan de Desarrollo com un factor de primera categoria per a facilitar el desenvolupament econòmic i social. Es van establir mesures fiscalment favorables als comerciants que la planifiquessin i el propi govern es va postular com un dels principals promotors, tant a nivell interior per a fomentar el comerç, com respecte a l'estranger per atreure inversors i turistes. Checa Godoy (2007) afirma que es va desenvolupar un procés de canvi econòmic ràpid "que conlleva una profunda transformación de la publicidad, con rápido crecimiento de la inversión, que se cuadruplica en una década, los sesenta, denominada "la década prodigiosa". Pasa de 4.000 millones de pesetas en 1960 a 17.000 en 1968" (p.176).

Malgrat que a la meitat dels 60 la inversió creixia ràpidament i existien professionals molt qualificats que donaven un servei satisfactori, eren excepció:

Las deficiencias en la metodología de trabajo, la falta de instrumentos precisos de investigación, la escasa inversión y la existencia de una paraprofesión descarada, convertían el ejercicio diario de la publicidad en una tarea que se situaba claramente por debajo de los estándares presentes en la publicidad europea. (Pérez Ruiz, 2003, p.147)

Fou en aquest context en què les empreses transnacionals van iniciar la seva implantació a Espanya, principalment a Madrid i Barcelona, contribuint a la

modernització del sector publicitari. Així, com explica Montero (2012), n'hi va haver una dotzena que entre 1963 i 1965 van començar a operar arreu de l'Estat:

McCann-Erickson, Kelly Nason, D'Arcy Advertising, Ted Bates Company, Grey Advertising, Lennen & Newell, Nomram Craig & Kummell, Jenner, Publicidad y Marketing, Adinart International, J. Walter Thompson, Reuben Donnalley Corporation y Foote Cone & Belding. Había otras que andaban a la búsqueda de un socio español, como BBDO, Gardner Advertising, Mac Manus y John & Dams. Con los americanos ligo el marketing, la investigación del consumidor, la planificación, la estrategia y la gestión racional de las agencias. (p.224)

Pel que fa estrictament a la professió, els anys 60 mostren la clara intenció d'ordenació i reconeixement del sector, que maldava per dur a terme una sèrie de mesures imprescindibles per a la seva modernització. Entre les carències principals s'observava la manca de control dels tiratges dels mitjans impresos, la inexistència de la investigació de l'audiència, la intrusió exagerada en els diferents àmbits de la professió, la falta d'estandarització en la remuneració de les feines, unides a la necessitat de reestructuració dels processos productius.

L'abans i el després va tenir lloc el 1964 en promulgar-se l'Estatut de la Publicitat amb la Ley 61/1964 d'11 de juny, aprovat a Corts el 10 de juliol. Per la seva banda les empreses publicitàries, de premsa i les marques s'organitzaren per controlar la difusió i mesurar les audiències. Un dels impulsors fou Fontcuberta Vernet (1998):

Para ello tuvimos unas primeras conversaciones con la agencia Reclamo, que se desinteresó del tema. Fue con la ayuda de Dayax [Evelio Puig Doria i Octavio Soldevila], Izquierdo y Nogueras (más adelante Publicruz) y Cid, que pudo ponerse en marcha un control serio, eficaz y con el suficiente prestigio y respaldo para que lo aceptasen los gigantes de la prensa. Aunque no fue fácil. Por suerte, desde el principio, contamos con el apoyo de algunos grandes anunciantes, como Nestlé [Jordi Garriga] y Gallina Blanca [Jaime Tomás], que nos daban fuerza ante los medios e impedían que se riesen de nuestro propósito. El señor Malherbe, de la OJD francesa, nos ayudó enormemente en la puesta en marcha de la Oficina de Justificación de la Difusión (OJD) española. Luego se nos unieron muchas agencias de Madrid, con lo que acabamos de convencer a los medios de la necesidad de ser controlados. Se creó una sociedad con tres grandes grupos de socios: agencias, anunciantes y medios. (p.101)

El primer consell es va celebrar el febrer de 1964 i el control de tirades i difusió es posava en marxa al setembre del mateix any. "El segundo paso importante [fue] con la creación del Estudio General de Medios, EGM, que nos permitiría añadir información cualitativa a los datos cuantitativos facilitados por la OJD" (Fontcuberta Vernet, 1998, p.103).

Des d'un punt de vista comunicatiu més ampli, el 1959 el govern estava discutint i gestant una nova legislació en premsa davant l'obsolescència de la que era vigent des del 1938. Finalment, la Ley de Prensa e Imprenta, coneguda popularment com "Llei Fraga" pel que era Ministre d'Informació i Turisme, Manuel Fraga Iribarne, fou aprovada el 15 de març de 1966<sup>586</sup> amb només 3 vots en contra.

La norma significà un canvi que feia possible certa liberalització de la premsa i del sector editorial, i a recer de les expectatives que provocà van aparèixer cent vint i nou noves publicacions arreu de l'Estat (Sinova, 2006b, p.267). Al preàmbul es parla de llibertat d'expressió, d'empresa i de designació del director. Ara bé, era ambigua en qüestions fonamentals:

Se suprimía la censura previa, salvo en los estados de excepción y de guerra, pero se establecían severos límites al ejercicio de la libertad de imprenta: "El respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar" (artículo 2). (Fuentes i Fernández, 1998, p.297)

L'article 2 restringí clarament qualsevol anhel de llibertat de premsa. Cal afegir l'obligatorietat del dipòsit previ de les publicacions i les sancions, entre elles el segrest de publicacions emprat de manera discrecional, les multes i la suspensió professional tant d'empreses com persones, entre altres. A més seguia vigent el Registro Oficial de Prensa. Per tant, malgrat certa obertura informativa acord amb el context polític i social del moment aquesta estava

construida, sin embargo, sobre una engañosa libertad de expresión, llena de restricciones, de trampas y de peligros, como demuestran los 1.360 expedientes administrativos contra la prensa –la inmensa mayoría por el art. 2º– incoados desde la entrada en vigor de la ley hasta finales de 1975. (Fuentes i Fernández, 1998, p.298)

A Catalunya els anys seixanta foren de canvi, de lluita i de reivindicacions que marcaren el futur d'un poble que no es volia resignar a perdre la identitat, ja que la dictadura volia acabar amb la cultura catalana i relegar la llengua només a l'àmbit privat.

---

<sup>586</sup> Ley de Prensa e Imprenta. Boletín Oficial del Estado, 67,3501 (1966). Recuperat de <https://www.boe.es/buscar/pdf/1966/BOE-A-1966-3501-consolidado.pdf>

D'acord amb Batet i Cuéllar (2006):

Durant el període que va des del 1965 fins a la caiguda del règim, la repressió a Catalunya seguia tenint un caràcter diferent del que es produïa a la resta del territori espanyol, fet que va marcar i ha seguit marcant la dinàmica interna de la societat i la cultura catalanes com també la seva relació envers l'Estat. (Solé i Sabaté (dir.), 2006, p.111)

La lluita per la identitat catalana va deixar progressivament el component elitista per formar part d'un plantejament més ampli. A l'oposició intel·lectual s'hi van sumar el món obrer, sectors eclesiàstics que s'apartaven de l'ortodòxia i organitzacions polítiques i sindicals clandestines.

La confluència d'interessos entre el franquisme i l'elit financera catalana va afavorir la convergència de les reivindicacions de les classes mitjanes i baixes de la societat catalana. Així, la cultura va convertir-se en un altaveu de les reivindicacions d'un sector de la població cada vegada més ampli. L'arribada massiva d'emigració quedà relegada a la marginalitat, ja que el règim no va establir els mecanismes d'integració necessaris. Però a Catalunya es van promoure processos paral·lels per modular una nova societat que no perdia la seva identitat, sinó que es transformava gràcies a la diversitat dels nous components. Com expliquen Batet i Cuéllar (2006):

L'arrelament al país, les segones generacions i la progressiva identificació amb la cultura catalana com a símbol d'oposició al règim i de les seves reivindicacions socials van fer que les posicions entre els catalans de diversos orígens s'apropessin. Diversos moviments culturals van prendre una postura activa davant els problemes quotidians, amb la qual cosa adquiriren una incidència inaudita fins llavors. El PSUC, les accions sindicals, els moviments associacionistes veïnals i la Nova Cançó exerciren un paper determinant en el futur del país. (Solé i Sabaté (dir.), 2006, p.112)

Es van crear moltes organitzacions d'oposició però cal destacar el paper del PSUC per la seva importància en l'àmbit polític, perquè es va vincular de manera integradora amb les classes populars i pel seu pes en el desenvolupament cultural català. A meitat dels anys 60, el PSUC es convertí en el punt de referència de moltes persones que es consideraven d'esquerres. Era el partit de la clandestinitat, de la lluita contra el franquisme, l'enemic de la dictadura i comptava amb una llarga tradició històrica. El partit era una organització amb identitat pròpia, vinculada com sempre al Partido Comunista de España (PCE), però amb

un projecte polític català, ben definit i amb la voluntat de trencar l'aïllament a què l'havien sotmès les altres forces polítiques.

En aquest sentit va ser molt important el II congrés del partit, al desembre de 1965, on es van posar i definir les bases per a un apropament a les altres forces polítiques i es va apostar obertament per defensar un programa més moderat i realista, basat en la reivindicació de l'Estatut del 1932, com una forma de defensar l'autonomia catalana. Al costat d'això, la direcció del PSUC (amb Gregori López Raimundo al front) va llançar una política per guanyar-se el suport de sectors que, fins aleshores, havien estat allunyats de la militància política estricta. Aquesta obertura sectorial li va permetre arribar a grups que treballaven als barris, nuclis feministes, organitzacions d'estudiants i professionals liberals, etc. (Marín, 2006, p.227)

Des d'una perspectiva general, l'esquerra catalana estava formada per dos grans grups: en primer lloc, el PSUC organitzat amb una estructura clandestina sòlida i, com s'ha explicat, una àmplia xarxa de suport social de diferents àmbits. Després, el Moviment Socialista de Catalunya, com a principal proposta socialista catalana i, més minoritari però significatiu, el Secretariat d'Orientació de la Democràcia Social Catalana. D'altra banda, els sectors més conservadors de l'oposició al règim, representats en la figura de Jordi Pujol, van optar per no intervenir directament en les mobilitzacions polítiques. Com apunten Batet i Cuéllar (2006) els seus esforços es van centrar en revitalitzar l'economia catalana, àmbit des del qual van donar suport a iniciatives i institucions en defensa de la cultura. "La seva opció de 'fer país' va quallar entre una burgesia catalana contrària al règim que no compartia la majoria de les reivindicacions polítiques de l'esquerra" (Solé i Sabaté (dir.), 2006, p.113).

La cultura catalana es dotà d'estructures necessàries per a desenvolupar-se. Són els temps de fundació d'Edicions 62, de la revista *Cavall Fort*, de l'escola de mestres Rosa Sensat, la discogràfica Edigsa, la Nova Cançó i Omnium Cultural, que van esdevenir símbols d'oposició al franquisme i plataformes des de les quals treballar per la normalització cultural. Espais de trobada entre intel·lectuals de diferents generacions, de Ferran Soldevila a Josep Fontana o Antoni Tàpies. En iniciar-se la dècada dels 70 l'oposició, ben articulada, tenia clar que la defensa de les llibertats i la cultura catalanes passava inevitablement per la defensa de les reivindicacions socials i democràtiques.





## 5. Retorn a casa i supervivència professional

Com milers de persones durant la II Guerra Mundial, Agustí Centelles tornà a Espanya a través de les muntanyes de manera clandestina. Segons Echeyenne (1998), unes set-centes persones van practicar l'ofici de passador a la frontera pirinenca. Gairebé totes eren catalans i espanyols que havien arribat a França després de la Guerra Civil i, militància a banda, la majoria s'hi dedicava per motius econòmics.

Gairebé tothom feia pagar molt car qualsevol servei, per insignificant que fos. El govern de Londres no en discutia el preu i això feia que hi hagués molts abusos. El pagament a un passador representava el cost individual més alt de tota la cadena d'evasió. Ells volien compensar el risc de jugar-se la vida i més d'un va veure en aquesta activitat la manera de fer diners en molt poc temps. El preu més freqüent que cobraven era d'entre mil cinc-centes i tres mil cinc-centes pessetes per persona des de França fins al consolat de Barcelona. Tot i això, hi ha un bon nombre de passadors que es conformaven amb dues mil pessetes. (Montellà, 2009, p.130)

Des de la Guerra Civil la zona que limita entre França, Andorra i Espanya estava vigilada constantment i continuà amb l'esclat de la II Guerra Mundial. Els dos primers anys del conflicte passar a l'Estat espanyol era relativament fàcil. Però a partir de 1942 quan els alemanys ocuparen la França lliure la situació es complicà, ja que el seu objectiu era impermeabilitzar els passos fronterers. Ara bé, Calvet (2008) afirma que:

Tots els informes elaborats a partir de la primavera de 1943 constaten una disminució dels efectius, que són destinats a altres països un cop descartat un desembarcament aliat al sud de França. En aquests escrits aflora de mica en mica la conclusió que a mesura que els alemanys van perdent la guerra i necessiten centrar els esforços en altres escenaris, la frontera amb Espanya deixa de preocupar i se'n relaxa la vigilància. (p.26)

No s'ha localitzat cap document personal del fotògraf relacionat amb aquest moment vital. Només una declaració televisiva del 1979<sup>587</sup> ens aporta el seu testimoni per confirmar el pas per la muntanya: "Tuve que marchar por pies. Había mucha resistencia, de españoles y de todas las naciones, italianos, etc. Y hacían racias. Ya estaba tan forzada la cosa que decidí volver a España. Me las

---

<sup>587</sup> RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). Imágenes [VHS]. Madrid: RTVE

arreglé de tal forma que pasé por las montañas.” Gràcies a Pons i Prades (2002), podem saber que va tornar per Andorra:

Las cadenas de evasión, según “El Padre”<sup>588</sup> no sacaban por Andorra, más que excepcionalmente, alguna personalidad que otra, a la que urgía pasar a Gran Bretaña o África del Norte, como sucedió, entre otros, con el futuro mariscal De Lattre de Tassigny o la hija de Félix Eboué, el gobernador indígena de la Guinea Francesa. (...) Como urgente sería el paso del reportero-gráfico Agustí Centelles, en abril de 1944, con la policía alemana pisándole los talones. Mediada la década de los años setenta, ya en Barcelona, mi buen amigo Centelles me confirmaría lo rápido que había sido su paso por Andorra. Llegó a la pensión Ordino antes de que amaneciese y a la noche siguiente ya durmió en la Seo de Urgel. (p.144)

La recerca de Calvet (2008) contradiu l'excepcionalitat i més l'any 1944, i afirma que es tractava d'una ruta utilitzada per la majoria dels evadits perquè des d'Andorra cap a l'Alt Urgell o la Cerdanya “els recorreguts tenien menys dificultats i gaudien d'unes connexions més ràpides amb Barcelona” (p.27).

En una entrevista a Pons i Prades el 2004, l'historiador ens explicà el recorregut més detalladament:

Va pujar el camí més curt per Aix les Thermes, un poble amb un balneari molt important. Ell va anar fins allí amb el guia més jove, que es deia *Comprendes*, un noi de Torrelavega de qui mai vam saber el nom. De Carcassonna fins a Aix va anar amb autobús. D'allí al primer port suposo, no ho sé segur, dues hores i mitja o tres de caminar, i ja estaven al Pirineu. Fins allí va anar amb documentació nostra, perquè era zona prohibida, zona fronterera amb Andorra. També hi havia un GTE en aquella zona, el 429. Si tot anava bé l'itinerari era de 8 a 9 hores. Un cop a Andorra, algú li va haver de portar algun “salvoconducto” de la Seu d'Urgell per poder anar a Barcelona. Llavors es necessitava documentació per moure's a qualsevol lloc.

Només s'ha localitzat una altra referència sobre aquest passador i Centelles, la d'Assumpta Montellà (2009):

Els passadors eren els primers que agafaven en una batuda i aleshores tota la filera saltava, com el cas del passador Marcelino Peña, àlies *Comprendes*, conegut amb aquest sobrenom per la mania que tenia de dir reiteradament el mot *comprendes*. Va sortir de Catalunya cap a l'exili l'any 1939, amb una colònia de Ribes de Freser que recollia nens refugiats de la Guerra Civil. Malvivint a França, quan va fer setze anys compaginava el contraban per Andorra i les accions dels guerrillers espanyols de la zona de l'Arieja. Entre tots el van introduir a l'ofici de passador i era coneguda la seva destresa a esventrar els gossos llop que duïen els alemanys.

Quan la seva filera marxava per les collades i s'escoltaven els lladrucs dels gossos, ell es quedava per esperar-los amb un parell de ganivets d'escorxador i una protecció per al braç. Poques vegades havia de córrer.

---

<sup>588</sup>Robert Terres, líder de la Resistència Francesa

Justament d'aquesta habilitat de treure's de sobre els gossos de les patrulles nazis en va ser testimoni un evadit important, el fotògraf català Agustí Centelles. Aquest, exiliat a França i perseguit per la Gestapo, va poder disposar dels serveis de *Comprendes* com a passador per arribar fins a Barcelona. En aquella ocasió els gossos anaven trepitjant els talons de Centelles i *Comprendes*, tocant ja la frontera amb Andorra. *Comprendes* va matar dos gossos amb els seus ganivets davant la mirada atònita de Centelles.<sup>589</sup> (p.131)

El dia exacte de l'arribada a Barcelona no està documentat i les fonts familiars consultades el desconeixen. Sergi Centelles ho recorda prop del Nadal perquè li va portar regals i explica que “quan va tornar, va haver d'estar al llit. Va canviar totes les ungles dels peus, tenia un principi de congelació i tots els peus negres”. Els únics testimonis entrevistats que aporten informació sobre aquest fet són Eduard Pons i Carme Capilla i tots dos situen el retorn l'abril de 1944.

Ferré (2005, p.219) recollia el testimoni de Capilla, qui ho recordava perquè coincidí amb un viatge que va fer amb el seu fill petit per visitar la família. Just en sortir de l'estació de França es dirigí a la Via Laietana número 54 on el fotògraf estava amagat a casa de la seva sogra. Demanà per ell i a la porteria li respongueren que s'equivocava. La dona insistí i explicà que acabava d'arribar de Carcassona. Llavors l'home que l'atenia –que era Antoni Martí el cunyat del fotògraf–, la va deixar pujar. Capilla trobà Centelles al llit, amb ferides a la cara a causa del fred i molt aixafat pel cansament. La seva dona l'estava cuidant. L'emoció dels dos amics en retrobar-se fou immensa.

La situació de clandestinitat del fotògraf era un problema greu per a tota la família i calia trobar una solució. El padrí de Sergi Centelles, Ramon Ossó Massip, els oferí la possibilitat d'anar a viure a Reus:

Perquè durant la guerra el meu padrí era un personatge molt de dretes, *miembro de la guardia de Franco* i llavors va estar refugiat a casa dels meus avis aquí a Barcelona, ja que allà hauria pogut tenir un disgust. Aleshores, quan va tornar el

---

<sup>589</sup> Montellà no aporta cap font sobre aquesta anècdota del pas de la frontera del fotògraf. De fet, al paràgraf següent explica que “al final del 1943, *Comprendes* va ser detingut per la policia espanyola i torturat de manera brutal; li van trencar els dits de les mans i durant molt de temps va tenir seqüeles importants d'aquells interrogatoris. La seva detenció va comportar el desmantellament de tota una filera des d'Andorra fins a Barcelona. El van condemnar a vint-i-cinc anys de presó. Va morir poc després de sortir, però el nom llegendari de *Comprendes* encara és viu en el record de molts passadors”. (2009, p.132). Si van detenir *Comprendes* el 1943, no es pot saber si ja estava en llibertat i recuperat per poder passar a Centelles el 1944. O bé la data aportada per Pons i Prades i Capilla no és correcta i el fotògraf va tornar abans.

meu pare vam anar nosaltres a Reus i ell li va oferir hospitalitat i feina i vam estar-hi dos anys, vivint al llavors carrer Cervantes 39.<sup>590</sup>

Acabada la guerra, Ramon Ossó va tornar immediatament a casa i el 1940 formà part de la Comisión gestora del Ayuntamiento de Reus, és a dir, del primer govern del règim a la ciutat. El de la família Centelles-Ossó és només un dels milers d'exemples de solidaritat familiar que es van donar durant i després del conflicte bèl·lic.

Aquell qui havia estat reporter gràfic a partir de llavors es va dedicar a vendre i també a fer pa, però sobretot a controlar les cartilles de racionament dels clients, ja que la família tenia un forn, negoci fructífer en temps de postguerra. Sergi Centelles recordava:

Feia de forner. Despatxava pa i, per a més inri, amb unes cartilles on deia *Ayuda de Franco al necesitado*. Bé, els forners d'aquella època van fer molts diners perquè hi havia molt d'estraperlo amb el pa blanc, que era allò de si n'hi ha o no n'hi ha. Era una família benestant. El que el meu pare guanyava a Reus era pràcticament la manutenció, no tenia un sou. No fou caritat, perquè era tractat com un més de la família. El meu padrí comptava amb ell per a tot. Estàvem en igualtat, però ni ell va demanar mai una remuneració econòmica ni se li'n va oferir mai. Al forn despatxant també hi treballà la meva mare, perquè el fill gran del meu padrí agafà tuberculosi i hagué de marxar a Prades a fer cura de repòs amb la seva mare, que era la que despatxava al forn.

Dècades més tard, el propi Agustí Centelles deixava testimoni de les variades ocupacions d'aquests primers temps de retorn de França:

Estuve de panadero, haciendo pan y vendiendo pan en casa de un primo mío, de corredor de hojas de afeitar, de cepillos para los dientes, de extintores, de peines, de cosas de estas. Me dieron una libreta de pedidos: ¡ni uno!, ¡ni uno! Es que yo no sirvo. A mí me desarma. En cuanto iba a ofrecer una cosa y me decían que no, ya no sabía defenderla. Me paraba y ya está. No hice ni un solo pedido.<sup>591</sup>

Malgrat la situació, el fotògraf no oblidà la seva passió. Instaurà les excursions de cap de setmana amb la dona, el fill i la resta de nebodes i família. Fou en aquest àmbit privat que retratà els paisatges visitats i posteriorment revelà les imatges en un laboratori que instal·là a la casa.

---

<sup>590</sup>Testimoni de Sergi Centelles. La informació sobre els llocs on va viure la família, on van instal·lar-se professionalment i algunes de les empreses per a qui va treballar han estat possibles d'obtenir gràcies a aquest testimoni, amb qui s'ha parlat al llarg del temps i s'han gravat diverses entrevistes personals els anys 2004, 2008, 2012 i 2013. Pel que fa al domicili de Reus, actualment el carrer Cervantes s'anomena carrer de l'Amargura.

<sup>591</sup>RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). Imágenes [VHS]. Madrid: RTVE

A Reus la vida cultural havia canviat radicalment des del final de la guerra, com a exemple, la seva institució per excel·lència, el Centre de Lectura de Reus (1859). L'espai reobria ara vinculat al nou règim, que també controlava i planificava el temps d'esbarjo des dels organismes oficials, ja fos a través de l'Església, o bé gràcies a la Falange. Des de la seva Organització Sindical, s'establiren diferents obres i seccions. Inspirada en el *Dopolavoro* italià, es va crear a partir de 1940 i fins 1977 *Educación y Descanso*, que comptava amb "secciones de deportes, de excursionismo, de cultura y arte, organizaba visitas a museos, actividades artísticas, etc." (Sanz, 2000, p.343) arreu de l'Estat.

Entre aquesta teranyina estructural de caire estatal i també local, en l'àmbit de la imatge a Reus existia la Agrupación Fotográfica Reusense y Cinema Aficionado, a la qual desconeixem el grau d'adhesió de Centelles, en el sentit de si es tractava d'un membre habitual o ocasional. Pel caire polític estava totalment allunyat de la seva ideologia, però amb la situació personal i el perfil del *pater familias* que el va acollir, calia segurament acceptar les regles del joc i no posar en evidència la família amb actituds de *desafecto*.

Si només ens fixem amb aquesta associació com a promotora del temps lliure dedicant-lo a la imatge, tampoc considerem que fos del seu tarannà, perquè no té res a veure amb la pràctica del reportatge gràfic, i sí amb la fotografia artística i la concepció de la típica institució entesa com a Saló, que va triomfar arreu a finals del XIX. La seva experiència més similar havia estat l'ambient de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, on com hem vist s'inicià en la fotografia fent un curs d'aprenentatge,<sup>592</sup> però a cap document personal ni de l'agrupació no consta que participés en concursos. Tenint en compte que ja no exercia la seva professió, l'ocasió de formar-ne part ni que fos només com a concursant, li proporcionava una vàlvula d'escapament de la rutina de forner i el manteniment d'una pràctica que era el seu llenguatge. Com explica el seu fill Sergi:

Va participar en diferents concursos i va guanyar algun premi, jo encara tinc dues copes perquè no les he volgut llençar mai, com la del Clavario de la Purísima Sangre, amb unes fotos molt maques. Allí va començar a fer algunes proves de

---

<sup>592</sup>Vegeu pàgines 180-181 d'aquest treball.

fotografia en color amb un positiu i un negatiu superposats, aconseguia uns alts relleus que bé, tenien el seu estil. Sempre estava barrinant.

Van haver de passar gairebé dos anys des de l'arribada a Reus fins que es va atrevir a participar-hi, amb unes imatges de les processons de la Setmana Santa del 1946. Es va presentar a un dels concursos de més tradició popular de la ciutat, organitzat pel Clavario de la Real Congregación de la Purísima Sangre, resultant-ne el guanyador. El mateix any, entre els documents del fotògraf es conserva el fulletó de la participació en un "Concurso provincial de arte fotográfico", organitzat per Educación y Descanso. L'aspecte més destacable és que signa Agustí Ossó, ja sigui perquè en tractar-se de fotografia artística preferí adquirir un nou nom, o bé per allunyar-se de la seva signatura periodística "Centelles", que el podia relacionar d'alguna manera amb l'activitat anterior en un moment en què encara vivia clandestinament.

El dia 23 de juny es feia l'acte de lliurament del premi al Centre de Lectura de Reus. Ossó fou el guanyador de la "Copa del excelentísimo Gobernador Civil y Jefe del Movimiento" amb l'obra *Rosas de mayo*. A més es lliurava el "Trofeo Cuadrada", un premi extraordinari, que també s'emportà amb un paisatge titulat *Riu avall*. Aquell 1946, excepcionalment, un mateix concursant assolí dos dels guardons, cosa que feia d'aquell forner un personatge una mica més popular a la ciutat, fins el punt que rebé alguns encàrrecs de les autoritats, entre altres, retratar un acte del Sindicato Vertical o el campionat d'escacs celebrat al Palau Bofarull.

La vida quotidiana durant aquests primers anys de retorn va ser de precarietat i lluita per la supervivència. Temps d'anar tirant que el 1947 va fer prendre noves decisions a la família. El fotògraf deixà escrit a principis dels anys 80 qui fou el motiu:<sup>593</sup>

---

<sup>593</sup> Agustí Centelles i Ossó (s.d.) Quaderns inèdits "vivía els meus neguits i sacrificis, quan vaig tornar de l'exili buscant on guanyar la pesseta per tirar endavant el nostre benestar perdut el 1938. El començar de nou el 1947, després d'estar a casa del meu cosí germà dos anys i mig i posar-me la barretina en tornar a Barcelona —érem a Reus i jo clandestinament— i sortís el que sortís. Va ésser un risc. Jo havia de fer que tornéssim a ésser amos de les nostres decisions, a llaurar, sembrar i recollir l'esforç que fos necessari per tal d'aixecar-nos novament treballant sense tindre de raure en ningú. Aqueixa decisió la vaig prendre quan, en una badada, l'Eugènia quedà prenyada de l'Octavi."

Vivia els meus nequits i sacrifici, quan vaig tornar de l'exili, buscant en qualsevol la pesseta per tirar endavant el nostre benestar perdut en el 1938. Passà gana per que el començar de nou en 1947, després de estar en casa del meu cossi, però dos anys i mitj i posar-me a la carretera el tornar a Barcelona - Eren a Reus i jo clandestinament - i sortis el que sortis. Va ésser un risc. Jo devia fer que tornessin a ésser amos de les nostres decisions, a llaurar, a demar i recollir l'estorç que fos necessari per tal d'ajudar-nos novament treballant sense tindre de raure de unific. Aqueixa decisió la vaig pendre quan en una cadada el Eufenia queda prenyada de l'Octavi.

Torno al any 1933 quan

Agustí Centelles, quaderns inèdits (s.d.)

### 5.1 Els primers passos en la fotografia publicitària

L'arribada del segon fill, que va néixer el setembre de 1947, va provocar que mesos abans la família tornés a Barcelona, allotjant-se provisionalment a casa de la germana d'Eugènia Martí, al carrer de Tamarit. Sergi Centelles recorda que "quan neix l'Octavi, la meva mare tenia una mastitis i a casa de la meva tia era impossible viure-hi tots; és quan busquen el pis i marxem a Urgell amb Diputació, que serà casa i estudi". En batejar el nouvingut, la parella es va haver de tornar a casar ja que ho havien fet civilment durant els anys republicans, i també batejaren el primogènit nascut en plena guerra.

Feia pocs mesos que Agustí Centelles havia recomençat la seva carrera com a fotògraf professional. Però no com a fotoperiodista, sinó iniciant-se en la que seria la seva dedicació fins la jubilació: la fotografia industrial i publicitària. Aquesta decisió la va explicar en algunes intervencions que va fer a la premsa a finals dels anys 70:

Mi situación era absolutamente irregular, y no podía reemprender mi trabajo. ¿La Razón? Muy simple: represalia política y odio de mis antiguos compañeros, que jamás me han perdonado que yo les pasara, día a día, la mano por la cara.<sup>594</sup>

Al programa televisiu *Imágenes* s'hi referia de la següent manera:<sup>595</sup>

-Paloma Chamorro: No has vuelto a hacer foto de reportaje. ¿Por qué?

<sup>594</sup> Sense signatura: (1978, 23 d'abril) Un mago de la imagen. *Cambio* 16.

<sup>595</sup> RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). *Imágenes* [VHS]. Madrid: RTVE



-Agustí Centelles: Primero porque no me iba a mí colaborar con periódicos y revistas que no me iban, francamente. Y segundo porque los queridos compañeros me hubieran barrado el paso y como no soy hombre de disputas ni mucho menos, y como soy fotógrafo, me dediqué al trabajo industrial y publicitario. Así no les hacía sombra y me ha permitido de nuevo hacerme un nombre en este trabajo.

Les dues respostes anteriors permeten deduir que el fotògraf mai no va demanar oficialment a cap mitjà de comunicació de tornar a col·laborar-hi, o treballar-hi en plantilla com a fotoperiodista i que fou ell mateix qui va decidir canviar de sector professional en tornar, tement reaccions dels fotògrafs que s'havien quedat i ocupaven la premsa barcelonina des de la finalització de la guerra.

Cal afegir també que, com va aportar Ferré (2005, pp.23-24), el febrer de 1939 l'arxiu d'Agustí Centelles havia estat incautat després que la seva esposa Eugènia Martí rebés una carta de la Sección Fotográfica del Servicio Nacional de Propaganda on es demanava que entregués "la parte que falta del archivo fotográfico del sr. Centelles que interesa a esta sección". A més, al seu diari (Centelles, 2009, p.162) va deixar constància del fet que la seva dona havia estat detinguda un dia, i que a casa li havien pres la part de l'arxiu que no s'havia emportat a França, a més d'alguns altres materials i màquines. Així doncs, el fotògraf coneixia perfectament de quina manera el règim exercia els mecanismes de la repressió, tant a nivell professional com personal.

Deixant de banda les apreciacions del protagonista relatives als seus antics companys de professió, és cert que una denúncia encara podia tenir conseqüències penals per a ell i, de retruc, per a la família. Per tant optà pel silenci i per la renúncia a la vida professional anterior.

Si analitzem únicament la legislació de premsa establerta, les condicions no li eren favorables. Ara bé, cal fer palès que el 1947 el context repressiu no era el de la immediata postguerra i més finalitzada la II Guerra Mundial. A més, el 1951 es va regular amb una ordre el Registro Oficial de Prensa i començaren a aplicar-se alguns criteris una mica més professionals en l'admissió. Malgrat això, només que algun fotògraf ben connectat políticament hagués testimoniat en contra seu ja no

hauria pogut ser admès al ROP. Per tant, fos per llei o per la simple intuïció de no voler tenir problemes ni remoure el passat, pràcticament fou obligat a reinventar-se en el seu ofici de fotògraf.

Podem datar aquests inicis laborals gràcies al contracte d'arrendament d'una habitació al carrer Bonavista, núm. 20, signat a mitjans del mes de març de 1947. El document especifica que el local estava destinat a ser laboratori fotogràfic per a "revelación de películas y fotografías de aficionado; o sea que este contrato no pueda nunca conceptuarse de local industrial (...) pues se trata de un piso estudio que se le permite al arrendatario dedicarlo a trabajos de fotografía pero no como industria o comercio."<sup>596</sup>

Les característiques de l'espai, de dimensions reduïdes i sense aigua corrent, a més del testimoni del fill primogènit, proven que eren temps difícils per al fotògraf i que tornava a començar pràcticament de zero per guanyar-se la vida:

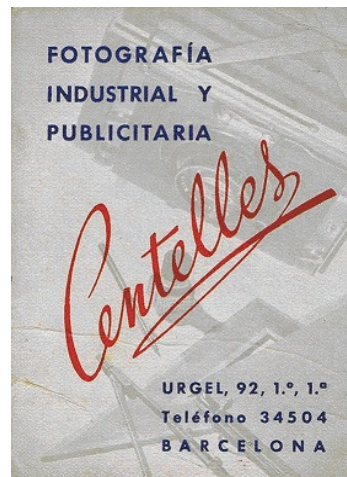
Des de casa els oncles al carrer Tamarit, com que no teníem ni un duro, fins al carrer Bonavista, on va muntar un laboratori en una habitació, ens en anàvem caminant amb els llistons, els contraplacats o el que fos per fer les divisions per estalviar-nos em sembla que eren els 15 o 25 cèntims que valia llavors el tramvia.

Posteriorment, la família es va instal·lar en un pis de lloguer del carrer Urgell, núm. 92, 1r-1<sup>a</sup> que també s'aprofità com a espai de treball perquè eren temps d'estretor econòmica. Calia ajuda per poder tirar endavant i com explica Sergi Centelles:

En tornar a Barcelona, el meu padrí li va deixar uns diners per començar de nou i després el meu pare li va tornar. (...) També el seu amic Josep Aymamí, que ja estava més o menys situat, li va llogar una habitació o dos per tenir un despatx allí al pis d'Urgell, que mai, mai a la vida va venir. Aquest home, l'Aymamí, el va ajudar molt al meu pare. En aquella època, que això devia ser principis del 48, van haver de pagar de traspàs 8.000 pessetes, que era una bestialitat, per un pis que, els que havien viscut primer, havien cremat els porticons al menjador per escalfar-se a l'hivern i estava fet una desgràcia.

---

<sup>596</sup> Contracte d'arrendament del local del carrer Bonavista. Barcelona 14 de març de 1947. Documentació personal d'Agustí Centelles.



Targetes de visita d'Agustí Centelles. Imatges facilitades per Sergi Centelles Martí.

El fotògraf recordava dècades més tard “aquellos años de Navidades austeras, especialmente la de 1947, cuando no teníamos ni un duro y me pagarían el 10 de enero.”<sup>597</sup>

Emprendre el camí professional en el context publicitari dels anys 40 era complicat ja que no hi havia diners per a campanyes, les agències malvivien i mancaven professionals competents. Com detalla Moreno (2012, p.213), en aquell temps la publicitat pràcticament havia perdut la seva reputació. El 1948 la revista *Arte Comercial* es va plantejar fer-ne un estat de la qüestió i el diagnòstic resultant fou contundent:

Faltaban profesionales con la debida preparación. Desde principios de siglo, España no había impartido un solo conocimiento sobre publicidad en las Escuelas de Comercio. De ahí derivaban los abusos en las tarifas publicitarias, el intrusismo de gentes ignorantes, el desprecio de los anunciantes y la baja remuneración de los profesionales. Publicitarios serios, como Pedro Prat Gaballí o Felipe Lorenzo, jefe de publicidad de los laboratorios Profiden, destacaban la falta de formación como el núcleo esencial, pero denunciaban otras malas prácticas del sector: las agencias no buscaban tanto la calidad como el hacer grandes descuentos a sus clientes para no perderlos; los anunciantes tenían necesidad imperiosa de vender en un mercado paupérrimo, y por lo tanto eran presa fácil para los desaprensivos. No se trataba en muchas ocasiones de querer engañar o de maldad objetiva, sino simplemente de falta de “saber hacer” en un entorno muy adverso. La autarquía estaba resultando letal para la publicidad.

El mateix any Francisco García Ruescas editava el seu primer *Anuario Artístico Publicitario GARÚ*, un document que, en paraules del seu autor, volia:

<sup>597</sup> López, L. I. (1978, 1-7 de març). Las fotos inéditas de la guerra civil. *Primera Plana*.

Prestigiar una profesión que necesita abrirse paso entre las más dignas, porque sus fines son los más importantes y está en un todo ligada a la economía de los pueblos. Sin la publicidad, ésta no se enriquecería, el “standard” de vida de las gentes no mejoraría y la nación dejaría de prosperar. (García, 1948, p.5)

Aquesta publicació oferia una selecció d’anuncis del 1947 i recollia les empreses i professionals que treballaven en el sector. Amb el temps, s’ha convertit en una mena de guia sobre la publicitat del període i font de referència de la majoria d’autors. Una de les seves aportacions (García, 1948, p.122) és el cens amb els noms i cognoms dels professionals publicitaris agrupant-los en dues categories: 1) els artesans, on inclou la denominació d’artistes, *layoutmen*, dibuixants i fotògrafs que sumen en total 477, tots ells reconeguts per la seva dedicació professional; i 2) els directors i tècnics publicitaris, a qui considera superiors. Pel que fa als directors en comptabilitza 149, ja que inclou en aquesta xifra els subdirectors, delegats i apoderats, a més dels directors pròpiament dits, mentre que de tècnics en suma 69.

Les xifres corroboren la manca de tècnics. Malgrat tot, com afirma Pérez Ruiz (2001), els tres darrers anys de la dècada dels 40 “suponen una toma de conciencia de este decaimiento profesional y el consiguiente propósito de mentalizar a los profesionales de la necesidad imperiosa de dignificar el ejercicio de la técnica publicitaria. El quinquenio 1947-1952 significó, en este sentido, el primer respiro” (p.191).

Exactament el moment que Agustí Centelles s’incorporà en aquest camp professional. El mateix autor posa de manifest que, a partir de 1944, deixant de banda les condicions ideològiques i les imposicions del règim establert, es van donar els primers passos –tímids però conscients– cap a una nova publicitat. Hi van contribuir diversos aspectes: canvi en els recursos textuais potenciant l’eslògan; variada combinació tipogràfica; novetats a l’hora de dissenyar els productes; importància de la marca, ja que els industrials havien assumit que tots els seus productes havien de dur-la; nova filosofia pel que fa a la maquetació –on el producte era l’element central al qual se supeditaven els altres– i, finalment, el que té més interès en l’objecte d’estudi d’aquesta recerca:

La incorporación de la fotografía es una característica prácticamente general. La mayoría de los anuncios dejan a un lado las ilustraciones y se pasan a la imagen fija real, recuperando así un elemento que inició su trayectoria en la publicidad española a partir de 1931. Ello supone, inevitablemente, que la imagen asume el protagonismo del anuncio y se adueña de más espacio. (Pérez Ruiz, 2001, p.198)

Per tant, aquest context d'entrada desfavorable va convertir-se en una bona opció laboral per a un fotògraf amb l'experiència i la tècnica adquirida de Centelles, malgrat que no consta que hagués treballat anteriorment en l'àmbit de la publicitat. El preu era canviar la imatge caçada al vol, és a dir, el fet noticable, per la fotografia elaborada detalladament, concebuda per a aconseguir l'efecte comercial desitjat. Calia embeinar la Leica per treure de nou la Contessa-Netel<sup>598</sup> de fusta que l'acompanyà durant dècades, renunciar al passat i a la projecció pública que significava signar una imatge a la premsa, per adaptar-se a una professió gairebé anònima, formant part d'un engranatge molt més complex, en el qual la seva signatura al principi només serviria per a presentar la pròpia empresa i augmentar progressivament la cartera de clients. Una bona manera de passar desapercebut a la Barcelona franquista i aixecar un negoci per poder alimentar la família que, al cap i a la fi, era del que es tractava.

Amb els anys, a la Contessa-Netel s'hi van afegir altres aparells. Com explica Sergi Centelles:

Habitualment utilitzàvem la Contessa-Netel, i sempre 9x12. Tot lo que eren instal·lacions, fàbriques i tot això sí, 9x12, amb uns angulars considerables per treure el màxim possible. Si hi havia coses de detall ho fèiem a 6x6 amb una Zeiss Ikon que es deia Super Ikonta, que la tinc allí a la vitrina. I de les càmeres 9x12 de quan anàvem amb ell, les de fusta, la Comtesa-Nettel, i després ja a una Linhoff que va comprar quan van sortir aquestes càmeres alemanyes de ferro.

Pel que fa als materials, el fotògraf sempre va primar la qualitat, tal com afirmen el testimoni del seu fill primogènit i el de diversos treballadors que va tenir l'empresa a partir de la segona meitat de la dècada dels anys seixanta.

La indústria fotogràfica, a finals dels anys 40, mostrava indicis de certa recuperació després d'un dura postguerra sense pràcticament material i on la

---

<sup>598</sup>Format 9 x 12, òptica 15cm, f. 4,5

marca de paper més popular s'anunciava "Negtor, calidad y autarquía". El 1940 s'havia creat Valca, empresa basca de pel·lícula i paper.

Negra y Tort reiniciaba en 1939 la producción de papel emprendida en 1916. En 1952, la empresa ofrecía una amplia gama de papeles –los populares Negtor– que la situaba entre las más competitivas de Europa en su campo. Junto a estas empresas emblemáticas, la industria fotográfica española contaba con otras más modestas como Mafe, que acabó siendo absorbida por Agfa o Infonal (Industria Fotoquímica Nacional), que en 1942 comenzó a fabricar papeles de ínfima calidad. No obstante, la precaria industria fotográfica española, cada día más colonizada por los productos alemanes, norteamericanos y japoneses, nunca llegó a alcanzar un volumen considerable, ni a satisfacer las modestas necesidades de consumo nacional. (López Mondejar (1999, p.184)

Sergi Centelles recorda: "Mai no utilitzàvem paper de batalla. El material que hi havia per al treball industrial era bastant bo. Existia Valca, que era espanyola, i una altra que feia un paper que es deia Negtor que utilitzàvem molt. Recordo que ja eren els anys cinquanta. Més endavant, i si volies fer una cosa artística, havies d'anar a Ilford". Tot i les dificultats per obtenir material típiques de l'època, Agustí Centelles començava a fer algunes proves en color tal i com aporta el testimoni del seu fill primogènit:

Al principi revelava en color, tant fotografies com diapositives, fent-s'ho ell. Primer li venien el material de *contrabando* d'Andorra perquè aquí no hi havia res de tot això. També vam anar un cop a comprar-lo gràcies a què l'alcalde de barri va signar els papers, perquè el meu pare no tenia passaport. Les primeres revelades quedaven perfectes però a les segones, o sortien de color vinagre o de color verd. La causa era que les cubes que hi havia a l'època eren cromades i els banys es menjaven el crom i s'alteraven. Llavors la primera vegada que revelaves encara estaven bé, però al cap de 24 o 48 hores allò ja era una desgràcia i ho va abandonar. Després, crec que ja era a principis dels seixanta, va provar amb uns *kits* de la marca Kodak, que havies d'anar a comprar allà a can Serra al passeig de Gràcia i una mica més tard, es van començar a posar laboratoris, entre ells un tal Soler Guillaume al carrer Muntaner que ho feien molt bé i ho portàvem allí.

No s'ha pogut documentar<sup>599</sup> com fou exactament l'inici de la nova etapa professional, si va recórrer a alguns coneguts professionals de temps passats, o bé va practicar la presentació a porta freda.<sup>600</sup> La inexistència d'un arxiu

---

<sup>599</sup> No existeix arxiu de l'etapa publicitària i industrial d'Agustí Centelles. En morir el fotògraf i deixar l'estudi que tenia a la Diagonal la majoria del material no es va guardar.

<sup>600</sup> Tot i aquesta mancança documental, cal tenir present Josep Badosa Mestres (1920-2001), a qui anomenava "badoseta", el fill del seu primer patró, que havia vist créixer i havia ajudat durant la guerra quan va morir el pare, evitant-li la destinació al front per portar-lo al servei fotogràfic del SIM del qual, com ja hem vist anteriorment, Centelles n'era el responsable. Des del 1940 Josep Badosa havia abandonat el fotoperiodisme i el 1947 estava establert com a fotògraf industrial i publicitari. Quan Centelles tornà a Barcelona reprengueren la relació, que durà tota la vida; per tant no seria gens estrany que l'ajudés en aquesta reincorporació a la feina de fotògraf. L'amistat entre Centelles i Badosa durant tota la vida ha estat

sistematitzat i conservat dels anys de fotògraf industrial i publicitari tampoc no permet documentar detalladament quins foren els clients. Sobre aquesta qüestió, Sergi Centelles explica que el seu pare no feia un arxiu cronològic, sinó que confeccionava una fitxa per a cada client: “posava les fotos tal i com anava fent, sense data, només corresponia al client. I amb qui treballava més al davant tenia un resum amb els preus del tipus de feina que havia de fer: reproducció, foto original, còpia, etc.”

Des dels inicis es combinava la feina per a agència amb algun encàrrec de fotografia d'estands de la Fira de Mostres:

Ja a l'època *gloriosa* de Bonavista i després d'Urgell, hi havia un senyor molt gran francès que es dedicava a anar pels estands i oferir fotos. Es deia Choimet i, no sé per què ni com, es coneixia amb el meu pare. Aquest senyor quan arribava el juny que començava la fira, venia amb la llista de la gent que necessitava fotos. Feia les dels estands particulars de molta gent però també de països, entre ells Suïssa, i estava encantat amb les fotos del pare. Tot això va anar funcionant i va durar bastants anys. També mentre tenia l'estudi a casa, recordo que ja començava a fer fotos per a l'agència Roldós.

Citar el cognom Roldós significa referir-se a un pioner de la publicitat a Catalunya, Rafael Roldós Viñolas (1846–1918),<sup>601</sup> qui va fundar “la agencia más antigua de España en 1872” (Eguizábal, 1998, p.449); un negoci que van continuar els fills, Rafael i Ruperto Roldós Gómez, i que ha seguit fins avui, creixent, adaptant-se al context comunicatiu durant més d'un segle i esdevenint un dels pilars del sector. Des d'aquell prehistòric centre d'anuncis anomenat Roldós y Compañía, a la Roldós S.A. Agencia Española de Publicidad de la postguerra, l'empresa va estar situada durant dècades al carrer Bergara fins al 2006, quan canvià d'ubicació des d'on segueix en actiu.

El pioner Roldós Viñolas va crear un altre projecte comunicatiu, nascut per a reforçar l'activitat publicitària de l'agència i que fou molt important des d'una perspectiva de la Història del Periodisme català: el diari *Las Noticias*<sup>602</sup> (1896–

---

confirmada tant per part de Sergi Centelles com d'Olga Badosa, però no tenim informació suficient per validar la materialització d'alguna col·laboració professional.

<sup>601</sup> Per entendre la figura d'aquest pioner és imprescindible la tesi doctoral de Carolina Serra titulada *La influencia de Rafael Roldós Viñolas en el nacimiento y desarrollo de la actividad publicitaria en España: su obra y su legado (1857–1957)*.

<sup>602</sup> Figueres (1994, pp.99-100) aporta que el 1905 *Las Noticias* tirava 11.000 exemplars. El 1913 augmentà la xifra fins als 40.000, fet que el convertí en el segon diari de Barcelona darrere *La Vanguardia* amb 58.000. El

1939). Concebut com a diari de la tarda, en poc temps es va convertir en un dels rotatius més populars<sup>603</sup> de Barcelona. El 1898 incorporà un epígraf que reivindicà la seva voluntat de ser diari d'empresa "este periódico no está afiliado a ningún partido político" i, malgrat que havia començat com a vespertí, a partir del 1903 també incorporà edició de matí. (Huertas, 1995, p.268)

*Las Noticias* no fou un diari gràfic, però integrà progressivament la fotografia a les seves pàgines seguint l'evolució de la premsa diària al llarg del primer terç de segle XX. Cal remarcar que fou el rotatiu on començà la seva carrera Carlos Pérez de Rozas Masdeu<sup>604</sup> i que Serra (2015, p.183) esmenta que entre 1925 i 1939 "como fotógrafo destaca Torrents", referència a la firma professional de Pablo Luis Torrents.<sup>605</sup> Agustí Centelles mai no en fou redactor gràfic de plantilla, però hi va fer alguna col·laboració com la resta de fotoperiodistes de l'època. Tenint en compte l'experiència professional, els nombre reduït de repòrters gràfics que hi havia a Barcelona durant els anys 20 i 30 i que eren coneguts a la ciutat és força provable que, a l'hora de orientar de nou la seva carrera com a fotògraf, ho intentés en una empresa que coneixia la seva solvència tècnica i on fins i tot podia conèixer algun dels treballadors.

La il·lustradora Carme Barbarà, que va treballar a l'agència entre 1947 i 1957, cita Agustí Centelles com un dels professionals amb qui va coincidir laboralment (Serra, 2015, pp.433-434). Les primeres feines del fotògraf a Roldós que recorda Sergi Centelles eren per fer fotografies d'un conyac de la licorera Caballero, un dels principals clients de l'empresa, que es deia *Decano*: "les enganxava amb una cartolina i llavors amb un paper de *celofan* que mullava amb aigua i ho embolicava. També va fer fotos del Brandy 103."

---

1918, només amb *La Vanguardia* per davant amb 1000.000 i superant *La Publicitat* que en tenia 30.000, el diari de Roldós comptava una tirada de 50.000 exemplars. El 1927 arribà als 60.000 i el 1935 baixà a 40.000.

<sup>603</sup> Un dels motius de la popularitat del diari fou les anomenades "Pissarres de Can Roldós" al Palacio de Las Noticias, edifici de la Rambla dels Estudis, 6 on es van instal·lar a partir de 1920 la seu del rotatiu i de la companyia. En aquestes pissarres s'anotaven els resultats esportius per la qual cosa aviat foren punt de trobada d'aficionats al futbol.

<sup>604</sup> Per conèixer la trajectòria de Carlos Pérez de Rozas Masdeu (1893-1954) vegeu:

<http://www.reportersgrafics.net/ca/autors/p-rez-de-rozas>

<sup>605</sup> Per conèixer la trajectòria de Pablo Luis Torrents (1893-1966) vegeu:

<http://www.reportersgrafics.net/ca/autors/torrents>



El sector de les begudes alcohòliques gaudia amb el nou règim d'una presència i permissivitat publicitària<sup>606</sup> que ara resulta impossible d'entendre. El missatge es plantejava des de dues vessants: d'una banda, sobretot al principi de la dècada dels 40, com un element reivindicatiu de la victòria, un producte reservat a les classes vencedores, i també a la classe alta, ja que es revestia habitualment amb el terme "distinción" i així hi afegia exclusivitat. De l'altra:

No podemos dejar de mencionar el tremendo aumento del "vicio de la bebida", según la expresión que aparece repetidamente en la prensa de la época. El alcoholismo y las enfermedades relacionadas con él, como la cirrosis, aumentaron mucho al dispararse el consumo de bebidas alcohólicas para amortiguar la depresión y engañar el hambre. (...) Hubo bebidas que se anunciaron en esos años como el gran remedio para prácticamente todos los males: para aliviar penas y dolores, curar gripes y resfriados, combatir el frío y combatir asimismo los rigores del calor del verano si se tomaban mezcladas con hielo o agua fría. No hubo reparo incluso en mostrar en los anuncios a niños bebiendo alcohol, imitando a los adultos. (...). Las bebidas alcohólicas no estaban gravadas por la administración y eran baratas, de modo que resultaba una manera fácil de evadirse de las miserias cotidianas. (Sueiro, 2007, pp.165-166)

No és gens estrany doncs que Sergi Centelles recordi una marca de conyac com una de les primeres feines del seu pare, ni que el fotògraf s'iniciés en la fotografia publicitària amb aquest tipus de producte, que també fou una de les bases del sector al llarg de la dècada dels 50 tot i que progressivament es deixà de relacionar les begudes alcohòliques amb valors com la victòria o la pàtria, per ajustar-se a consideracions comercials més properes a l'estil de vida de consum de masses nordamericà.

La nova carrera professional de Centelles havia començat bé, però judicialment la seva vida es va complicar.

---

<sup>606</sup> Respecte això vegeu, des d'una perspectiva semiòtica, Madrid, S. (2007, pp.84-113) i, des d'un punt de vista historiogràfic, Pérez Ruiz, M. A. (2001, pp.206-209) o Checa Godoy (2007, pp.151-152) que resumeix "Una sociedad intolerante, salvo con el alcohol. El eslogan del Anís Castellana será, "quien bebe, vive."

## 5.2 Un suau procés de depuració per pertinença a la maçoneria

L'any 1939 quan Agustí Centelles emprengué el camí de l'Exili i mentre estava detingut al camp de Bram era plenament conscient que no podia tornar a casa, tal i com ja s'ha exposat. El fet que el Servicio Nacional de Propaganda<sup>607</sup> li incautés part de l'arxiu que no s'emportà i les notícies que li arribaven a França indicaven clarament que podia patir represàlies. Però el que, de ben segur, menys es podia imaginar és que la seva depuració es fes efectiva una dècada més tard, i no pas per motius relacionats amb la seva activitat durant la guerra –quan fou cap del Gabinet de Fotografia del SIM–, sinó per pertinença a la maçoneria, un cop ja havia renunciat al fotoperiodisme i s'havia establert com a fotògraf industrial i publicitari.

Si parem esment a la Ley de Responsabilidades Políticas, el fotògraf, un individu informat i vinculat a l'aparell d'intel·ligència de l'Estat durant el conflicte, podia conèixer perfectament quines eren les conseqüències de l'aplicació d'aquesta normativa. Només en llegir el primer article, –que com hem citat anteriorment atribueix el delictes de rebel·lió militar a les persones que des de l'1 d'octubre de 1934 o abans del 18 de juliol de 1936 haguessin contribuït a agreujar o s'haguessin oposat al Movimiento Nacional– Centelles podia ser acusat únicament pel fet d'haver viscut la guerra a Barcelona. Cavia la possibilitat d'acollir-se a l'article 5è, on es considerava com atenuant el penediment públic abans del 18 de juliol de 1936 i la posterior adhesió al Movimiento, aspecte que en el seu cas era impossible que demostrés.

Respecte al segon article, que deixava fora de la llei tots els partits polítics i sindicats i agrupacions, pertànyer a la Agrupació Professional de Periodistes subscripta a la UGT ja podia ser objecte d'alguna represàlia. Aquells qui havien marxat a l'estranger i no s'havien incorporat a la “zona nacional” dos mesos després, també patien l'aplicació de la llei. Afegim-hi que, com s'ha explicat, els periodistes havien de presentar un informe amb els antecedents professionals i polítics per poder obtenir el carnet de premsa i estar inscrit al Registro Oficial de Prensa (ROP). A més, existia un interès real per part del règim d'obtenir el seu

---

<sup>607</sup> Veure p 528 d'aquesta recerca.

material, i un coneixement evident de qui era el fotògraf i la seva activitat professional.

Segurament la manca de creuament d'informació entre organismes o el desconeixement dels interessos, per exemple entre la Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos (DERD) i el mateix Servicio Nacional de Propaganda, a més del fet que Centelles s'exilià, van provocar que no se'l jutgés en consell de guerra. Tot i la seva absència física, cal tenir en compte que a l'article 46 aquesta llei de responsabilitats polítiques expressava que "ni el fallecimiento, ni la ausencia, ni la incomparecencia del presunto responsable detendrá la tramitación del expediente". Tampoc ningú no el va denunciar perquè, en cas contrari, sí que s'hagués iniciat un procediment i no consta que fos així als arxius militars consultats.<sup>608</sup>

A més, l'any 2003, en accedir a la documentació de la Sección Político-Social al Archivo General de la Guerra Civil, vam comprovar que existia un expedient personal seu de responsabilitats polítiques amb el número 25.746 però no contenia res. Feta de nou la consulta a través d'internet al portal de Víctimas de la Guerra Civil y Represaliados por el Franquismo obtenim dos resultats que corresponen als noms "Agustí Centellas Onno" i "Agustí Centellas Osso".

Apellido/s	Nombre	Otras formas del nombre	Población
Basell Porta	Agustín		Castellón del Campo
Canellas Borau	Agustín		Montañana
CENTELLAS ONNO	AGUSTÍN		
CENTELLAS OSSO	AGUSTÍN		
CETELLAS	AGUSTÍN		
LOPEZ CANILLES	AGUSTÍN		
Manso Canelles	Agustín		Madrid
Manso Cañellas	Agustín		Madrid
MAURO CAÑELLAS	AGUSTÍN		

Font: <http://pares.mcu.es/victimasGCFPortal/buscadorSencillo.form>

<sup>608</sup> Per tal d'obtenir antecedents militars i si va tenir algun judici s'han consultat els següents arxius i el resultat ha estat negatiu: Archivo General Militar de Àvila, Archivo General Militar de Segovia, Archivo General Militar de Guadalajara, Archivo del Tribunal Militar de Barcelona.

És evident que corresponen al fotògraf però s'hi han escrit els cognoms erròniament, detall que sens dubte l'afavorí a l'hora de creuar dades i buscar més informació sobre ell. Tot dos provenen del fons Delegación Nacional de Servicios Documentales, sèrie Fichero general de la Sección Político-Social. No hi consta la data, ni el número d'expedient, ni número de pàgines, ni cap observació. S'ha optat per mantenir a la base de dades dos registres sense corregir i no posar correctament el nom abans que esborrar-los, tot i que no alberguen cap contingut. En conclusió, no hi ha un procés jurídic de depuració política del fotògraf.

El règim, però, comptava amb una altra norma per continuar exercint la repressió, la Ley para la Represión de la Masonería y el Comunismo del 2 de març de 1940, una llei especial que depenia directament de la Presidència<sup>609</sup> del Govern, l'objectiu de la qual era comptar amb una legislació específica que no tingués relació amb la guerra. Al primer article ja tipifica com a delictes el fet de pertànyer a "la masonería, el comunismo y demás sociedades clandestinas a qué se refieren los artículos siguientes." Per tant, qualsevol organització que no s'adigués als fonaments del Movimiento i aquelles que el govern cregués oportunes, ja que es reservava la potestat d'afegir-n'hi més. A banda de la pertinença, a l'article 3 es deixava clar que la difusió de qualsevol idea maçona o comunista podia ser castigada amb la pena de reclusió major, és a dir, de 20 anys i un dia a 30 anys, en el cas de considerar-se culpable principal, o bé de reclusió menor per als cooperants. A més de les penes de presó, se'n consideraven altres com el confinament, l'expulsió, la inhabilitació o la pèrdua de qualsevol càrrec a l'administració pública, empresa subvencionada o concessionària.

La norma contemplava també la creació del Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo (TERMC), en actiu a partir del 1941 i fins al 1963. Una de les tasques del tribunal fou "trametre expedients personals de tothom sobre qui tenien dades de pertinença a la maçoneria i per motius polítics". (Cruanyes, 2003, p.331). La informació d'aquests expedients s'extreia gràcies a la

---

<sup>609</sup> Boletín Oficial del Estado. Ley para la Represión de la Masonería y el Comunismo del 2 de marzo de 1940 Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1940/062/A01537-01539.pdf>  
Aquesta llei fou completada amb la Ley para la Seguridad del Estado (29.3.1941) que s'encarregaria de cobrir les situacions no previstes en la llei anterior.

documentació requisada per la DERD que estava dipositada a Salamanca. Tots els processos sobre maçoneria se separaren en l'anomenada Sección Especial, diferent de la Sección Político Social, i es creà un arxiu d'expedients personals.

Es considerava maçons “todos los que han ingresado en la masonería y no han sido expulsados o no se han dado de baja de la misma o no han roto explícitamente toda relación con ella, y no dejan de serlo aquéllos a quienes la secta ha concedido su autorización, anuencia o conformidad, bajo cualquier forma o expediente, para aparentar alejamiento de la misma. A los efectos de esta Ley se consideran comunistas los inductores, dirigentes y activos colaboradores de la tarea o propaganda soviética, trotskistas, anarquistas o similares” (article 4).

Agustí Centelles havia pertangut a la lògia *Adelante* durant la joventut, entre 1928 i 1933. Fou donat de baixa per falta d'assistència i pagament i mai no va demanar el document per finalitzar la seva relació amb la lògia. Per tant, a efectes d'aquesta llei podia ser considerat maçó tot i que no tingués cap relació amb l'orde des de feia anys.<sup>610</sup> Respecte la definició ideològica que fa la llei, el fotògraf podia ser també jutjat per la seva activitat durant la Guerra Civil, tant si era en realitat militant del PSUC, com si només es comprovava l'ús d'algunes imatges en diversos formats de propaganda, o per la ideologia dels mitjans en què foren publicades i, sobretot, pel seu càrrec de cap del Gabinet Fotogràfic del SIM.

Cal afegir que l'article 7 obligava a “formular ante el Gobierno una declaración de retractación en el plazo de dos meses y conforme al modelo que las disposiciones reglamentarias establezcan, en la cual se haga constar aquel hecho así como las circunstancias que estimen pertinentes.” Evidentment quan es publicà aquesta llei el fotògraf estava exiliat a Carcassona, per la qual cosa no es va presentar a retractar-se, acció que suposava un agreujant.

La delació –eina per al control i la submissió de la població– ajudava a obtenir atenuants, igual que en les causes de responsabilitats polítiques. D'aquesta manera van ser molts els maçons que, en fer la seva pròpia retractació, facilitaren

---

<sup>610</sup> Sobre la pertinença d'Agustí Centelles a la lògia *Adelante* veieu les pàgines 217-222 d'aquesta tesi.

informació d'altres germans. Així s'inicià l'expedient contra Agustí Centelles, ja que el 30 d'abril de 1940 era delatats per un tipògraf de professió, de nom Juan Solé Llaurador,<sup>611</sup> l'expedient del qual dona fe de la seva retractació. A més, des de l'1 de juliol del 1941 el govern dictà una ordre circular que, com explica Moreno Gómez (1989, p.137):

Lanzó una nueva campaña de expediente depuradores que podía afectar a cualquier cargo civil o militar del Estado español, en sus múltiples administraciones, tanto nacionales como provinciales o locales. Sólo en 1942 se sustanciaron 3.699 expedientes, de los que resultaron positivos 924, es decir, la cuarta parte. Por otra parte, el hecho de que en el Servicio de Documentación de Salamanca se acumulan unas 80.000 fichas de supuestos masones (cuando en 1936 no rebasaban la cifra de 5.000) revela las dimensiones de la llamada cruzada antimasonica y la fiebre acusatoria que existió en el seno del Régimen.

Entre la documentació del Archivo Masónico consta l'expedient personal a nom d'Agustín Centelles Ossó,<sup>612</sup> a l'interior del qual també se cita com Centellas o Oro –dubte aquest del segon cognom que es repeteix al llarg de diversos documents del sumari–, amb el domicili al carrer de Lancaster núm. 22 i la seva pertinença a la lògia *Adelante* l'any 1928. Es fa constar que és de professió fotògraf i que figura “en la lista de maestros activos que reúnen las condiciones exigidas para ser Gran Maestro, la cual se archiva en el expediente de la Gran Logia de Cataluña”.

L'expedient inclou documentació de la lògia, el document d'iniciació, alguns rebuts i un sobre amb el seu nom. Malgrat que la denúncia es va dur a terme el 1940 i es confeccionà aquest expedient, no va ser fins el 3 de novembre de 1947 quan es redactà un informe que inclou tots els antecedents maçons detallats. Veiem com passen set anys –període en què el fotògraf havia marxat i tornat de l'Exili i reconstruït la seva quotidianitat– fins que la maquinària del règim es posà en marxa per cercar-lo. Aquest lapse de temps fa pensar en la lentitud, i alhora en la constància, per desenvolupar les tasques d'identificació i processament de qualsevol persona relacionada amb la maçoneria.

---

<sup>611</sup> Font: Archivo General Masonería, Archivo General de la Guerra Civil. [Masonería A 184 Expedient 25].

<sup>612</sup> Font: Archivo General Masonería, Archivo General de la Guerra Civil. [Masonería A 265 Expedient 17].

Pel que fa a Centelles, el domicili on consta que residia és el de la casa on va créixer, però que ja no tenia relació amb la família perquè el pare es va morir pocs mesos després que ell marxés a França, i probablement cap familiar no va rebre la notificació. Això va dilatar el procés afavorint el fotògraf, ja que, d'acord amb Stanley G. Payne, el règim, que no comptava amb una estructura jurídica clarament definida, es convertí “nominalmente al menos, en el más arbitrario de Europa hasta después de la Segunda Guerra Mundial” (García Delgado (coord.), 2005, p.339).

Mitjançant tota la documentació del sumari<sup>613</sup> es pot apreciar que, a partir del novembre de 1947, des de la presidència del Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo (TERM), es comprovà que existia un expedient obert contra ell, però el fotògraf no s'havia presentat per fer la declaració de retractació. S'iniciava el procés sumarial, on s'acompanya la fitxa amb la següent informació: les dades personals de quan pertanyia a la lògia *Adelante*, entre 1928 i 1933, que fou donat de baixa per falta de pagament i assistència i qui l'havia delatat. Amb aquest punt de partida, una setmana més tard, el Tribunal va acordar passar el sumari al Jutge Instructor núm. 2 per dur a terme la incoació corresponent.

El jutge, de cognom Pereda, en rebre el sumari es posà en contacte per escrit el dia 6 de desembre amb la Dirección General de Seguridad per obtenir els antecedents de l'acusat. Com a resposta, amb data 27 de desembre, va rebre els mateixos antecedents maçons, a més d'unes referències a informes provinents de la Jefatura Superior de Policía de Barcelona pel que fa a l'aspecte polític-social. Segons la notificació de la Dirección General de Seguridad, existia un informe del 1942 que no s'adjuntà al sumari, sinó que simplement apareix resumit, fet que permet deduir que no se li va atribuir una gran importància, o que algú podia protegir el fotògraf amb el seu coneixement, o no. El resum anotat diu:

AGUSTÍN CENTELLAS OSSO, de unos 32 años en 1942, casado, hijo de Agustín y Dolores, natural del Grau, domiciliado que estuvo en Consejo de Ciento nº 260, era de ideas marxistas; trabajaba al servicio de los rojos en el Comisariado de Propaganda, pasando más tarde al cargo de Fotógrafo del S.I.M. marchando a

---

<sup>613</sup> Aquest expedient només s'ha pogut consultar gràcies a Sergi Centelles Martí.

Francia al huir los rojos antes de ser liberada Barcelona. En los Archivos de la Jefatura informante obran datos de que el informado fue detenido en 5-10-1937 por sacar fotos de una casa bombardeada, en la cual aparecía parte del Puerto, siendo inmediatamente puesto en libertad por su calidad de izquierdista y colaborador de los rojos. En la fecha de estos informes, mayo de 1942, se ignoraba su paradero.<sup>614</sup>

Aquests antecedents, que no consten com a informe de la Sección Político Social, haguessin estat suficients per aplicar-li la legislació de responsabilitats polítiques immediatament després de la guerra. En aquell moment segurament li haurien costat una sanció important tenint en compte que es menciona el seu càrrec al Servicio de Información Militar, i la seva col·laboració amb el Comissariat de Propaganda. Ara bé, el pas del temps havia anat a favor de Centelles perquè el 1945 la Ley de Responsabilidades Políticas fou derogada i només existia un expedient informatiu i no un sumari.<sup>615</sup>

Al mateix temps, el jutge també contactava amb la Jefatura Superior de Policía de Barcelona per concretar la residència de l'inculpat. La resposta des de la capital catalana data del 5 de gener de 1948 i dóna com a referència el carrer Urgell, núm. 92.

Des de la Dirección General de Seguridad, el 21 de febrer de 1948 s'enviava al jutge instructor del TERM de Madrid un petit informe on es feia constar de nou els antecedents maçònics i la delació corresponent, sense aportar cap novetat respecte la que ja contenia el sumari.

Cal destacar el fet que el jutge, amb data 1 de desembre de 1948, tornà a reclamar a la Jefatura Superior de Policía de Barcelona l'adreça del fotògraf per "no haber comparecido ante este juzgado al ser citado para declarar en la Audiencia de Barcelona", fet del qual es desprèn que es continuaven enviant els requeriments erròniament, que es va perdre la informació ja obtinguda o que hi va haver canvis interns en el personal que instruïa el cas. Quinze dies més tard,

---

<sup>614</sup> Feta la consulta a la Jefatura Superior de Policía de Barcelona, aquest expedient no es troba en el seu arxiu. Carta amb número de registre 15.354. Barcelona 8 d'agost de 2013. Resposta per correu electrònic amb data 23 d'agost de 2013.

<sup>615</sup> Tot i que la llei deixà d'estar en vigor el 1945, fins al 1966 no es va decretar l'indult per als condemnats per aquesta norma.



s'emetia la resposta des de la capital catalana indicant altre cop el carrer Urgell núm. 92, llavors domicili de Centelles.

No fou fins gairebé un any més tard, el 6 de desembre de 1949, quan el fotògraf es presentà a declarar al Jutjat número 2 per a la repressió de la maçoneria de Barcelona, reconeixent la seva vinculació a la lògia *Adelante* amb el nom simbòlic Blasco Ibáñez. El fotògraf adduí que no va presentar la declaració de retractació perquè creia que no li afectava i que no havia pertangut a cap partit polític.

La interlocutòria resultant d'aquesta compareixença relata que havia comès els delictes especificats en els articles 1 i 4 de la llei de 1940, per la qual cosa seria pertinent la presó provisional tot i que "atendidas las circunstancias del caso y la falta de peligrosidad del encausado, procede acordar su libertad provisional". Els càrrecs imputats eren: haver ingressat a la maçoneria i no haver presentat la declaració de retractació. L'acusat comptava amb un termini de quinze dies per poder respondre.

El 14 de desembre de 1949 el fotògraf presentava un escrit de descàrrec on explicava la seva situació durant la Guerra Civil, és a dir, que no es va allistar voluntari sinó que fou mobilitzat "siendo siempre simple soldado". Afegia també que els seus dos fills havien estat batejats "con lo que viene a demostrar no existir por parte del inculpado, oposición de hecho ni de obra, por su parte, con los deberes religiosos".

Respecte a qualsevol vinculació política feia constar ser "persona totalmente ajena a organizaciones de tipo político, tanto antes del Movimiento Nacional, como durante el mismo" per la qual cosa no va ser objecte de cap persecució, però "tampoco obtuvo favores de clase alguna de los que gobernaban durante el Movimiento Nacional en zona roja".

Sobre la pertinença a la maçoneria constata "su total alejamiento desde 1933 o 1934 de la secta en que se imputa pertenencia, no creyó necesario efectuar la solemne y pública abjuración de afiliado a la Masonería". Centelles justificà la

seva adhesió a la maçoneria no per pròpia voluntat, sinó per contacte entre companys de feina que “insistían en que colaborara” i escriu que ho va deixar perquè “la línea de conducta que se seguía distaba mucho de sus sentimientos y de su formación particular”. També hi afegí que l’havien expulsat per no anar-hi, per la qual cosa creia fermament que no en formava part i per això no s’havia preocupat de fer la retractació. Hem de dir que al plec de descàrrecs s’hi incorpora el document de la retractació, obtinguda del Vicariat General del Bisbat de Barcelona.

Com a darrer argument de la seva exposició afirmà que “el firmante no ha sufrido nunca detenciones ni ha sido juzgado por actividades de tipo político, hasta la instrucción del sumario de ese juzgado”, informació que corrobora que no havia patit cap procés per responsabilitats polítiques.

Aquest document fou enviat a Madrid i, després de vàries diligències, es fixà la vista per al 4 de març de 1950. Dos dies més tard es reunia el Tribunal Especial per a la Represión de la Masonería y el Comunismo, a l’acta del qual s’acordava “unánimemente dictar sentencia condenando al procesado a la pena de 12 años y un día de reclusión menor y accesorios. Asimismo se acordó dirigirse al Gobierno sugiriendo la conveniencia de conmutar la pena impuesta por la de seis años y un día de prisión mayor”.

El document de la sentència, amb data 9 de març de 1950, relata de nou tota la trajectòria d’Agustí Centelles com a maçó, recull que “con anterioridad al glorioso Movimiento Nacional sustentaba ideología marxista, y al iniciarse este perteneció al Comisariado de Propaganda y, más tarde, al S.I.M., con el cargo de fotógrafo. HECHOS PROBADOS” i, basant-se en la llei contra la maçoneria, la pena atenent les conclusions provisionals seria la sol·licitada. Ara bé, es detallen tota una sèrie de consideracions que desemboquen en:

Que una vez cumplidas las prescripciones legales en cuanto a penalidad, el Tribunal hace constar expresamente que la pena impuesta la reputa notoriamente excesiva teniendo en cuenta que si de una parte se da la circunstancia desfavorable para el procesado del elevado grado obtenido en la Masonería, esta queda compensada por el pronto apartamiento de la vida activa en la secta del

procesado y, además, existen dos circunstancias favorables al mismo cuales son: la baja por falta de asistencia y pago y la abjuración canónica de sus errores.

Finalment es falla de la següent manera:

Que debemos condenar y condenamos al procesado Agustín Centellas Osso, como un autor de un delito consumado de masonería sin la concurrencia de circunstancias modificativas de la responsabilidad criminal, a la pena de doce años y un día de reclusión menor y accesorias legales de inhabilitación absoluta perpetua para el desempeño de cualquier cargo del Estado, corporaciones públicas u oficiales, entidades subvencionadas, empresas concesionarias, gerencias y consejos de administración de empresas privadas, así como cargos de confianza, mando o dirección en las mismas, quedando separado definitivamente de los aludidos cargos.

El fotògraf, però, no va ingressar mai a la presó<sup>616</sup> ja que el dia 20 de març de 1950 compareixia davant José Carrasco de Lara, comissari en cap del negociat antimaçònic de la Jefatura Superior de Policía de Barcelona i de l'agent Federico Riera com a secretari, per a rebre la notificació en què es decretava la presó atenuada al seu domicili, amb l'obligatorietat de presentar-se un cop al mes o les vegades que fos requerit a les dependències policials. Amb llibertat vigilada podia continuar la seva vida, però evidentment inhabilitat per a tornar a exercir el fotoperiodisme a causa d'aquesta sentència.

Només hem trobat una referència seva sobre l'experiència de les anades a la comissaria, en una entrevista privada del 1979:<sup>617</sup>

Un d'ells, que jo havia estat a casa d'ell menjant amb la seva família i també els havia fet fotos... I em vaig passar quatre anys presentant-me quatre vegades cada setmana i el que em rebia era aquest. I no em va conèixer mai. A vegades tens uns cops a la vida, perquè jo... sóc una persona que se'n fa càrrec de totes les coses. Comprenc que aquell home no havia de vindre i abraçar-me i tal. Però! Podia haver tingut una conversa o... El primer dia que em vaig presentar estava assentat ell...

-¿Qué quiere usted?

Cony! em vaig quedar fred! fred! perquè ens tutejàvem.

-Pues mire usted yo vengo a presentarme porque me han dicho que tengo que presentarme cada semana.

-Muy bien. ¿Cómo se llama usted?

Collons! Agustín Centelles.

-¿Profesión? Reportero Gráfico.

-Era. Firme.

I això cada setmana.

---

<sup>616</sup> Fonts familiars de Centelles apunten a què igual hi va intercedir Ramon Ossó, que com hem vist era totalment afí al règim. No hem trobat cap documentació ni testimoni plausible que en provi la intervenció.

<sup>617</sup> Serra, M. (1979). Entrevista personal amb Agustí Centelles [document sonor].

El dia 7 de març de 1956 cessava “la obligació que tenia de efectuar sus presentaciones periódicas” a la Jefatura Superior de Policía de Barcelona. La inhabilitació professional, però, era perpètua i fins al 1962 no va obtenir el passaport per poder sortir d’Espanya.

Analitzat el procés de depuració d’Agustí Centelles, i sense ànim de minimitzar-lo, podem qualificar-lo de suau i afirmar que va ser molt afortunat per diversos motius. En primer terme, se’l va jutjar com a maçó, per tant una activitat de joventut, i no, per exemple, per haver format part del SIM durant la guerra. En segon lloc, el context repressiu de l’any 1950 no tenia res a veure amb els moments immediats de la postguerra quan els afusellaments eren diaris. Si el 1939 s’hagués quedat a Barcelona segurament les conseqüències hagueren estat nefastes per ell i, de ben segur, no s’haurien limitat a obligatòries compareixences a la Jefatura Superior de Policía i a la requisita del passaport.

### **5.3 Fotografía Industrial y Publicitaria Centelles: concepció del negoci, estructura empresarial, clients i feines desenvolupades**

Agustí Centelles va deixar plasmada la seva visió de com hauria de ser el negoci fotogràfic ideal en un document inèdit, del qual en desconeixem la data d’escriptura ja que no hi ha cap referència per esbrinar-la, tot i que de la lectura es dedueix que ja es dedicava a la fotografia industrial i publicitària. Es reproduïx íntegrament a continuació perquè permet entendre quin era la seva concepció empresarial, les aspiracions que tenia a l’hora de fundar una empresa pròpia i quins d’aquests objectius va poder assolir al llarg de la seva trajectòria després de dècades al capdavant de “Fotografía Industrial y Publicitaria Centelles”.

Hora es de que Barcelona, ciudad por antonomasia industrial y cosmopolita, deje de carecer de una razón social que responda a las necesidades de la urbe, en lo referente al arte e industria fotográfica en caracteres generales. No es que hasta ahora no haya habido quienes se han propuesto hacer algo en este sentido, sino que al hacerlo han tenido mucho que desear la entrega de los trabajos o bien ha estado muy por debajo la formalidad de la sociedad o del individuo en referencia.

Es por descontado que la implantación de una casa dedicada exclusivamente a la fotografía industrial y artística en su máximo de perfección unida a un sin número

de adaptaciones que a continuación expreso, sería muy bien recibida por la Barcelona industrial, por la Barcelona de los grandes comercios, por la Barcelona mercantil, artística y por la Barcelona periodística.

Voy a describir lo más claramente que pueda la idea que desde hace mucho tiempo me obsesiona y martillea en el cerebro. La idea de montar un taller fotográfico dedicado al trabajo industrial, galería fotográfica, archivo, reportaje comercial y artístico, data desde hace mucho tiempo, unido con la formación de una Agencia Gráfica montada con toda regla y minuciosidad, tal como el caso lo requiere. Describir todo esto a un tiempo sería punto menos que imposible, por lo tanto voy a empezar por el primer peldaño para hacerlo más comprensible.

Primeramente para no levantar un pie sin tener el otro asegurado y no precipitarse por caminos que pudieran conducir a una orientación equívoca, después de haber buscado en un lugar céntrico (la base del éxito está en esto precisamente) de tránsito podría llevarse a cabo establecer una tienda dedicada a ~~la venta de artículos fotográficos y~~<sup>618</sup> trabajos de aficionado. De momento, sería necesario por mediación de estas dos cosas asegurar los gastos de luz, contribución, alquiler, agua y gas, que sobradamente podrían cubrirse con la atracción de la entrega rapidísima de los trabajos y otras fuentes de atracción que serían infalibles por su fácil forma de llevarlas a cabo. Sabido es además que la venta de artículos fotográficos, ~~dejan un margen de un 20 o un 30% que unido a una que otra~~<sup>619</sup> exclusiva de papel, placas u otros artículos quedaría asegurado el éxito bajo este punto de vista.

Varios son los medios de propaganda que pueden emplearse para hacer conocer de una manera rápida y sin desprendimiento de capital a la casa. Sabida es la curiosidad de la gente, que le gusta husmear por los escaparates. Pues bien: diariamente exponer en las vitrinas las notas informativas del día no dejando estas más de una semana a fin de que el público pueda repasar a diario los escaparates y encontrar notas diferentes que les atraiga y no que les aleje como en la mayoría de casas del ramo. Esto por si solo asegura una venta de copias más que regular de un tamaño no menor a 13x18 y la posibilidad de otros trabajos que se enlazan con este, tal como la obtención de fotos en sociedades, centros, banquetes,

---

<sup>618</sup>Guixat al document original

<sup>619</sup>Guixat al document original

reuniones, bailes, grupos, bodas, todos los esports e información general y que por medio de unas tarjetas comerciales bien hechas, sin extralimitarse demasiado en su compaginación para hacerlas agradables a la vista, se puede fácilmente acreditar rápidamente y de esta forma tener otro modo de asegurar el éxito. Este es un asunto que debería cultivarse con preferencia y hacer cuanto saliese a mano ya que, al mismo tiempo que serviría como propulsor de propaganda, sería una fuente de ingresos bastante envidiable.

El local de que se dispusiese habría de ser espacioso, al efecto de montar una galería fotográfica, dedicada a fotografías de arte, sirviéndose de modelos a artistas, coreográficas, cómicos, pintores, músicos, escritores, cantantes, autoridades civiles y eclesiásticas, diputados, concejales, etc. etc. previamente invitados, las cuales después de exponer en los escaparates las que se creyera conveniente podrían servir para los efectos de Prensa y archivo. (Aparte los pedidos que pudieran salir de esta serie de trabajos, hay que añadir las relaciones que se contraerían y el renombre que se obtendría).

Por mediación de esta galería fotográfica podría cultivarse, muy especialmente el sistema Manassé<sup>620</sup> en todos los campos fotográficos; montaje, desnudo, paisaje, etc. y que esta es una cosa que me anima muchísimo, habiendo de tener en cuenta el montaje de la misma a las necesidades que se ajustan a la orientación que viene a engrosar las posibilidades de no fracasar en la fundación de este cúmulo fotográfico, que es el arreglo para poder hacer foto-montajes futuristas, carteles, retoque de aerograff, páginas de composiciones fotográficas, anuncios para periódicos y revistas sin tantas pretensiones como Masana-Joe.<sup>621</sup>

Solamente, con el trabajo que pudiera salir de esta galería fotográfica para los periódicos, casas de moda, zapaterías, sombrererías, camiserías, perfumerías etc. sería suficiente para asegurar una vida pletórica. Esto ligado con el trabajo industrial de fábricas, talleres, interiores, maquinaria, objetos de arte etc. etc. etc. es otra fuente que, explotada debidamente con trabajos de acabado perfecto

---

<sup>620</sup> Referència a l'estudi Manassé de Viena, famós per les seves fotografies avantgardistes i creadors de les imatges de pin ups durant la dècada dels anys 20 del segle xx. Estava especialitzat en retrat comercial i publicitari per a la indústria del cine i el teatre i es caracteritzava per la qualitat en la tècnica fotogràfica, la il·luminació i el maquillatge.

<sup>621</sup> Aquesta firma correspon a la col·laboració entre dos fotògrafs publicitaris, el català Josep Masana i l'alemany Joe Loewenstein durant els anys republicans. Més informació a Barjau (2012). L'enigma Joe Loe. Recuperat de <http://cartellistes.blogspot.com/2012/09/lenigma-de-joe-loe-designer-leaves.html>

modernizado, con entrega vanguardista, puede dar muchísimo con un poco de propaganda sistematizada a los tiempos que corremos.

El trabajo industrial en la fotografía es el que deja más margen y es el que debería cultivarse más minuciosamente y con toda pulcritud, ya que los pocos que se dedican –salvo dos o tres– dejan mucho que desear sus trabajos.

**“Archivo”** Varias son las formas que se puede formar un archivo extensísimo pero ninguna como la ideada y que a continuación expongo. Por mediación de todos los compañeros podría obtenerse una copia de cada clixé–(de sus archivos que guardasen un interés relativo, a 9x12 en cualquier clase de papel, liso o rugoso) colocando en el dorso de las mismas el número correspondiente al clixé y a la caja en que se guarda con el nombre del compañero que lo posea. El conjunto de copias de todos, serían colocadas en unos álbum o varios de éstos, clasificadas por asuntos, años, retratos, paisajes, informaciones, curiosidades, artísticas, regiones, etc. etc. De esta forma, un periódico, particular o así mismo, al necesitar un clixé no se tendría más que bucear en el álbum correspondiente y rápidamente encontrar cuanto se desease. Seguidamente hacer el pedido al compañero poseedor del clixé, tomando el tanto por ciento del valor de la copia para la casa. Solamente esto, acreditaría a la casa como la más surtida en fotografías de archivo, y garantizaría un éxito más.

**“Reportage”** Por lo dicho en el transcurso de estas líneas se habrá deducido que el reportaje juega su papel importantísimo, pero yo quisiera encauzarlo por caminos más amplios con la formación de una Agencia Gráfica. Dedicada a informar al máximo de periódicos y revistas –respetando a los compañeros en cuanto se refiere a información de actualidad– por medio de un sueldo mensual, tanto por foto, o bien arreglos por un número determinado de fotos al mes y relacionadas poco más o menos al matiz político de cada cual, en cuanto se refiere a los periódicos y revistas nacionales.

Ahora bien! En lo tocante al extranjero varias son las formas de obtener amplia información y sin exposición de capital, y que dan un resultado envidiable: intercambio relacionado con el tanto por ciento de la publicación o bien solo el tanto por ciento en lo que pudiera publicarse haciendo la devolución de lo rehusado.

Montaje de un aparato para transmitir o recoger fotografías radiadas de asuntos de interés importantísimo para su rápida publicación siendo este otro éxito a sumarse. En lo relacionado a la Agencia es muy extenso lo que podría hacerse para montarla con amplitud.<sup>622</sup>

El document neix d'una necessitat clara detectada pel seu autor davant del context i també del seu coneixement professional, aspecte que es posa de manifest ja a l'inici del text perquè pensa en diferents tipus de client possible a qui es dirigiria la futura empresa. Centelles demostra que entén la fotografia de manera complexa i des d'una perspectiva holística, un tot que desgrana específicament a través de gèneres i components diversos. És destacable també el fet que en primer lloc plantegi la viabilitat del negoci. I ho fa de manera realista gràcies al reclam d'un espai cèntric, els beneficis per cobrir les necessitats bàsiques obtinguts sobretot de la fotografia d'aficionat (una activitat que per a ell seria totalment nova en la seva carrera professional) i la difusió a través de l'aparador i les targetes de visita, elements molt importants en la comunicació empresarial durant el segle passat.

De manera conscient o no, la seva experiència en l'ofici queda lúcidament reflectida, per exemple quan detalla la galeria fotogràfica concebuda com a lloc per produir imatges i també adquirir reputació i desenvolupar relacions públiques –recordem que ell va iniciar la seva activitat fotogràfica fent d'aprenent a la de Francesc de Baños—. A més, remarca la importància de la premsa i el protagonisme de l'agència fotogràfica, gràcies a la qual enviar d'immediat les imatges amb tecnologia moderna, i dedica fins i tot un apartat a pensar un arxiu col·lectiu que podria beneficiar una bona colla de professionals fotògrafs. La manera com exposa els tipus de suport i les tècniques fotogràfiques, juntament amb algunes referències a professionals concrets, evidencia l'herència del passat visual del període d'entreguerres i el present de la seva nova etapa de fotografia industrial, de la qual es pot inferir que a ell li anava bé econòmicament, malgrat que considera que, en general, és un camp on manca qualitat.

---

<sup>622</sup> Les notes no tenen continuïtat, per tant no es pot detallar com seria l'agència ideal per al fotògraf. Aquest text fou escrit en una llibreta, la qual actualment és propietat de l'autora d'aquest treball.



En resum doncs, el document revela un professional inconformista, ambiciós i que entén la fotografia de forma complexa i moderna.

Un dels primers passos que el fotògraf assenyala en el seu ideal de negoci és tenir un espai “en un lugar céntrico”. En el seu cas es va aconseguir només dos anys després d’haver-se reinventat professionalment, perquè el 1949 va aconseguir instal·lar l’estudi a la popular avinguda de la Llum sota de la plaça de Catalunya.<sup>623</sup> Hi va llogar l’espai del número 26, al costat de *Bon*,<sup>624</sup> un dels caricaturistes més coneguts de la ciutat. La ubicació del nou estudi i laboratori li va permetre millorar en la feina, perquè no s’hi patien les restriccions elèctriques tan habituals de l’època i, a més, situar-se al rovell de l’ou de cara a la clientela.

Aquest canvi coincidí amb l’inici dels anys 50, quan es va produir una incipient recuperació a nivell econòmic, perquè “que l’autarquia era una política econòmica esgotada era un secret de domini públic en iniciar-se la dècada” Marin (2006, p.223). En el sector publicitari, com s’ha explicat anteriorment, fou durant els tres darrers anys de la dècada dels 40 quan es va produir una presa de consciència de la precària situació i es va produir una incipient millora en la publicitat. Pel que fa al missatge, es va passar de la conquesta i la propaganda política a la compra de producte, un context on els anunciants petits van ser molt més actius que aquells que disposaven de pressupostos més alts.

Per a Agustí Centelles la provisionalitat i el fet de compartir espai de vida i treball donaven pas a l’establiment fix i en un punt cèntric de la ciutat, prova evident del fet que les perspectives laborals li eren clarament favorables.

---

<sup>623</sup> Galeria subterrània plena de botigues i un cinema que s’havia inaugurat nou anys abans. Estava ubicada sota el carrer Pelai, entre la plaça Catalunya i la confluència dels carrers Bergara i Balmes, amb una extensió de 2.000 metres quadrats.

<sup>624</sup> Pseudònim de Romà Bonet Sintes (1886 – 1967). Caricaturista i il·lustrador. Va assolir una gran fama quan va habilitar un vell carro com a estudi per fer caricatures als visitants durant l’exposició del 1929. A més de dibuixar caricatures i vinyetes, feia de pintor i cartellista. També va començar de molt jove a publicar a la premsa: s’ha localitzat el primer dibuix a la revista *El Neula* el 1904. Ben aviat se li obrien les portes de revistes com *La Tralla*, *L’Escolanet*, *Metralla*, *La Rialla*, *La Piula*, *El Gall*, *En Patufet*, *La Campana de Gràcia*, *L’Esquella de la Torratxa* i *Papitu*.

Més informació a: <http://humoristan.org/ca/autores/bon/>

Durant un curt període de temps hi va treballar Salvador Pujol, el seu antic ajudant durant la guerra i company d'exili, fins que aquest se n'anà a una botiga de fotografia.<sup>625</sup> Ben aviat el negoci va emprendre el camí de moltes empreses familiars del país en incorporar-se el fill gran, una relació professional que durà tota la vida.

El primogènit començà d'aprenent el 1949, quan tenia 12 anys, treballant els matins i acabant els estudis al vespre.<sup>626</sup>

Estudiar no m'agradava gaire i jo vaig dir que volia fer això de la fotografia. Així que vaig començar pesant els productes, desfent reveladors, tirant còpies, milers de còpies. Després rentar-les, esmaltar-les, que totes les còpies aquestes, quan acabaves de fer-les, perquè quedessin brillants havies d'enganxar-les a un vidre, passar la rasqueta i deixar-les al vidre. Quan s'eixugaven, si tenies sort, queien soles i si no les havies d'arrencar, ja que els vidres havien d'estar *impolutos!* Perquè si no, s'estripava en treure-la. Per fer aquest efecte i perquè anés més bé, hi havia un producte, ara es diu humectant, llavors era fel de vaca. Cada dos per tres havia d'anar a l'escorxador, al carrer Consell de Cent, amb una ampolla de color topazi i dir ompli'm la botella de fel de vaca, si us plau. Era bastant desagradable de veure i a més feia una pudor que no te la podies treure de sobre en quinze dies.

També s'hi sumà Eugènia Martí quan el fill petit anà a l'escola, desenvolupant tasques d'atenció al telèfon o fent algun encàrrec, però sense atendre el públic, "perquè nosaltres no érem una botiga on fèiem fotos de carnet ni res de tot això" recorda l'hereu.

Per tant, a Fotografia Industrial y Publicitaria Centelles la idea d'obtenir els beneficis bàsics de l'empresa gràcies a la fotografia d'aficionat mai no es va materialitzar en ferm; tampoc la creació d'una agència gràfica ni d'un arxiu tan potent com els que va descriure el fotògraf. En canvi es va anar creixent en el camp de la fotografia industrial i publicitària, primer des de l'estructura empresarial familiar i, ja als anys 60, contractant alguns treballadors externs segons el volum i les necessitats del negoci.<sup>627</sup>

---

<sup>625</sup> Informació facilitada per Sergi Centelles Martí.

<sup>626</sup> "Vaig fer el ingrés i el primer de batxillerat a l'institut Balmes i després vaig continuar a l'acadèmia Práctica, que per tenir-ho ben arregladet estava al carrer Pelai, a la sortida de l'avinguda de la Llum", explica Sergi Centelles.

<sup>627</sup> Fotografia Industrial Centelles continua sent avui dia una empresa familiar amb la tercera generació al capdavant. El nét del fotògraf, Agustí Centelles es dedica a la fotografia publicitària i industrial en solitari des que el seu pare, Sergi Centelles, es va jubilar.<http://www.fotocentelles.com/>

L'empresa s'anava consolidant a l'avinguda de la Llum, fins que el 1958 es produí un canvi important. L'economia espanyola estava creixent, ja que l'any següent, recordem que es promulgaria el Decreto-Ley de Ordenación Económica, més conegut com a Plan de Estabilización. A Agustí Centelles el negoci li anava molt bé ja que comprà un terreny a Premià de Mar per construir la casa familiar, un local al carrer Ciutat de Balaguer, núm. 31, i va traslladar el negoci, Havia arribat el moment de deixar la plaça de Catalunya per anar a l'avenida del Generalísimo Francisco Franco (actual avinguda Diagonal) i posar l'estudi al núm. 379, baixos. Això va ser possible gràcies a uns clients, els aparadoristes Reinald Bernet i Jordi Mussons. Com recorda Sergi Centelles:

Va ser través de Bernet Musons. Hi havia una casa de teixits molt important que es deia Nuestros Almacenes. Estava entre Passeig de Gràcia i Via Laietana a la cantonada de baix. Tenien un magatzem, un local que feia uns 100 m quadrats que es baixaven unes escales, era un semisòtan. I allà hi havia el gran privilegi que passava la línia elèctrica que anava a l'Hospital Clínic, sempre hi havia llum. Llavors va agafar aquell local que vam tenir molts anys.

El local feia uns cent metres quadrats, cosa que millorava ostensiblement les dimensions de l'anterior, que no arribava als deu. A banda d'això, cal fer esment del canvi d'ubicació en un moment de transformació urbanística<sup>628</sup> de l'avinguda que, en el context del règim franquista, també significava certa millora d'estatus social. Pel que fa al local del carrer Ciutat de Balaguer es van començar unes obres que, segons el fill gran semblaven "la Sagrada Família de Ciutat de Balaguer". Aquest local era més gran que el de Diagonal i es va fer un estudi adequat al treball en fotografia publicitària.

Així, el 1962 Fotografia Industrial y Publicitaria Centelles comptava amb dues seus: la de Diagonal on es feien els treballs en blanc i negre capitanejada per

---

<sup>628</sup> Com explica l'arquitecte Carles Serra Hartmann: "durant els anys 50, bona part dels terrenys que travessen la Diagonal pels volts de la plaça de Pius XII encara no estan urbanitzats, i hi abunden coves i barraques de treballadors immigrants arribats a Barcelona. Aquella dècada ve marcada per una ingent operació de transformació urbanística que dona lloc a la nova Zona Universitària de la ciutat i les primeres promocions d'habitatge social a Barcelona. Davant la densificació de les facultats històriques i les primeres protestes estudiantils al centre, el règim decideix construir als afores l'ampliació del campus universitari, en contra del parer de l'Ajuntament i de sectors d'opinió com ara el Grup R, que prefereixen aprofitar els terrenys municipals de Montjuïc. Aquella operació permet aflorar a Barcelona algunes peces d'una arquitectura de gran qualitat, com ara la Facultat de Dret (Giráldez, López Íñigo i Subias, 1958), o l'actual Facultat d'Economia i Empresa (Javier Carvajal, 1959) amb la seva trencadora estètica d'arquitectura brutalista. Enrere queda el vell estadi de Les Corts amb la inauguració al 1957 del Camp Nou. Poc a poc es va configurant als confins de la ciutat un barri nou, una ciutat universitària que, travessada en tot moment per la Diagonal, vial que esdevé una de les principals portes d'entrada a la ciutat." Recuperat de Arquitectura moderna a Barcelona 1950–1975 [www.elglobusvermell.org](http://www.elglobusvermell.org)

Agustí Centelles, i la de Ciutat de Balaguer liderada per Sergi Centelles per desenvolupar la formació sobre color, que havia adquirit a la casa Kodak de Madrid. L'any següent s'hi va unir Octavi Centelles, el fill menor, que a la dècada dels 70 va tenir la iniciativa d'afegir un altre estudi a l'empresa, aquest situat al carrer Sant Agustí i que només va durar al voltant de tres anys.<sup>629</sup>

El negoci de la família Centelles va mantenir el local propi a Ciutat de Balaguer i el llogat a l'avinguda Diagonal fins el 1987 quan, un cop mort el patriarca, el contracte d'arrendament no es podia prorrogar i la quantitat demanada per renovar-lo era, segons Sergi Centelles, "exorbitant".

Respecte la ubicació del negoci que el fotògraf definí en el seu document esmentat, la visió en perspectiva permet afirmar que va complir l'objectiu amb escreix, fent un camí des de la reinvençió professional a partir del no res fins a la maduresa esplendorosa.

### **5.3.1 Mestre de fotògrafs**

Fotografia Industrial y Publicitaria Centelles va créixer com a negoci familiar, seguint una tradició força habitual en l'ofici de fotògraf. El fill primogènit va començar com aprenent a finals dels anys 40, assumí les regnes del negoci a mesura que el pare es feia gran i continuà després de la seva mort fins que es jubilà. Sergi Centelles Martí va fer el mateix amb el seu fill, Agustí Centelles Molinero, tercera generació de la família que encara avui es dedica a la fotografia publicitària i industrial amb la firma Centelles. L'estreta relació laboral intergeneracional marca la concepció del treball, heretada de la d'Agustí Centelles Ossó, el mestre fotògraf dels seus descendents.

Sergi Centelles va aprendre la base tècnica fotogràfica del seu pare i també la manera de dur el negoci i atendre els clients:

El meu pare tenia la idea que no s'havia de fer una foto molt cara i prou, sinó que se n'havien de fer moltes, bones i bé de preu. No érem un estudi que ens caracteritzéssim per fer preus cars i hem continuat així fins avui. Si es tracta de fotografia de creació que la idees tu és una cosa, però si et diuen hem de fer un

---

<sup>629</sup> Octavi Centelles s'ha negat a participar en aquesta recerca, per la qual cosa no és possible aportar el seu testimoni sobre quina fou la formació, ni la trajectòria professional que desenvolupà dins l'empresa familiar.

catàleg de tantes peces per retallar, llavors s'ha de fer un preu que no sigui una barrera per al client. Valorar la feina, sempre, però no sobrevalorar-la.

A més de la filosofia de l'empresa, del pare també recorda la tècnica precisa de retoc per esborrar el fons dels negatius, cobrir-ho de blanc i deixar l'objecte retratat perfectament retallat, a més d'altres trucs concrets que va heretar, per exemple per realitzar fotografies de caves:

Les caves tenien unes tires de bombetes. Saps aquestes llums modernes que són dos fils amb dos bombetes que s'enganxen? Doncs això està copiat de les caves. Les caves tenen una tirada de dos cables de dalt a baix i van amb un pal, un portalàmpares i una bombeta a sota amb dos fils. I allà on volen llum, pam, pengen allò i allà tenen llum. Ell el que feia era agafar paper engomat i el posava en un cantó de la bombeta que estava de cara a la càmera. Aconseguia que la llum de totes aquestes bombetes no li deslumbressin la càmera, ni li fessin de contrallum. Feia la fotografia amb exposició quedaven perfectes, molt maques. Un altre truc era regar la llum però aquest és més conegut. El focus com que feia exposició, enlloc de tenir-lo fixe que provocava una ombra molt dura, l'anava movent. És com si hagués posat 7 o 8 llums i s'hi estava més estona, però quan la llum estava a l'esquerra matava l'ombra que havia fet a la dreta i quan estava a la dreta matava l'ombra de l'esquerra.

A partir de la dècada dels 60 altres professionals van fer les primeres passes en l'ofici de fotògraf a Fotografia Industrial y Publicitaria Centelles. El testimoni de tres d'ells, Carlos Herrero, Jordi Farrús i José Gavilán,<sup>630</sup> permet aproximar-se a un ofici artesanal en un context de volum de feina elevat i a una manera de funcionar com empresa que, coincideixen rotunds, tractava als treballadors com a membres de la família.

Carlos Herrero i Jordi Farrús van començar gràcies als contactes familiars. El pare d'Herrero era *minuter* a la fira de mostres i, com que es coneixia amb Agustí Centelles per aquesta feina, li va demanar que si necessitava un aprenent agafés el seu fill. Per la seva banda, Farrús ho va fer a través d'un padrí de la seva germana que tenia una empresa de motors i les fotos li feia Centelles. Tots dos van ser contractats a meitat dels anys 60, primer Herrero el 1965 i un parell d'anys després Farrús. El 1972 hi arribà José Gavilán, gràcies a un avís que va veure a l'estudi de la Diagonal on deia que es buscava un aprenent o oficial, i hi va treballar fins al 1996.

---

<sup>630</sup> Les tres entrevistes es van realitzar entre juliol i setembre de 2013.

El més jove de tots en incorporar-se fou Jordi Farrús, que tenia 15 anys i s'hi va estar dos anys i mig. La seva imatge d'Agustí Centelles és "sempre amb el cigarro i una caixa de llum inclinada. Era un home afable i reservat". El jove havia tingut certa experiència prèvia en el camp de la fotografia amb les fotografies que es feien en blanc i negre per a les cartelleres de cinema:

Després es virava a sèpia i llavors es portava a cases de senyores que ho pintaven a mà. Elles feien el que volien, igual posaven una americana groga que no tenia res a veure o igual un personatge te'l feien ros i no ho era. D'aquí vaig passar a una botiga de revelar al carrer Guillem Tell i després a casa Centelles.

El primer any feia sobretot de noi dels encàrrecs, portava rebuts i anava al banc i després va entrar a laboratori i preparava els productes per revelar en placa:

Llavors el revelador es feia a mà i amb unes balances petites, l'Agustí Centelles em va ensenyar a pesar els productes i després dissoldre'ls a l'aigua en un cubell de fregar. A més ell era molt maniàtic i volia que ho féssim amb la mà, no remenant amb un palet, perquè no notaves si s'havia desfet bé o no, i et quedava la mà tota tenyida. Ell revelava també color però hi havia uns productes de la Kodak que venien amb unes bosses i es preparaven. En canvi el blanc i negre es feia molt més artesanal: pesant els productes, preparant el revelador i el fixador. Llavors la fotografia era artesanal. Això m'ho va ensenyar ell i el Sergi.

Farrús explica que fou a l'empresa dels Centelles on va aprendre els principis bàsics de la fotografia. "Ho vaig entendre molt bé. Carregava les plaques a les fosques, revelava amb les cubes i després calculava la il·luminació amb el fotòmetre". Agustí Centelles era generós a l'hora d'ensenyar:

Em va ensenyar a comptar els segons, t'explicava molt bé com fer el revelador ben fet. També tenia les seves manies, volia que a l'amplidora et quedessis dret, no podies seure. Però també has d'entendre l'època, les coses s'havien de fer d'una manera, perquè seure igual era relaxar-se massa.

Un dels treballs més habituals a l'empresa era fer reproduccions:

La còpia no podia canviar el tamany, perquè de vegades s'assecava amb unes planxes, perquè s'esfaltava. La foto brillant ara és plastificada. Abans era un paper on es posaven unes planxes d'acer inoxidable amb calor, amb una tela. Posaves la foto de cara a la planxa, i amb una tela a pressió feia molta calor i ho treies com una tira imantada. De vegades s'enrotllava i ho havies de deixar refredar. Era tota una història increïble. Recordo que els textos o els anagrames en fer-ho podien canviar de tamany i havies de tornar a repetir. Si en assecar havia guanyat mig centímetre, doncs a repetir. S'havia de repetir molt, es llençava molt paper perquè les còpies es poden fer de moltes maneres: més gris, més contrastada, massa dura. També hi havia diferents tipus de paper, suau, especial, dur i ultradur, i me'n deixo algun. Havies de saber quin paper havies de fer servir. En projectar amb l'amplidora fèiem reserves amb les mans. Teníem un rellotge i llavors es feia una reserva d'uns segons, una altra de tants. Això de les reserves m'ho va ensenyar ell i els nois que tenia allà que en sabien molt. Ell entrava allà,

sempre anava amb el seu 'Bisontes' sense boquilla, al laboratori sempre mirant i igual deia aquí ho pots millorar una mica, això ho pots repetir.

El segon any, a més de les tasques a l'estudi, va començar a sortir fora com a ajudant en feines per a clients de fotografia industrial:

Anàvem a una fàbrica arribàvem allà amb el cotxe, hi havia una màquina en un hangar, posàvem paper blanc per darrere, portàvem sempre dos focus, el trípode i amb la càmera Linhof fèiem la foto. Després ell aquestes plaques, amb les seves ulleretes, quan ja estaven revelades i seques, amb un producte de la Kodak que crec es deia Opac, ho anava tapant tot menys la màquina, que havia marcat abans amb llapis. Era un treball superartesanal. Això només ho feia ell, el recordo amb les seves ulleres i el bigotet amb una caixeta petita. Sortia amb el Sergi i també havia anat amb ell a fer fotografies d'aparadors de botigues importants al Passeig de Gràcia, com Santa Eulàlia. Aquestes fotos les fèiem de nit perquè així l'aparador estava il·luminat. Portàvem un drap negre enorme i ho tapàvem tot perquè els vidres no reflectissin els cotxes o les llums. Tot ben tapat darrere la càmera. Era artesanian pura. Mai no utilitzava l'obturador, com diafragma molt l'objectiu per tenir molt detall i com eren pel·lícules amb molt poca sensibilitat, ell treia el tap i ja està. Allí em va ensenyar a comptar un minut exacte, primer mirant el rellotge i després no. I agafes el ritme exacte dels segons. La primera impressió igual era de vint segons, treia la placa i la següent de trenta-cinc segons, sempre traient el tap, que feia d'obturador.

Farrús remarca que les feines de color es portaven a terme a Ciutat de Balaguer, on "Sergi era el punt fort, van fer molt d'esforç. Van comprar un kit de flaixos Braun, els primers que veia i que eren els primers electrònics. Pots il·luminar diversos punts de llum, que jo una vegada netejant un cable, que pesava molt, em vaig carregar una torxa", mentre que Diagonal era el feu d'Agustí, els treballs en blanc i negre i sobretot d'industrial. El jove va marxar perquè volia provar altres coses. "Vaig anar a uns laboratoris més grans, era molt inquiet llavors. Fins als 20 vaig treballar en 22 feines! Vaig provar de tot... Potser això m'ha portat a ser fotògraf independent". Amb el temps es va especialitzar en fotografia de moda i publicitària, àmbit on avui dia és un veterà reconegut.<sup>631</sup>

La naturalesa empresarial dividida en els dos estudis marcà l'estada de Carlos Herrero. Quan va començar d'aprenent portava les maletes en algunes sortides a fàbriques de la zona d'Igualada que es dedicaven a fer totxanes i tèxtil, a Siemens que estava ubicada a Cornellà i recorda també una empresa basca, Babcock & Wilcox, que produïa maquinària d'alts forns industrials. Una altra feina que anomena és l'inventari realitzat per a un museu de Vilanova i la Geltrú. "Abans de

---

<sup>631</sup> Per veure el treball de Jordi Farrús <http://farrus.com/>

la mili anava a la fira però portava les coses, col·locava les cadires, parava la gent, o mesurava amb el fotòmetre. D'això em ve el vici de fixar-me molt amb la gent, si porta ben cordada la camisa". A més dels treballs fent retrats d'estands de la fira recorda també les fotografies per aparadors:

Es treballava també per decoradors que eren els que feien els estands de la fira. I aparadors com Magda, que eren unes perfumeries de la Diagonal i el Passeig de Gràcia. Llavors anàvem a la nit, perquè clar un aparador té quantitat de reflexes és un vidre clar, i si ho fas de dia, impossible. Anàvem a la nit i portàvem uns llençols negres grandiosos amb uns pals que posàvem darrera la càmera per evitar els reflexes de la banda dels cotxes. Qui feia la foto era ell o el Sergi. Una vegada vam retratar un tràiler en plena plaça d'Espanya. Amb la policia i tota la història. La màquina, no sé si era la Linhof o la Contessa. No va ser una feina molt difícil o complicada, però sí espectacular. Plaça Espanya tallada, municipals i aprofitant que el tràiler havia de parar per girar ens vam posicionar i claca! Treballàvem sempre amb placa de 9x12, que això dóna una qualitat com ara treballar amb 30 milions de píxels, perquè ens demanaven ampliacions molt grans.

La imatge que Herrero té d'Agustí Centelles és "assegut amb un cavallet retocant negatiu". Com a mestre recorda que no es guardava res a l'hora d'ensenyar als treballadors:

Centelles em va ensenyar a millorar la foto al laboratori, tapant amb les mans, fent el gest i deixant passar la llum per una part o una altra i protegint la resta. Tot el procés de laboratori me'l va ensenyar ell. Ara amb el photoshop si vols aclarir o enfosquir una imatge tens l'opció. Abans no teníem el programa però teníem mans. Em vaig inflar a fer el "bimbo" a 2,5cm, 3,5cm, 4,5cm perquè llavors en fotografia es feia la marca i la reproducció amb litografia, amb pel·lícula *lito* blanc i negre total, la revelava i feia les reproduccions i les donàvem a ells, que feien les composicions de pàgines.

Aquestes fotografies servien per a confeccionar catàlegs gràcies als quals es venien màquines o productes diversos:

Si una empresa tenia deu venedors, ens demanava deu jocs de fotos i, si cada catàleg tenia 100 fotos era per deu. Eren moltes còpies, això és el que jo feia. Llavors ell venia i deia 5 d'aquestes, deu de les altres i així, tot apuntat. L'empresa donava els àlbums als venedors. Ho fèiem amb paper de litografia que era un blanc i negre contrastat, amb placa 9x12 i a sobre li posàvem una pel·lícula transparent amb el número del producte.

En el camp de la publicitat el fotògraf recorda les seves tasques d'auxiliar. Eren els temps de l'arribada de la Sisena Flota americana a Barcelona i el seu pare insistia en què havia d'aprendre anglès tot i que ell no creia que fos necessari per a la seva feina. "Em va posar un estudiant americà que es deia John i quedàvem dalt d'un bar a la plaça Reial, el Canarias. Em feia classes pràctiques de xerrar i



allí vaig aprendre la base de l'anglès que tinc". Quan va arribar a treballar a l'estudi Centelles hi va descobrir la utilitat perquè es feien algunes feines amb models, tant a l'estudi com excepcionalment en alguna sortida, on cita com exemple un viatge a Mallorca:

Les models totes eren anglosaxones. Octavi, que tenia la mateixa edat que jo, era més guapo i era el fill de l'amo volia figurar. Lògic. Sergi també parlava una mica d'anglès però Octavi no i quan es posava de fotògraf, les models no l'entenien i em miraven a mi i jo els ho deia en anglès. (...) Això va provocar un enfrontament i per part meva vaig ser un ignorant, perquè no em vaig adonar que jo era un treballador i ell el fill de l'amo.

Herrero marxà a complir el servei militar a Melilla, aturant així la seva carrera professional. En tornar a l'empresa la vida li va canviar de cop i volta, ja que se li comunicà que havia estat acomiadat.

Jo acabo la mili i em vaig quedar pel sud una setmana de vacances amb els pares. La llei deia que quan tornaves t'havies de presentar a la setmana de llicenciar-te a la feina. En arribar vaig trucar per dir que dilluns m'incorporaria. Quan em vaig presentar el senyor Centelles, que jo sempre li vaig dir així, em va dir que jo havia rebutjat la feina perquè feia deu dies que m'havia llicenciat i no havia comparegut, i la feina li havia donat a un altre.

Evidentment la idea no va ser d'ell, sinó de l'Octavi que havia fet la mili a Barcelona mentre jo era a Melilla, perquè com sabia aquesta legislació? Però bé, jo em vaig sentir culpable per no haver-me presentat, ho has fet malament, mala sort. Això era dilluns i a casa la mare em va dir ves al sindicat a Via Laietana a demanar feina, pregunta i em porta't la cartilla militar. Jo tenia 22 anys. I llavors es miren la cartilla i em diuen que no estava llicenciat, que m'havien donat permís de bona conducta.

Amb la llei a la mà, clar, em van dir "dile a tu jefe que te tiene que admitir sinó que te despidan al día siguiente pero te tienen que indemnizar". Vaig pensar quin merder li estic muntant al senyor Centelles. Jo no sabia res de la seva història i vaig anar-li a explicar. Dedueixo que ell no volia problemes amb l'administració i li vaig dir que ens havien donat hora per un acte de conciliació. Em va preguntar tu què vols Carlos? Jo vaig dir-li que treballar, però veig que vostès no em volen, ara vull treballar però buscaré feina fins que pugui marxar. Vam entrar tots dos i es va arreglar ràpidament.

A partir de llavors vaig estar a Diagonal, la paraula seria "desterrat" perquè ells, Sergi i Octavi, havien obert a Ciutat de Balaguer on havien comprat màquines de color, perquè era el *boom*, el blanc i negre pràcticament havia desaparegut. (...) Jo li deia, senyor Centelles, per què no parla amb els seus fills, que està perdent diners. Li deia al Sergi, aquí faig companyia al teu pare, no faig res. Però la resposta era no s'hi pot fer res. Anava donant veus i, a través d'un comercial d'Agfa-Gevaert, vaig entrar a treballar a l'editorial Planeta amb Alberto Viñals.

Des d'un punt de vista empresarial Herrero no recorda una entrada excessiva de diners i sí que alguna empresa de publicitat havia fet fallida "i ens havia deixat

penjats. Els caps de setmana de final de mes el senyor Centelles s'emportava totes les factures per fer els comptes a Premià. Això sí que me'n recordo. Algun que altre *morós* també va tenir, i tant! Això és una cadena". Pel que fa a la filosofia de treball, apunta;

En aquell moment jo no n'era conscient, però em va marcar per sempre i des que vaig obrir el meu negoci a Blanes he procurat fer el que em va ensenyar Agustí Centelles: que si les fotos havien d'estar l'endemà a les nou, estaven; que si hi havia feina, moltes nits ens hi quedàvem; que si s'havia d'arribar a les sis del matí per tenir treballs a punt, s'hi anava. Centelles era paraula. L'avi era així i el Sergi també. La feina Centelles era una marca, una garantia de qualitat. Si una foto no estava al 100% bé es repetia. D'allí no sortia res que no estigués ben fet segons el criteri del senyor Centelles, el client se'n podia refiar totalment.

Excepte per l'acomiadament improcedent després del retorn del servei militar "només tinc paraules d'agraïment, perquè em van educar com a persona i fotogràficament. Sé perfectament que els darrers mesos va patir. Era bona persona i va patir molt, perquè sabia perfectament que jo no havia fet res dolent contra l'empresa."

José Gavilán va treballar 24 anys per a la família Centelles. Havia marxat d'una empresa que feia fotografies de carnet i passaports i en poc temps passà per la Diagonal, va veure un anunci i entrà. Primer va estar treballant quinze dies braç a braç amb Agustí Centelles i després començà amb els seus dos fills, sobretot amb el primogènit.

A mí se me abrió el cielo porque de estar trabajando en un laboratorio para hacer fotografías de carnet a ver fotografías industriales, de publicidad que él tenía allí en el estudio me impactó mucho. Fue una oportunidad fantástica. El contacto era constante, telefónico. Era una persona que te consideraba más que un trabajador, familia.

Gavilán destaca el primer dia de feina, quan va estar parlant amb Agustí Centelles durant més de tres hores, "me impactó muchísimo de entrada la personalidad de este hombre, yo desconocía quién era Agustí Centelles por supuesto. Por la oportunidad que me dio, por su cercanía, era prácticamente como un gran padre", i la seva destresa tècnica fent desaparèixer fons de les imatges:

Lo que hacía muy bien era tapar con anilina roja los negativos, el retoque manual, o sea, eliminar fondos manualmente y dejar el fondo blanco y ver solo la pieza. Aquello era acojonante, yo fui incapaz de hacerlo nunca. Tenías que hacer un negativo para montarlo arriba, pero claro tenías que taparlo todo y recortar a mano el objeto. (...) Hay que tener pulso, aquí está la gracia. Lo hacía fantástico, yo alguna vez lo he intentado y no tengo pulso para eso. Así como el retoque llegas a

aprenderlo, pero el puntual, por ejemplo vamos a quitar un arañazo, unos picos, lo puedes llegar a hacer con mayor o menor fortuna, incluso en color. Pero perfilar un negativo para quitar todos los fondos no, aquello son muchos años y mucho pulso. (...) Casi siempre esta faena se la tragaba el señor Agustín. Lo hacía él. Sergio no podía dedicarle el tiempo, lo sabía hacer pero con la perfección del señor Agustín, no sé.

El seu testimoni coincideix amb la resta en el tracte familiar, i ho exemplifica parlant de com es convidava els treballadors a algunes celebracions amb les esposes, se'ls donava la llibertat per prendre's el temps necessari quan feien pauses per esmorzar i també la confiança plena a l'hora de treballar, cosa que no li feia tenir por si cometia algun error. Un altre aspecte que aporta és el repartiment de beneficis a final d'any, una suma de diners a banda de les nòmines que, en rebre-la per primera vegada, el va deixar totalment sorprès: "yo no sé las partes que él hacía, pero si cobro 30 y tú me das 150, me estás dando muchísimo, cómo voy a pedir horas extra."

Gavilán destaca que, quan ell es va incorporar a principis dels 70, el negoci estava en un bon moment:

Sí, están muy arriba. Lo que pasa es que ellos tienen una suerte, tienen el estudio de fotografía y tienen un laboratorio propio. Eso es una ventaja enorme, porque tú a un cliente le haces una sesión de diez fotografías, te vas a tomar un café y si son diapositivas le puedes decir, dentro de una hora y media podemos ver el resultado. No había mucha gente en aquella época que podía hacer esto. (...) Cuando tenemos el laboratorio manual, nos damos cuenta de que hay tal envergadura de trabajo que compra un tren de revelado. Se compra una máquina Foster, que en aquel momento era enorme, vienen unos alemanes a montar aquello allí y es el no va más. Que tú puedas trabajar en bobina y pongas tus doscientas copias a revelar, no deja de ser un trabajo semiautomático, o sea, el tiraje era completamente manual, la corrección del color también, lo que era semiautomático era el revelado, que pasamos del hoja a hoja a la bobina de papel. Así todavía agiliza más el proceso.

Un temps més tard, l'empresa també va patir una mala experiència en fracassar l'intent d'expansió amb un tercer local situat al carrer Sant Agustí,<sup>632</sup> una idea d'Octavi Centelles que volia potenciar la fotografia d'aficionat, sector en el qual la família no hi havia treballat mai. En aquesta iniciativa, que durà aproximadament tres anys, es proposà a Gavilán convertir-se en el cap del laboratori. El fotògraf afirma amb contundència que des del principi intuïa la dificultat d'aquesta nova

---

<sup>632</sup> Sobre aquesta ampliació del negoci la informació es basa amb el testimoni de Gavilán. Sergi Centelles també coincideix que va ser un fracàs tot i que no n'aporta documentació. No s'ha pogut aprofundir més en el funcionament d'aquest estudi perquè el seu impulsor s'ha negat a participar en aquest treball.

branca de negoci, perquè no es tenia la capacitat de fer front a altres cadenes que hi treballaven i perquè no era l'especialització de l'empresa.

Aquello fue una inyección constante de dinero por parte del señor Agustín, porque Octavio estaba cada dos por tres pidiendo dinero. (...) Se perdió mucho dinero en aquel momento y ahí fue un punto de inflexión para el trabajo porque se empieza a potenciar esto. Venga a pedir dinero hasta que llegó un punto que se acabó. Es más, teníamos una máquina Hosser que era un túnel de lavado acojonante y nos pasamos a una Caronay que le dijeron que era la perfección y le encasquetaron una de segunda o tercera mano a Octavio, una Caronay de rodillos muy vieja. En San Agustín, hay muchos problemas con aquello. Además hay otro problema, que en las máquinas de revelar diapositivas los químicos tienen que estar a una temperatura determinada. En San Agustín estamos en unos locales industriales en un piso muy alto y allí en verano no hay los medios, tenemos que meter bolsas de hielo en los químicos para bajar la temperatura. Si esto lo pones tienes que tener unas condiciones del local. (...) No se hizo bien aquello, para mí allí empezó el declive, la discusión entre los hermanos y de ahí fue cuando tras la muerte del señor Agustín se separaron.

Després d'això, José Gavilán va continuar treballant amb Sergi Centelles a l'estudi del carrer Ciutat de Balaguer fins a la dècada dels 90.

### 5.3.2 Agències i clients: l'evolució al compàs del sector

Durant els anys 40 la publicitat va patir un profund retrocés com a sector. Com ha estudiat Pérez Ruiz (2001) de les agències existents abans de la guerra “apenas una docena de ellas, de las que antes se denominaban técnicas, lograron capear los tres años de temporal y ponerse a ejercer de nuevo al final de la contienda” (p.191).

Segons les xifres del *Anuario Artístico Publicitario Garú* de l'any 1948 les empreses de publicitat arreu de l'Estat eren 280 i estaven situades a 44 ciutats, entre les quals Madrid encapçalava la llista amb 67 empreses, seguida de Barcelona amb 58. Un any més tard, seguint l'anuari, s'havia produït un augment de 18 agències, de les quals 14 s'havien establert a Barcelona. D'aquesta manera la capital catalana comptava amb 72 empreses, mentre que Madrid registrava una davallada fins a 61 agències amb la seva seu social a la capital espanyola.

Pérez Ruiz (2001, p.232) en destaca les següents: Alas Empresa Anunciadora S.A. per la xarxa arreu de l'Estat, amb sucursals a diferents capitals de província entre elles Barcelona; Publicidad Cid, amb seu central a València i també establerta a Alacant i Barcelona; la Compañía Española de Publicidad instal·lada a Barcelona, Madrid i València; Cafranga Publicidad, situada a diferents capitals del nord de la península i Publicitas, que des de Madrid es va expandir a Barcelona, Sant Sebastià i Màlaga.

Menció a banda mereixen Roldós, que a més de la seu principal a Barcelona havia creat sucursal a València, i O.E.S.T.E. (Organizaciones, Estudios y Servicios Técnicos Especializados) fundada el juliol de 1939 (Barjau, 1999, p.98) i dirigida per Pere Prat Gaballí,<sup>633</sup> figura fonamental de la publicitat catalana del segle XX:

---

<sup>633</sup> Prat Gaballí, Pere (Pineda de Mar, 1885 – Barcelona, 1962) Tècnic publicitari i escriptor. Estudià a l'Escola Superior de Comerç de Barcelona (1897-1901). El 1911, de manera fortuïta, s'orientà professionalment cap a l'àmbit publicitari. És considerat l'introduïdor de la publicitat a Catalunya i a l'Estat espanyol. Ensenyà publicitat a la Cambra de Comerç i Navegació de Barcelona (1915). Fou director tècnic de Fama, empresa dedicada a la publicitat, i l'any 1919 fundà la revista *Fama*, on donà a conèixer les seves teories. Fundà el Club Publicitari de Barcelona, a partir del 1939 anomenat Publi-club. S'instal·là a Madrid (1928-35), on dirigí l'empresa de publicitat Veritas. Retornat a Barcelona, creà la seva pròpia agència de publicitat. El 1939 fou un dels fundadors de l'agència OESTE (Organizaciones, Estudios y Servicios Técnicos Especializados). Impartí

OESTE fue posible gracias a la confianza que demostraban en Prat los industriales a quienes había gestionado sus cuentas publicitarias, entre ellos un grupo exquisito que tenía una concepción moderna de la misma: Artiach, Firestone, Myrurgia, Codorníu y Bra. Al final los propietarios de Artiach se quedaron con la propiedad de la agencia y Prat, descontento con la forma de gestionarla, dejó la dirección en manos de un joven publicitario: Luis Miravittles. (Pérez Ruiz, 2001, p.233)

El punt de partida de la feina d'Agustí Centelles cal situar-lo, com s'ha detallat anteriorment, a l'agència Roldós però poc a poc es va anar ampliant. El seu fill Sergi recorda:

Va començar amb Roldós, on treballava un que després va posar l'agència Marthe, després aquest de Marthe va posar Pellicer i Pena, més tard també a Danis, però no recordo com hi va arribar aquí. Una cosa portava l'altra. També moltes vegades la gent veien fotos i deien a veure qui ha fet aquestes fotos? Pos Centelles. Aviam que vingui i ens faci alguna cosa per nosaltres. Ell la qüestió model i tot això en va fugit bastant. Feia industrial i publicitari que era lo que més li agradava després del periodisme.

Segons el Anuario de la Prensa Española 1955-1956 analitzat per Pérez Ruiz (2003) Barcelona era la ciutat amb més agències de publicitat de l'Estat durant els anys 50:

Contaba con 49 agencias, entre empresas matriz y delegaciones que estaban radicadas en otras ciudades principales. Sus nombres eran: Aga; Alas, Internacional de Propaganda y Prensa; Arco; Bacardí; Baldoma; Baguña; Bosch-Puget; Marthe; Clarín; Claxon; DIP,SA; Dutri; Climax; Cid; Cañellas; Damis (quizás sea Danis); EFE,SA; Esmon; Ediciones Sag; Fontán y Compañía; Flash; Gabriel Hnos; Gisbert; Cala; Gabernt; Guinovart; Lanza; Llopart; Jónica Española; Meyba; Mediterránea; Nueva Luz Anuncios; Númen; O.E.S.T.E. SA; Pijoan; Z; Publicitas; Pallares Dalmau; Publi Test; Publicité; Ruescas Publicidad; Reclamo; Pujol y Bartole SA; Roldós; Verona; Vior; Vila; Vergara, y Visión. (pp.42- 43)

---

centenars de conferències. Els seus estudis sobre el tema revelen una vocació excepcional: *La publicidad de nuestro tiempo* (1916), *Una nueva técnica. La publicidad científica* (1917), *L'ensenyament comercial i la formació comercial de venedors hàbils* (1918), *Técnica de la publicidad* (1921), *Publicidad racional* (1935), *El poder de la publicidad* (1939), *Publicidad combativa* (1953)... Publicà també articles sobre la matèria en la revista *Comercio. Revista de los negocios modernos* i en *El Día Gráfico* (1914), pioner de la incorporació de la fotografia. Col·laborà en les revistes i diaris *Catalunya Artística*, *Auba*, *Art Jove*, *Joventut* i *El Poble Català*, del qual el 1909 assumí la direcció de la pàgina literària. Inicialment signà amb el seu cognom autèntic, Prat Jabal·lí, que després modificà. El 1904 obtingué la flor natural dels Jocs Florals d'Olot. Com a poeta se situa en la línia del Modernisme, especialment pel que fa al seguiment de models francesos, des de Ronsard fins als corrents poètics finiseculars del simbolisme, el decadentisme i el parnassianisme. També hi ha rastres de la influència de Joan Maragall i alguns trets de ressò carnerià. Proposà la creació d'una poesia elitista i espiritualitzada. Defensà, amb Alexandre de Riquer i Jeroni Zanné, la utilització del sonet com la forma poètica més excelsa. Publicà els reculls *El temple obert* (1908), en què fusiona un misticisme medievalitzant i un classicisme d'arrel pagana; *Poemes de la terra i del mar* (1912), de caràcter més aviat paisatgístic; *Oracions ferventes* (1912), on predomina la temàtica amorosa; *X-HP* (1932), una experiència avantguardista que l'autor qualificà, irònicament, de "calaverada literària", i *Moments* (1962), un conjunt de poemes inèdits escrits al llarg dels darrers trenta anys. També donà a conèixer l'aplec de narracions infantils *Contes del vent* (1909) i la traducció en un volum de 2 obres de Molière: *Esganarel* i *L'amor metge* (1910).

Recuperat de <https://www.encyclopedia.cat/ec-gec-0052577.xml>

Per tant, en el període entre 1949 i 1957 que correspon a l'estudi situat a l'avinguda de la Llum, l'empresa va anar ampliant relacions. Del llistat anterior, i tenint com a font el record del seu hereu, podem comprovar com Agustí Centelles va treballar a quatre de les agències més importants de la capital catalana: Danis, Mediterránea, O.E.S.T.E i Roldós.

A banda de la pionera Roldós, cal destacar la vinculació a O.E.S.T.E. Així ho evoca Sergi Centelles:

A O.E.S.T.E., que era la de les galetes Artiach hi havia un personatge molt conegut de la publicitat que es deia Prat Gaballí. Per aquesta gent vam anar a fer uns reportatges de les destil·leries Adrian i Klein, que també van posar-se a fer sucus i vam anar a Segorve, Villarreal. I més endavant per una altra agència que es diu Danis vam anar a fer unes plantacions d'enciams al Delta de l'Ebre que eren del Codorniu, per a qui també va fer fotos de les caves. Una d'aquestes fotos era per a Izquierdo y Nogueras, [l'agència fundada per Francisco Izquierdo<sup>634</sup> i Joan Nogueras<sup>635</sup> el 1955] de la qual es va fer una valla publicitària i la vam tenir enganxada durant molts anys aquí a l'estudi.

Prat Gaballí és un nom gairebé mític en el naixement de la publicitat moderna, no només a Catalunya sinó també a la resta de l'Estat espanyol, i Francisco Izquierdo va començar com a director creatiu a l'agència O.E.S.T.E. amb el

---

<sup>634</sup>Izquierdo, Francisco (1922-1985). Nascut a Madrid, es graduà a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, ciutat on va desenvolupar la seva carrera. Personatge de llarga trajectòria, publicitari i publicista, periodista, editor, pensador, assagista, docent, fou una de les personalitats més extraordinàries que ha donat la publicitat espanyola. Aviat va comprendre que en l'arquitectura i el disseny les coses anaven molt lentes per a ell, per la qual cosa va decidir abandonar-los. El publicitari que portava dins es va manifestar per primera vegada a l'agència OESTE, on va treballar com a director creatiu sota la direcció del gran pioner de la publicitat a Espanya: Pere Prat Gaballí. Després del seu aprenentatge amb el mestre es va vincular a un anunciador, Cruz Verde, on va desenvolupar el lloc de director de publicitat durant quatre anys. Després d'això va tornar al món de l'agència per a fundar diferents empreses: Publicruz, Publicidad Europea, Inventas, Trace-Grey. El 1955 fundà Izquierdo & Nogueras amb la que no només va aconseguir una llarga llista de clients, sinó també èxits importants com el premi Clio, atorgat als Estats Units, pel seu spot de televisió per a la marca de binocles Eumig, o el premi especial José Manuel Gardoqui a la millor campanya de publicitat de 1968 pel seu treball per a Codorniu. El 1967 fou designat per representar Espanya com a membre del jurat al XIVè Festival de Cine Publicitari de Cannes. L'any 1972 el Club de la Publicitat de Barcelona el va nomenar Publicitari de l'Any. Gran articulista, conferenciant polèmic (les seves xerrades eren autèntics shows), escriptor i traductor de llibres, en aquesta darrera faceta destaca la traducció, revisió i pròleg de *Confesiones de un publicitario* (1967) de David Ogilvy, a qui admirava fervorosament. Com assagista ha deixat un ampli nombre d'obres com per exemple *La Tercera Sociedad* (1970), *España ¿a dónde vas?* (1972), *España erótica* (1972) o *La publicidad política* (1975). Recuperat de

<https://www.academiadelapublicidad.org/academicos-de-honor/francisco-izquierdo>

<sup>635</sup>Nogueras, Joan. Dibuxant, il·lustrador i publicista molt relacionat amb autors tan destacats com Pla Narbona. El 1955 s'associà amb Francisco Izquierdo per crear l'empresa de publicitat Izquierdo y Nogueras amb la qual no només aconseguí una llarga llista de clients, sinó també importants èxits. Tot i això, Joan Nogueras va marxar de l'agència amb el director d'art Emil Troeger, per crear tots dos l'estudi tècnic de publicitat Nogueras-Troeger. Amb aquest estudi va assolir grans reconeixements. Font: Fundació Uriach. Recuperat de [http://www.fu1838.org/tienda/index.php?id\\_product=57&controller=product&id\\_lang=3](http://www.fu1838.org/tienda/index.php?id_product=57&controller=product&id_lang=3)

mestre, una relació que va poder beneficiar perfectament la trajectòria professional de Centelles com a fotògraf publicitari.

Durant els anys 20 i 30, Prat era una figura pública de reconegut prestigi en matèria publicitària, fundador d'agències, conferenciant habitual i autor d'obres sobre publicitat de referència. No podem afirmar que tingués amistat amb Agustí Centelles, ni que s'haguessin conegut personalment en aquella època. Però sí es pot documentar que les seves firmes van coincidir durant la guerra, ja que tots dos van publicar a *Mi Revista* i van col·laborar amb el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Per tant, podien saber perfectament qui era l'altre quan després del conflicte van tornar a estar en actiu a la Barcelona del franquisme.

Ara bé, des d'un punt de vista de la imatge, l'estudi fotogràfic que ha passat a la història com l'estrella de la casa O.E.S.T.E. és Batlles-Compte, sobretot per la marca Myrurgia. La casa de perfumeria fundada el 1916 a Barcelona, havia tingut ja abans de la guerra a Ramon Batlles (1901-1983) com a fotògraf de capçalera, un professional avantguardista que durant els anys trenta era molt reconegut en els gèneres del retrat, la publicitat i la moda. Després del conflicte era un dels socis de la firma Batlles-Compte, juntament amb Josep Compte Argimon (1910-1987) llavors responsable de la Sección de Fotografía de la Delegación de Prensa y Propaganda. Com recullen Purcet i Alonso (2014), el 28 de juny de 1939 *La Vanguardia* anuncià:

Ha reanudado sus trabajos originales y de archivo el Estudio Batlles Compte, en el Paseo de Gracia, 64 Ramón Batlles, que durante toda la Cruzada ha desarrollado sus actividades en la España liberada, obteniendo varios retratos del Caudillo y de otras personalidades, ha unido su nombre comercial al del fotógrafo publicitario José Compte, conocidísimo por sus magníficas realizaciones del resurgimiento de la Patria, figurando al frente de uno de los departamentos nacionales de Propaganda.

Com afirma Ortiz Echagüe (2017, p.44):

La nueva pareja, Batlles-Compte, firma multitud de anuncios que aparecen en periódicos y revistas, y, también, mantiene un estudio de retrato con especial éxito entre el público femenino, hasta el punto de que Compte aparece definido en los años cincuenta como "el rey de las novias" (*La Vanguardia*, 2 julio 1957). Puntualmente, también atienden otro tipo de encargos" Por ejemplo, en 1948, Compte aparece, junto a su antiguo compañero del círculo de Riduejo, Ignacio



Agustí, en un viatge para visitar a Salvador Dalí que acaba de regresar a España. El reportaje se publicará en las páginas de *Destino* (575, 14 agosto 1948).

L'èxit de Batlles-Compte fins els anys 60 –professionalitat i trajectòria a banda– no es pot separar de la seva ideologia i fidelitat al règim i queda recollit, tant en monografies dedicades a la Història de la publicitat, com de la fotografia (López Mondéjar, 1996), o el disseny (Satue, 1988) fins el punt que s'ha convertit en la firma de fotografia publicitària per excel·lència de la Barcelona franquista. Aquest reconeixement també ha estat possible perquè el seu nom consta habitualment en els anuncis que van realitzar, a diferència dels confeccionats per altres fotògrafs que sovint han restat en l'anonimat, com el mateix Centelles.

Durant anys Fotografia Industrial y Publicitaria Centelles va realitzar feines per a Myrurgia però eren sobretot industrials i no incloïen models. Una altra de les marques que va retratar el fotògraf per a O.E.S.T.E fou Bra, amb qui van continuar treballant durant dècades quan l'agència ja havia tancat, com recorda José Gavilán, fotògraf que va entrar a l'empresa el 1972. Segons Sergi Centelles, també es van realitzar altres tipus de fotografia un cop l'estudi ja estava situat a la Diagonal:

Per exemple algú d'una agència deia aquí viu el doctor Saval que farà un concert amb la Alicia de la Rocha i la Rosa Sabater. I allà anava la *crème de la crème* de Barcelona i el meu pare feia un reportatge, perquè estàvem a la mateixa escala que Publicidad OESTE. Suposo que algú d'OESTE anava a aquests concerts i per això va fer aquestes fotos d'Alicia de la Rocha. També per l'Orfeó Laudate quan el director era el mestre Colomer i del Romero vam fer unes fotos molt maques de l'orfeó al Palau de la Música.

El canvi d'estudi a la Diagonal va permetre realitzar feines de més envergadura, ja que l'espai facilitava muntar instal·lacions amb bodegons més complexes i sessions de moda, tot i que en el darrer cas no fou un camp al qual Centelles s'hi dedicà gaire.<sup>636</sup>

Sergi Centelles recorda que “allà és on va començar a fer fotos de moda amb models per a O.E.S.T.E. també. Feia les fotos de quan començava la que llavors

---

<sup>636</sup> José Gavilán que va treballar a l'empresa dels Centelles des de la dècada dels 70 fins els 90 recorda alguns encàrrecs per a la marca de roba esportiva Ellesse, tots realitzats a l'estudi del carrer Ciutat de Balaguer que liderava Sergi Centelles i on no esmenta la participació d'Agustí Centelles.

es deia Sarsanedas, la Teresa Gimpera, que al principi anava amb el nom del marit”.

La feina de model professional feia els primers passos i, com explica Pérez Ruiz (2003, p.159), durant els anys 50 era habitual que els anunciants exigissin com a model dels anuncis els seus familiars i amics, una pràctica que, tot i la incipient modernització volien continuar imposant, i imposaren, als 60. Aquesta mena d'*amateurisme* en la feina de model també tenia lloc en altres pràctiques del sector publicitari més enllà de la moda, i la família Centelles també va ser protagonista d'alguns treballs. “L’empresa Lotal que feien cremes de mans i productes de bellesa, necessitaven fotos de tubs o de mans, que era la meva mare qui les posava com a model” recorda Sergi Centelles. En un anunci de Nutrona en blanc i negre del 1954 hi apareixia retratat el fill petit del fotògraf i, ja als anys 60, l’esposa de Sergi Centelles fou la imatge de la marca de pastilles per al dolor Okal.

Els primers anys de la dècada dels 60 el panorama publicitari no varià gaire i a finals de 1962 existien 1.000 agències. Pérez Ruiz (2003, p.167) divideix en quatre grups les més notables: les veteranes,<sup>637</sup> que responen a la qualitat de tècniques; les gairebé veteranes,<sup>638</sup> que també es poden considerar tècniques però havien començat l’activitat professional als anys 40 i 50; les joves,<sup>639</sup> que havien crescut a recer del desenvolupament econòmic i estaven encara pendents

---

<sup>637</sup> Entre ellas destacan Alas (reconocidas por campañas para Cinzano y Fundador), Ancema ( Puros Habanos y Aguas de Mondariz) Clarín (Fanta), Climax (Radiodyna TV y Hytasa), Cid (Erka, Lincrustra, Gusto, Linóleum y Dralón), Danis (Snitized, Suphose, Perrots, Elgorriaga y Productos Montatini) Dardo (productos Bonet) Gabernet (Bic y Punto blanco) Gisbert (Centenario Terry), Rasgo (Soberano y Edesa), Reclamo (Cosmo-Dualette), Ruescas (Maizena, Hormimans, Potax, Focking, Camel, Winston, Reyno) Oeste (Cel-lo y Far) Publicitas (Indanthren y Samicril) Valeriano Pérez (CASA y Cogesol) Vila (Bru, Westinghouse i Transportes Ochoa). Si bien la mayoría ostenta un brillante currículum, resulta obligado destacar el buen momento por el que atraviesan dos: Danis “indiscutiblemente la primera Agencia española por producción y calidad media (...) y por la novedad de lanzar con audaz composición de texto, los primeros productos Montecatini en el mercado español” (*Control*, 4, 1963, pp.5-7) y Ruescas “en la que se observa una excelente producción y distribución publicitaria”

<sup>638</sup> Por su destacada labor en los comienzos de la década de los sesenta sobresalen las siguientes: Arce y Ponti (les mitges Berkshire y Cruz Blanca), Arpón (Königer, Sema i Enqalena), Colón (serie de Gal), Izquierdo y Nogueras (Figueras Mait, Inoxcrom, Comet y Kolster) Morrisson (Schweppes) Otage (Qualtrisan, Leotardo y Mixt), Pentágono (Meyba), Publiart (Sherwin Williams, Silvana y Familia Spar), Publinsa (Alvear y La Jijonenca) Sagi (Lavanda y Flamminaire) y Seix Barral (Burdon’s y Decano). D’entre aquestes Pérez destaca Arce y Ponti, Colón i Publinsa.

<sup>639</sup> Por su notoriedad destacaban Tiempo (Tergal, El burrito blanco y Delmonte) Visión (en la misma línea con Tergal y Helanca) Carvis (Túrmix, Radiant y Martini) Ander (Desenfriol) Continental (Urbis), Cinemar (Virelas y Tricopoint) IAN (Perfumerías Mas), Promoción ( L’Oreal) Carmen Álvaro (de ámbito local) Arge (Kanfort, Albo y Santa Clara).

de consolidar la seva permanència al mercat; i les noves,<sup>640</sup> nascudes per l'evolució a l'alça del propi mercat. Observant al detall els grups esmentats es pot comprovar com Agustí Centelles treballava tant per a agències veteranes com per a algunes de les més noves, com Dayax, per a qui durant dècades va fer fotografies de productes de diferents marques de perfumeria Puig i també d'encenedors de Flamagas.<sup>641</sup>

En el marc d'aquesta vinculació laboral cal assenyalar que, a meitat de la dècada, es van crear la OJD (Oficina de Justificación de la Difusión) i l'EGM (Estudio General de Medios). Entre els agents impulsors d'aquestes iniciatives, com aporta Montero (2012) hi havia les agències "Danis, Dayax, Izquierdo y Noguerras (mas adelante Publicruz) y Cid. Recibieron el apoyo de algunos anunciantes de prestigio como Nestle y Gallina Blanca" (p.226). Per tant, Fotografía Industrial y Publicitaria Centelles servia imatges a tres de les quatre esmentades (Danis, Dayax i Izquierdo y Noguerras), situant-se així entre els professionals que maldaven per modernitzar el sector publicitari.

La dècada dels seixanta, com hem vist, significà també l'arribada de les agències internacionals, per exemple el 1963 Mc Cann-Erickson va adquirir Ruescas. És per això que Carlos Herrero i José Gavilán, treballadors de l'empresa de Centelles, recorden aquesta agència com un dels principals clients de l'estudi fotogràfic durant les dècades dels 60 i els 70.

D'altra banda, cal afegir també que més enllà de la feina estrictament aconseguida via agència, Sergi Centelles explica que el seu pare tenia clientela pròpia i fins i tot "alguns clients per als que treballava via agència quan hi havia alguna cosa que no era per l'agència contactaven directament amb ell. Casa Codorniu o Freixenet, per exemple, van començar per agència i després van ser directament clients d'ell". Altres clients importants que cita són Chupa-Chups i Juvé i Camps, també recordats per José Gavilán.

---

<sup>640</sup> En agosto de 1961 Octavio Soldevilla y Evelio Puig fundaron Dayax. En 1962 nacieron: Vanguard (Televisores General Electrica), Compás (adelgazante Límite), Sintex (pantalón Copan), Lledó (Brandy Felipe II), Renova (Vidrio Jena) Forma (camisas Dresfor) Mac Evoy (Limmite).

<sup>641</sup> L'empresa Flamagas fou fundada per la família Puig el 1959. L'estudi de la família Centelles els ha tingut com a clients durant tres generacions de fotògrafs.

Dels temps a plaça Catalunya el fill primogènit evoca les feines per a Establecimientos Sala<sup>642</sup> que “tenien el Milan, La Granja Royal i la representació de les cafeteres industrials Gaggia i Italcrem. Vam fer també fotografies per a una marca de cafeteres independent que es deia Olímpica”. La producció d’imatges de les cafeteres Gaggia es perllongà durant dècades segons els testimonis de Carlos Herrero i José Gavilán que coincideixen en explicar que s’utilitzava gasosa per a simular la crema del cafè.

Un altre dels camps que Agustí Centelles va començar a temptejar en la seva nova etapa de fotògraf publicitari fou el sector editorial. A finals de la dècada dels anys 40 començà a treballar per a l’empresa Argos. Posteriorment, Sergi Centelles esmenta que tenien com a clients Edicions Polígrafa, fundada per Manuel de Muga<sup>643</sup> el 1961, i Éxito, empresa d’àmplia trajectòria que als anys 60 va adquirir Lluís Monreal,<sup>644</sup> qui anteriorment havia treballat a Vergara i creat Danae i Océano. En el sector de la impressió, el fill primogènit afegeix els treballs per a la impremta Industrias Gráficas Francisco Casamajó i José Gavilán explica que CeGe (Creaciones Gráficas) eren clients habituals.

Pel que fa a la fotografia purament industrial al llarg del temps van servir milers d’imatges a la multinacional Siemens,<sup>645</sup> un dels clients més fidels. Ja en els anys 60 Carlos Herrero cita l’empresa basca Babcock & Wilcox i, a partir dels 70, José Gavilán afirma “Siemens era por excelencia. Estaba también una casa que se llamaba Roure i una empresa en Igualada que era el grupo Felipe Verdés que a su vez de dividía en Sabeco tecnocerámica”. En alguns casos es combinava la fotografia industrial i de documentació empresarial amb la publicitària, com amb Laboratoris Uriach.

Un altre dels àmbits de treball quotidià a l’estudi dels Centelles estava relacionat amb els decoradors. Els aparadors es consideren un mitjà important per promoure

---

<sup>642</sup> En aquest exemple no es pot determinar del tot si era via agència o directament.

<sup>643</sup> Sobre la creació de l’editorial i la trajectòria vegeu la pàgina web corporativa:

<http://www.poligrafa.com/es/acerca-de-poligrafa>

<sup>644</sup> Per conèixer l’àmplia trajectòria en l’edició de Josep Lluís Monreal (Vergara, Danae, Éxito, Circe, Grupo Océano) vegeu Santamaría, C. (2001), Josep Lluís Monreal. A la recerca de nous horitzons editorials, a *Noms per a una història de l’edició a Catalunya*. Barcelona: Gremi d’Editors de Catalunya, pp.41-80.

<sup>645</sup> En aquest exemple no es pot determinar del tot si era via agència o directament.

les vendes des de principis del segle xx. Tal com apunta Pérez Ruiz (2001) a l'Espanya dels anys 50 existia un dèficit crònic de professionals que s'hi dedicaven a causa del context de recessió del sector publicitari provocat per la guerra:

Habría sido deseable que las agencias retomasen la función de preparar los escaparates de sus clientes, tal y como lo hacían algunas antes de la contienda. La situación económica parece que no daba para tanto y habrá que esperar una media docena de años para que se den los primeros hitos de preocupación en esta línea. (p.129)

A meitat de la dècada dels 50, a Barcelona es va produir un ressorgiment considerable dels aparadors si atenem a la premsa de l'època. La revista *Destino* en dedicava un article el 2 d'octubre de 1954 titulat "Ha nacido un nuevo arte: el escaparate",<sup>646</sup> destacant la firma Bernet-Mussons, el principal client de Centelles en aquest àmbit. Sobre els seus dos socis diu:

Un avanzado del escaparatismo en dirección y realización (tener una idea, llevarla a la práctica y realizarla por sus medios) es Reinaldo Bernet Mas. Con él colabora íntimamente el dibujante Jorge Mussons. Ambos, como la mayoría de nuestros actuales escaparatistas, proceden de la benemérita y eficaz Escuela Massana. El taller Bernet-Mussons, en San Gervasio, constituye un formidable y pintoresco amasijo de todos los objetos más diversos. Todo, incluso los artículos más insospechados y heterogéneos sirven un día u otro para montar un buen escaparate.

En aquesta època hi havia dos tipus d'aparadors: els de luxe, comerços que venien joies, rellotges, objectes d'escriptori, màquines d'escriure o càmeres de foto entre altres. També s'hi incloïen els productes de bellesa de gama alta: colònies, perfums, pintures, rímels, i botigues de bosses, abrics de pell i sabateries cares. Pocs articles i ben situats. La gent quan anava a passejar hi passava per veure les novetats; i els populars, que es distingien dels anteriors perquè hi lluíen més productes, de totes mides i colors, i amb el preu a la vista. La filosofia dels primers era mostrar l'estil, la distinció i el somni, mentre que els segons tenien com objectiu que qui els mirés trobés allò que buscava gràcies a la varietat i la quantitat.

La feina de Centelles era retratar aparadors dels considerats de luxe un cop ja estaven construïts i, com explica el seu fill Sergi:

---

<sup>646</sup> A.L.L. (1954, 2 d'octubre). Ha nacido un nuevo arte: el escaparate. *Destino* Recuperat de [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1338299](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1338299)

Sempre havia de fer-se a la nit i evitar reflexes. Jo anava i aguantava el drap. Tapa aquí que em reflexa i jo doncs tapava. I així. I després el meu fill m'ha aguantat el drap a mi. Feia aparadors d'una perfumeria molt famosa que es deia Magda que estava a Passeig de Gràcia i després també per la plaça Francesc Macià, llavors Calvo Sotelo, i prop del que seria més tard el nostre estudi. Amb Mussons també treballàvem molt fent les fotos de Nuestros Almacenes que era una casa de teixits selectes. Bernet-Mussons eren molt importants i també feien estands de fires.

Tal i com s'ha explicat anteriorment, les imatges per a fires van ser una de les primeres feines que Agustí Centelles realitzà com a fotògraf industrial i publicitari. Aquest tipus de treball es perllongà i consolidà amb el temps. Per exemple, el 1962 Reinald Bernet assumí la direcció de la fira Hogar Hotel, Salón del Hogar, la Decoración y el Equipo Hotelero y la Gastronomía, que va tenir lloc fins al 1980. Sergi Centelles recorda:

Bernet, quan es van separar amb Mussons, va ser durant 18 anys director de la fira Hogar Hotel i, a banda dels estands que anàvem a fotografiar, fèiem el reportatge per Hogar Hotel i els palaus aquells de la Fira els hem recorregut tots fent vistes generals i detalls per la Fira de Mostres. Cada any quan venia la Fira trèiem el passi.

José Gavilán, que va arribar a l'empresa el 1972, també apunta aquests treballs com habituals:

En aquella época había Publidecor, era un tal Codinach, este hombre fue después asesor de Mirurgya pero tenía una empresa enorme. Ellos montaban stands, todo, y tú hacías la fotografía, que el decorador adjuntaba para cobrar, siempre eran 3 o 4 vistas. Igual había algún cliente que nos llamaba y decía quiero diez, o tal día viene fulanito y quiero un reportaje, se iba a hacer el reportaje. (...) También había unos clientes que se dedicaban a hacer unos carteles de farmacias y perfumerías que se llamaban Promofarm i Promoper. Esta gente eran como escapatistas y cambiaban cada campaña, hacíamos la foto de la farmacia, no sé para qué lo utilizaba el cliente, supongo que era para la empresa que hacía el escaparate. Igual que en las perfumerías Magda y Regia.

En conjunt, doncs, podem afirmar que, durant la seva llarga carrera com a fotògraf industrial i publicitari, Agustí Centelles va forjar les seves relacions laborals de manera diversa, tant a través de clients directes com d'agències. En el segon cas cal posar de relleu el seu vincle amb aquelles empreses i professionals que van marcar el procés d'evolució i modernització del sector, fet que ens remet a la seva visió de negoci que s'ha exposat, on reivindicava la perfecció i la pulcritud en el treball d'acord amb el cosmopolitisme d'una ciutat com Barcelona.

La dècada dels anys 70, que significà la recta final professional del fotògraf, va culminar amb un sector publicitari madur. D'acord amb Pérez Ruiz (2003):

La publicidad saldría de los setenta más curtida –la recesión del 73 se convirtió en una enfermedad crónica, con erupciones en los comienzos de los ochenta y los noventa– y con un aire innovador tan extraordinariamente fresco en sus velas –probablemente el mayor de toda su Historia–, que recorrió los ochenta sin problemas gracias a esa corriente regeneradora, nacida de la primera postración económica trascendente después de la postguerra civil. (p.293)

En definitiva, la trajectòria d'Agustí Centelles com a fotògraf industrial i publicitari ens confirma que, de forma pràcticament anònima, també va contribuir amb el seu tarannà, ofici i experiència en aquest corrent regenerador.

### **5.3.3 Diversificació fotogràfica: de l'anunci publicitari i els estands per a fires als llibres, aparadors i calendaris d'empresa**

A l'hora de batejar la seva empresa per reconvertir-se professionalment, Agustí Centelles va escollir en primer terme la referència industrial per sobre de la publicitària i li va posar de nom *Fotografía Industrial y Publicitaria Centelles*. Aquest punt de partida indica, en certa manera, la seva prioritat a l'hora de tirar endavant un negoci rendible econòmicament en el context de finals dels anys 40 i les possibilitats reals de dur-ho a terme. Com apuntà en el document on plasmà la seva concepció del que havia de ser una casa de fotografia: “el trabajo industrial en la fotografía es el que deja más margen y es el que debería cultivarse más minuciosamente y con toda pulcritud ya que los pocos que se dedican –salvo dos o tres– dejan mucho que desear sus trabajos”.

La fotografia industrial retrata tant les instal·lacions industrials, com els equipaments, la maquinària o els moments del procés de producció. Depenent de l'objectiu per al qual s'han concebut les imatges, aquestes estan íntimament relacionades amb altres gèneres com la fotografia publicitària, l'arquitectònica o el reportatge documental. Des d'una perspectiva estètica el fotògraf entenia que s'havia de dur a terme amb “trabajos de acabado perfecto modernizado y con entrega vanguardista”. Evidentment, en el seu cas, va recórrer al context dels seus anys de formació com a fotògraf, a aquella herència visual en blanc i negre de la modernitat d'entreguerres i, concretament, a la Nova Objectivitat alemanya.

La seva destresa tècnica, amb el domini de la il·luminació –com s’ha vist en el cas de les fotografies per a caves i per aparadors– i el retoc –que va començar a desenvolupar d’aprenent als tallers de *El Día Gráfico* fins convertir-se en un veritable mestre com certifiquen els testimonis entrevistats– li van permetre obrir-se camí en aquest camp, i mantenir clients tan importants com Siemens durant dècades.

En aquesta mateixa línia es poden incloure les imatges per a stands i fires, esdeveniments i construccions efímeres, de durada determinada, que la fotografia permet documentar per tal que el client projecti què vol mostrar, tingui una carta de presentació de la seva feina i també es pugui elaborar un arxiu.

Bona part de la materialització d’aquests treballs, sobretot quan ens fixem en aquells relatius a un producte, es duia a terme fent reproduccions per a la confecció de catàlegs. Els prospectes, fulletons i catàlegs poden ser considerats publicitat menor en comparació a la d’altres mitjans massius, un tipus de suport més directe i senzill. Ara bé, durant els anys 50 i 60 (Pérez Ruiz, 2003), com a instrument directament lligat a la venda, tenien una vàlua inqüestionable per diferents motius, entre els quals:

Porque las empresas, lanzadas a la conquista de un mercado cada vez más competitivo, habían cambiado su filosofía de confeccionar este tipo de impresos: ya no se reducían a poner una lista con los nombres y precios de los artículos; ahora incluían ilustraciones y aclaraciones técnicas sobre los productos. Toda una renovación de la presentación que convertía su lectura o consulta en una tarea mucho más sencilla y eficaz. (p.125)

L’autor distingeix dos tipus de catàlegs, dirigits a dos públics diferents: el d’ús intern per a intermediaris (detallistes, representants, agents comercials) i el dirigit als consumidors. Atenent als testimonis recollits, l’empresa de la família Centelles es va dedicar intensament als del primer tipus, per exemple retratant motors, cafeteres o encenedors. Es tracta de publicacions similars a les guies comercials, de contingut purament descriptiu d’allò que s’anunciava (mides, preu, materials) i on les fotografies il·lustraven aquesta descripció de manera objectiva. Una feina totalment anònima a cavall entre la documentació i la publicitat que donava



beneficis constants i requeria de precisió per complir amb les expectatives dels clients.

L'anonimat i la neutralitat en la presentació també són característiques de la fotografia publicitària de producte, habitual quan l'empresa retratava bodegons de perfums o olles de cuina, imatges destinades a diferents suports publicitaris, ja fossin anuncis de premsa, tanques exteriors o, en el cas per exemple de les realitzades de la marca Exin Castillos per a l'agència Danis, per a ser impreses en els expositors o en els embalatges. Una altra forma de publicitat molt popular i que acomplia una funció difícil de substituir era el calendari. Centelles també en va realitzar alguns per als seus clients, com el de la fàbrica de teixits Trinxet del 1957.

Tot i que Agustí Centelles mai no va tornar a exercir com a fotoperiodista, alguns dels seus treballs de l'època industrial i publicitària es van difondre a la premsa en forma de publlirreportatge, o bé foren concebuts com un reportatge relacionat amb algun esdeveniment concret pel qual el client contractava aquest tipus de servei. Segons el testimoni de Sergi Centelles:

A Roldós hi treballava un senyor que es deia Cabezas, que es posava per tot arreu. Va aconseguir portar a les caves Canals i Nubiola unes visites de gent famosa, per exemple els toreros Carlos Arruza i Chamaco o el músic Xavier Cugat. Llavors el meu pare feia el reportatge d'aquestes visites.

El publlirreportatge protagonitzat per Xavier Cugat al qual es refereix fou publicat a *La Vanguardia* el dia 29 d'agost de 1954 i cap de les 3 fotografies no estan signades. També podem atribuir a Agustí Centelles la fotografia de la visita a aquestes caves dels ciclistes Louison Bobet i Mariano Cañardo, publicada el 31 de juliol de 1955.<sup>647</sup>

A la meitat de la dècada dels 50 i fins ben entrats els 60 aquesta marca de cava gestionava la publicitat a la premsa de diverses maneres, tal i com s'ha comprovat en el rotatiu citat. Podem dividir els anuncis entre els que serveixen de reclam d'un producte específic, normalment amb un dibuix d'una ampolla de cava i els

---

<sup>647</sup> Aquesta imatge formà part de l'exposició *Centelles, l'atzar i la memòria*, organitzada per *El Periódico de Catalunya* l'any 2008.

que es refereixen a alguna activitat, entre les quals destaca les visites a les caves, fins i tot en alguna ocasió amb el lema “las cavas más visitadas de España” sota el nom de la marca. Aquestes visites guiades no només s’oferien a personalitats rellevants sinó també a qualsevol ciutadà.<sup>648</sup>

Canals i Nubiola fou client habitual d’Agustí Centelles per a Roldós a meitat dels anys 50. En l’exposició sobre el fotògraf titulada *Centelles, l’atzar i la memòria* de l’any 2008, també es van mostrar una imatge d’una campanya publicitària pel Nadal de 1955, dues imatges de Miss Itàlia visitant les caves sense data atribuïda i dues fotografies de Salvador Dalí a les caves, que podrien formar part del publlirreportatge publicat el 1958, –tot i que a l’exposició es dataven el 25 de maig de 1956.

Finalment, en relació a la indústria del cava cal fer esment de dues fotografies publicades a *La Vanguardia*, el 17 de desembre de 1966, en un reportatge sobre Sant Sadurní com a epicentre del negoci perquè, excepcionalment, estan signades foto Centelles.<sup>649</sup>

El fotògraf havia començar a cultivar la relació amb figures del món cultural i artístic gràcies a la seva incursió en l’àmbit editorial, una de les primeres feines realitzades a l’estudi de l’avinguda de la Llum. Aquest tipus d’encàrrec és una novetat en la carrera de Centelles tal i com l’hem coneguda fins ara, perquè es tracta de l’inici d’un vincle amb un sector amb el qual no ens consta que s’hi hagués relacionat abans de la guerra.

La primera col·laboració que hem pogut documentar és amb l’editorial Argos dins la col·lecció titulada “Esto es España”. Tot i que el projecte Argos ha quedat a la memòria col·lectiva vinculat a Ignacio Agustí, que va adquirir l’empresa a partir de

---

<sup>648</sup> Respecte les visites de famosos *La Vanguardia* recull noms com, Ingrid Bergman i Roberto Rossellini amb els fills (14 de desembre de 1954), Louis Bobet (31 de juliol de 1955), Salvador Dalí (8 de desembre de 1958), Federico Martín Bahamontes (30 de setembre de 1959) o l’ambaixador de Tailàndia (6 de desembre de 1963). Cap de les imatges va signades per tant no les podem atribuir directament a Agustí Centelles perquè no hi existeix l’arxiu de la seva etapa publicitària i industrial. Tampoc no s’ha consultat l’arxiu de l’empresa Canals i Nubiola perquè un aprofundiment en aquestes feines seria motiu d’una recerca posterior.

<sup>649</sup> Sense signatura. San Sadurní de Noya. La poderosa indústria local del champaña. (1966, 17 de desembre). *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1966/12/17/LVG19661217-040.pdf>

1957, el naixement de la llibreria editorial es pot situar en la immediata postguerra<sup>650</sup> tal i com aporta Llanes (2006, p.91):

En els orígens de l'editorial Vergara s'hi troba una llibreria i petita distribuïdora d'aquest nom, propietat de Josep M. Esteve, que cap a 1949-1950 esdevé també editorial gràcies a l'aportació econòmica d'un grup financer que, entre moltes altres, controlava l'empresa Aiscondel. La nova editora comença a publicar grans obres per vendre a terminis i aviat obre cases a Amèrica: a Mèxic, Montevideo i Buenos Aires.

La Biblioteca de Catalunya conserva en el seu fons 23 títols de la col·lecció "Esto es España" relatius als anys 1949-1951. Després de consultar-los, es pot afirmar que el treball d'Agustí Centelles no fou una col·laboració esporàdica sinó habitual, perquè del conjunt de publicacions 15 porten la seva signatura, totes entre 1949 i 1950 ja que en els tres que es conserven de 1951 no es fa referència a l'autoria de les imatges i no s'han pogut localitzar tampoc a l'arxiu del fotògraf.<sup>651</sup>

Podem dividir els volums respecte l'autoria de les imatges entre aquells en què signa en solitari, i els que compten amb més d'un autor. Pel que fa als primers, apareix la firma "CENTELLES" als crèdits editorials en els següents títols:

*Mascarones de proa y exvotos marineros*, de Julián Amich Bert. (1<sup>a</sup> edició setembre de 1949).  
*Brujerías*, de Fernando Gutiérrez (1<sup>a</sup> edició desembre de 1949).  
*El Cartel*, de Rafael Santos Torroella. (1<sup>a</sup> edició desembre de 1949).  
*El arte rupestre español*, de Luis Pericot (1<sup>a</sup> edició febrer de 1950).  
*La miniatura*, de J. Domínguez Bordona (1<sup>a</sup>edició maig de 1950) i on s'especifica als crèdits "reproducciones fotográficas" pel que fa a les imatges del llibre.  
*Ferías y atracciones*, de Juan Eduardo Cirlot (1<sup>a</sup> edició maig de 1950).  
*Artistas españoles en el ballet*, de Juan José Tharrats (1a edició setembre de 1950).  
*La moda ochocentista*, de Carlos Soldevila Fotografías de Centelles (1<sup>a</sup> edició novembre 1950).

Respecte els volums amb autoria múltiple en les imatges, Centelles participà en els següents:

*La armada en el reinado de los Borbones*, de Miguel Tormo. "Fotografías del Museo Naval, por Cartagena y Centelles" (1<sup>a</sup> edició 1 de desembre de 1949)  
*Títeres y marionetas*, de Sebastián Gasch. "Fotografías de Centelles, Man y Palau". (1<sup>a</sup> edició desembre de 1949).

---

<sup>650</sup> Pel que fa als inicis d'Argos, força desconeguts i poc investigats, vegeu Los inicios de la Librería Editorial Argos. Recuperat el 28 d'agost de 2018 de <https://negritasy cursivas.wordpress.com/2016/06/17/los-inicios-de-la-libreria-editorial-argos/>

<sup>651</sup> Desconeixem si a partir d'aquest any la política de l'editorial va ser no citar els autors de les imatges. Tampoc hem pogut comprovar si Agustí Centelles hi va continuar col·laborant.

*Monumentos romanos*, de José de C. Serra Ràfols. “Fotografías de Centelles, Archivo Mas y del autor”. (gener de 1950).

*Guinea*, de José Esteban Vilaró. “Fotografías del autor y de Centelles”. (febrer de 1950).

*Autorretratos de artistas españoles*, de Juan Antonio Gaya Nuño. “Fotografías de Gudiol, Urech y Centelles”. (1<sup>a</sup> edició març de 1950).

*Procesos célebres*, Pelayo Sueiro. “Fotografías de Archivo Mas y Centelles” (1950).

*Tabernas*, de Luis Romero. “Fotografías de Centelles, Arenas, Sellés, Gómez, Matesanz, Utrilla y el autor.” (1<sup>a</sup> edició octubre de 1950).

A tots els volums en els crèdits s’anuncia el número de “grabados en negro” normalment entre 28 i 36 i sempre es mencionen les “8 láminas en color” característiques de la col·lecció.

En general aquestes fotografies retraten objectes, com ara les dels mascarons de proa, i la majoria corresponen a reproduccions, com per exemple les del volum sobre bruixeria, que són il·lustracions d’antics gravats; el volum dedicat a cartells, o bé el llibre sobre art rupestre, il·lustrat amb dibuixos i gravats. Entre totes aquestes obres destaca *Ferías y atracciones* en la qual sí que es fa una mena de reportatge de diverses atraccions en diferents zones del parc del Tibidabo. En general no es tracta d’unes feines que tinguin cap rellevància, excepte en què suposen la irrupció en una nova indústria, l’editorial, i unes noves relacions professionals en una col·lecció força curiosa.

L’editor, gràcies a aplegar una temàtica que es mou entre el folclore popular, la història, l’art i el pintoresquisme sota un paraigua de nom tan adequat a l’època com “Esto es España”, aconsegueix tenir en nòmina autors tan declaradament vinculats al règim com el falangista José Esteban Vilaró o personatges amb un passat cultural destacat en els anys republicans, com Carles Soldevila, Sebastià Gasch o el mateix Agustí Centelles.

No s’ha localitzat cap contracte ni documentació personal de l’època que permeti clarificar de quina manera el fotògraf entrà en contacte amb aquesta singular iniciativa. Només s’hi pot intuir la mediació de Josep Aymamí gràcies a una carta

dels temps d'exili, datada el 28 de desembre de 1939,<sup>652</sup> quan el periodista estava treballant a París al Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles (SERE) amb Julià Amich, autor de *Mascarones de proa y exvotos marineros*, el llibre que significà el debut del fotògraf a la col·lecció.

Aquesta relació amb Argos posa de manifest el contacte d'Agustí Centelles amb personatges del món literari, una sensibilitat que durant els anys 60 també va viure en altres ambients culturals. Sergi Centelles apunta una de les feines més desconegudes del seu pare:

Venien Pla-Narbona, el senyor Armando i un tal Morillas que feia uns dibuixos així com cargolats. El meu pare no feia res del grafisme ni dels cartells, sinó que quan ells ho necessitaven venien per fer les fotografies de les seves obres. No sé ben bé com hi van arribar, ni qui va ser el primer, però segurament algú va quedar satisfet i ho va dir als altres.

L'hereu no era conscient de qui eren, ni la relació del seu progenitor amb Josep Pla Narbona, Armand Domènech i Antoni Morillas, tres dels fundadors de la primera agrupació de professionals del disseny gràfic del Foment de les Arts Decoratives (FAD) (1961). La connexió entre ells i Agustí Centelles, que no està documentada, podria venir del fet que Antonio Morillas va fundar el seu propi estudi l'any 1962 a l'avinguda Diagonal 376, per tant a la vora de l'estudi dels Centelles. Tampoc podem oblidar que un dels clients del fotògraf era la impremta de Francesc Casamajó, que tenia molt prestigi a Barcelona en el sector, treballava per a molts dissenyadors i també estava vinculat al FAD.

---

<sup>652</sup> Vegeu les pàgines 478 i 479 d'aquesta recerca.

### 5.3.4 El cas de Laboratoris Uriach

La varietat i diversificació de clients de l'Agustí Centelles fotògraf industrial i publicitari, el fet que sigui un tipus de fotografia pràcticament anònima, la incorporació d'altres professionals a l'empresa, a més de la manca d'un arxiu sistematitzat, dificulten una anàlisi detallada d'aquesta part de la seva trajectòria professional que, d'altra banda, mereixeria una recerca per ella mateixa.

Ara bé, hem escollit Laboratoris Uriach com a cas perquè per la seva naturalesa permet oferir una visió que aplega els diferents tipus d'imatges que conreava el fotògraf en un moment, la dècada dels 60, en què ja s'havia consolidat com a professional en el sector publicitari. La relació amb aquest laboratori farmacèutic va venir a través de l'arquitecte Manuel Ribas Piera,<sup>654</sup> que va presentar el fotògraf al doctor Joan Uriach Marsal, quarta generació al capdavant de l'empresa, un home de ciència molt interessat en la cultura i que sempre ha contribuït com a mecenes en l'obra de diferents artistes, també d'alguns fotògrafs.

Sobre la relació laboral amb Laboratoris Uriach, Sergi Centelles recorda que es feien les fotografies per a algun suport publicitari com ara fulletons o catàlegs dels laboratoris a través de Gràfiques Casamajó “i també directament per als laboratoris si ens demanaven algunes fotografies d'imatges seves internes”.

Actualment, la Fundació Uriach ofereix a la seva pàgina web<sup>655</sup> una quantitat ingent de material documental, publicitari i fotogràfic generat per aquest grup empresarial al llarg dels més de 175 anys d'activitat, dividida en diferents apartats. Pel que fa a l'espai presentat com “arxiu fotogràfic” es poden consultar online 63 fotografies d'Agustí Centelles de les 77<sup>656</sup> que conserva la Fundació. A més, en l'àmbit anomenat “publicitat” n'hi ha unes altres 16 classificades i disponibles a la xarxa. En total doncs Uriach conserva actualment 93 imatges definides per autoria com a Centelles i que estan datades l'any 1961, per tant quan ja havia traslladat l'estudi a l'avinguda Diagonal.

---

<sup>654</sup> Informació facilitada per Jordi Sequero, gestor documental de la Fundació Uriach. Comunicació personal, octubre de 2019.

<sup>655</sup> Fundació Uriach: <https://www.fu1838.org/index.php>

<sup>656</sup> Agraïm a Jordi Sequero, gestor documental de la Fundació Uriach, que hagi posat a la disposició d'aquest treball totes les imatges conservades d'Agustí Centelles.

El conjunt més proper al reportatge periodístic són les 13 fotografies corresponents a una visita a l'empresa, que tenen com a referència dels números 172 a la 198. La sèrie, tal com està descrita a l'arxiu, mostra un grup d'homes, els doctors Alloza, Noguer, Franquesa, Sopena, Galito, acompanyats pel doctor Joan Uriach Marsal el senyor Viarge en diferents espais de les instal·lacions i retratats en grup. En general són un tipus d'imatges força similar a les que el fotògraf va poder realitzar durant els anys 30 quan feia el seguiment de l'actualitat política i cultural de la Catalunya republicana, amb la diferència que enlloc de publicar-se a la premsa de l'endemà, ara formen part de l'arxiu de Laboratoris Uriach. Es desconeix, però, si van tenir un ús més enllà de la documentació purament empresarial.



Visita dels Drs. Alloza, Noguer, Franquesa, Sopena, Galito, acompanyats pel Dr. Joan Uriach Marsal i Sr. Viarge. Arxiu de la Fundació Uriach. Codis de referència: 177, 174 i 195

La resta, 64 fotografies, formen part de l'activitat com a fotògraf industrial i publicitari. En aquest àmbit es pot diferenciar entre les imatges d'instal·lacions i maquinària d'aquelles que mostren el procés de producció. Pel que fa a la fotografia d'instal·lacions, s'aprecia clarament les que són d'arquitectura,<sup>657</sup> és a dir, que podrien retratar qualsevol edifici de construcció similar ja que no inclouen cap element distintiu, i aquelles imatges on hi apareixen treballadors i treballadores. Així, les fotografies arquitectòniques sumen 24 imatges, tenen en comú que no hi apareix ningú retratat i s'hi poden observar vistes exteriors de l'empresa i espais interiors (despatxos, passadissos, biblioteca).

<sup>657</sup> Fotografies d'arquitectura. Descripció i número de referència de l'Arxiu Fundació Uriach: Vista d'unes oficines (202), Vista de la façana lateral del carrer Degà Bahí (203), Vestidor de dones (207), Vista de la terrassa (213), Vista del pas a la terrassa (214), Vestidor d'homes (215), Vista de la façana posterior (219), Escala (221), Vestíbul personal (222), Passadís del departament de fabricació (223) (226), Vista de l'estabulari (240a) (240b), Passadís dels laboratoris o sales d'investigació (241), Vista de la façana del carrer de la Nació a Degà Bahí (244), Laboratori, passadís (246), Vista de la terrassa (247), Vestíbul i passadís (248), Vista nocturna exterior, des del pati interior de l'escala (250), Biblioteca (251) (252) (253), Vista de la sala de Juntes. Al fons el mural de Guinovart (257) i Vista de la saleta de gerència. Quadre (258).



Vista de la façana lateral del carrer Degà Bahí / Vista de la terrassa / Vista de la façana del carrer de la Nació a Degà Bahí / Vista nocturna exterior, des del pati interior de l'escala. Arxiu de la Fundació Uriach. Codis de referència: 203, 213, 244, 250



Escala/ Vista d'unes oficines/ Passadís del departament de fabricació/ Vestidor d'homes/ Biblioteca/ Vista de la sala de Junes. Al fons el mural de Guinovart. Arxiu de la Fundació Uriach. Codis de referència: 202, 223, 221, 215, 252, 257



Respecte a les imatges d'instal·lacions, se n'han comptabilitzat 22.<sup>658</sup> S'ha respectat la documentació realitzada per part de l'arxiu sense atènyer a la producció, encara que en alguna hi apareguin alguns membres de l'equip de l'empresa al seu lloc de treball fent alguna acció, la majoria de vegades en imatges preses a distància i de pla general.

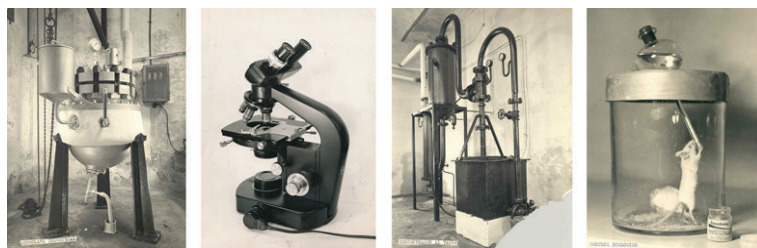


Vista de la sala amb maquinària, drageadores/ Sala aparells d'anàlisi / Laboratori d'investigació/ Vista del laboratori o sala d'investigació. A la part dreta apareix el Dr. Joan Uriach Marsal d'esquena/ Laboratori de control biològic. Conills./ Oficines del departament de comptabilitat. A l'esquerra darrera d'una finestra el sr.Torres (caixer)/ Vista sala de condicionament/ Sala d'envasament estèril. Arxiu de la Fundació Uriach.  
Codis de referència: 200b, 216, 234, 206, 218, 254, 228, 231

Les imatges que hem recollit com a maquinària són específiques d'algunes màquines i instruments propis de la indústria farmacèutica i també s'hi ha inclòs el retrat d'algun animal utilitzat al laboratori. Es tracta de 7<sup>659</sup> fotografies de primer pla on només hi apareixen els objectes. Cal mencionar dues imatges més de detall, fora de qualsevol classificació ni relació amb la resta, en les quals s'observa un llibre i que l'arxiu només ha descrit com dedicat a Juan Uriach Tey.

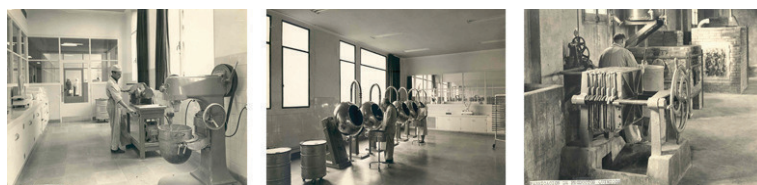
<sup>658</sup> Fotografies d'instal·lacions. Descripció i número de referència de l'Arxiu Fundació Uriach: Vista de la sala amb maquinària, drageadores (200a, 200b, 200c), (205), Vista del laboratori o sala d'investigació. A la part dreta apareix el Dr. Joan Uriach Marsal d'esquena (206), Laboratori de control biològic. Conills. (218), Sala aparells d'anàlisi (216), Condicionament. Sala de condicionament (226), Departament de fabricació de supositoris, dragees i granulats (227), Vista sala de condicionament (228) (229) (243), Sala d'envasament estèril (231), Laboratori d'investigació (234) (236) (237) (239), Vista de la biblioteca tècnica (246), Oficines del departament de comptabilitat. A l'esquerra darrera d'una finestra el sr.Torres (caixer) (254), Oficina del departament de comptabilitat, despatx del sr.Torres (caixer) (255), Oficina del departament de comptabilitat (256), Despatx d'Alfred Roig, director Biohorm, i la seva secretària Montserrat Trujols (271).

<sup>659</sup> Fotografies de maquinària. Descripció i número de referència de l'Arxiu Fundació Uriach: Gàbies de l'estabulari. Conills (201), Control biològic. Vista de una rates de laboratori dins d'un pot (208), Autoclau industrial (209), Concentrador al buit (210), Grup electrogen (212), Desionització de l'aigua (217), Microscopi Wild M20. Microscopi utilitzat als laboratoris de Degà Bahí (249).



Autoclau industrial/ Microscopi Wild M20. Microscopi utilitzat als laboratoris de Degà Bahí/ Concentrador al buit/ Control biològic. Vista de una rates de laboratori dins d'un pot. Arxiu de la Fundació Uriach. Codis de referència: 209, 249, 210, 208

Finalment, el procés de producció de l'empresa s'ha plasmat en 9<sup>660</sup> fotografies que corresponen a diferents etapes. Tant en aquelles imatges d'instal·lacions on apareixen treballadors com en les de producció, cal assenyalar la clara divisió per sexe, per exemple al departament de comptabilitat on només hi ha presència masculina, o al de condicionament protagonitzat totalment per dones.



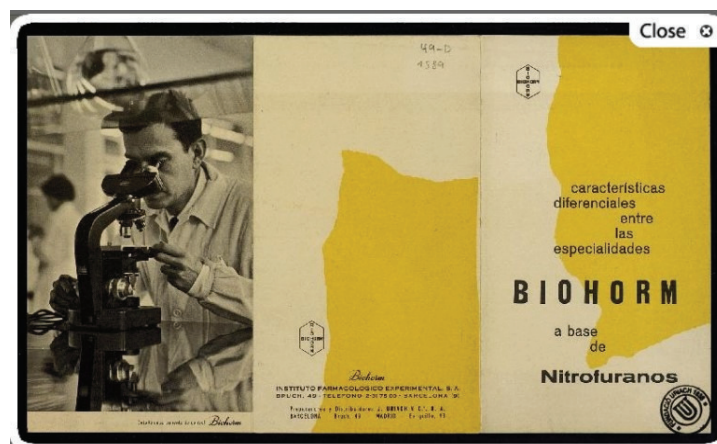
Producció. Fabricació de supositoris i pomada / Producció. Sala de drageadores (204)/ Fabricació de productes químics, sals de mercuri. El treballador és Flaminio de Dios, també encarregat de la porteria dels laboratoris. Arxiu de la Fundació Uriach. Codis de referència: 232, 204, 211

Entre aquestes fotografies de producció sobresurt un retrat individual del cap del laboratori, el dr. Ramon Pujol. Aquesta fotografia, a diferència de la resta, es convertí en material per als 16 anuncis del producte Biohorm que avui conserva l'arxiu Uriach en el seu apartat publicitari.

<sup>660</sup> Fotografies de producció. Descripció i número de referència de l'Arxiu Fundació Uriach Producció. Sala de drageadores (204), Fabricació de productes químics, sals de mercuri. El treballador és Flaminio de Dios, també encarregat de la porteria dels laboratoris (211), Producció. Maquinària de fer comprimits (230), Producció. Fabricació de supositoris i pomada (232), Producció. Màquina per a fer comprimits. Treballant el sr. Flaminio de Dios (233), Producció. (238), Dr. Ramon Pujol Llusà, cap de la part química del laboratori (264), Dr. Ramon Pujol Llusà, cap de la part química del laboratori. Microscopi Wild M20 (265). Manteniment a càrrec de Flaminio de Dios. El encarregat del manteniment i porter (270).



Dr. Ramon Pujol Llusà, cap de la part química del laboratori. Microscopi Wild M20.  
Arxiu de la Fundació Uriach. Codi de referència 265



Arxiu de la Fundació Uriach. Recuperat de <https://www.fu1838.org/archivo-publicidad.php?idautor=153>



Number: 1589  
Producto: FURANTOINA



Number: 2946  
Producto: VARIS



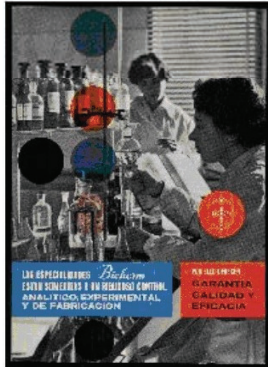
Number: 5050  
Producto: VARIS



Number: 5051  
Producto: VARIS



Number: 5052  
Producto: VARIS



Number: 5053  
Producto: VARIS



Number: 5054  
Producto: VARIS



Number: 5055  
Producto: VARIS



Number: 5056  
Producto: VARIS



Number: 5123  
Producto: VARIS



Number: 5124  
Producto: VARIS



Number: 5125  
Producto: VARIS



Number: 5126  
Producto: VARIS



Number: 5127  
Producto: VARIS



Number: 5128  
Producto: VARIS



Number: 5129  
Producto: VARIS

Les imatges utilitzades als anuncis, excepte la que s'ha mencionat, són diferents de les conservades com arxiu fotogràfic a la Fundació. Com es pot observar, la presència femenina és aclaparant a l'hora de vendre el producte, no hi ha cap imatge arquitectònica o d'instal·lació i maquinària i es potencia el moment de la producció en el seu espai, amb la qual cosa la imatge del material de laboratori és constant.

En conclusió, el cas d'Uriach és una bona mostra d'un treball per a un client directe, en un sector concret, el de la indústria farmacèutica, amb recursos econòmics. Això va permetre a Agustí Centelles poder desenvolupar els diferents usos de la fotografia industrial i publicitària escollint el blanc i negre on el seu domini de la tècnica era total, i des d'una estètica i punt de vista fidel a la modernització de la fotografia durant el període d'entreguerres.

#### **5.4 Relacions professionals, relacions clandestines, pèrdua irreparable**

Després de la Guerra Civil els professionals de la publicitat començaren a organitzar-se de forma associativa al voltant del Foment de les Arts Decoratives, entitat que s'havia fundat el 1903. Els publicistes van reprendre l'activitat del Publi-club, Associació d'Estudis de la Publicitat i l'Organització (1926) creat per Pere Prat Gaballí.

Durante las dos grandes guerras, la civil y la mundial, la actividad del Publi-Club es mínima, pero en 1947 vuelve a coger fuerza, y dado que compartían local con el Fomento de las Artes Decorativas (FAD), su denominación cambia y pasa a llamarse Club Publicitario del FAD. (Herranz i González, 2014, p.421)

El 1950 es va produir un canvi ja que, com explica Lorente (2006), els publicitaris no es conformen a ser vistos com una secció del FAD i es van dissoldre per crear el Círculo Publicitario de Barcelona, amb nova junta, noves idees i nou espai on desenvolupar una programació d'activitats (conferències, cursets, col·loquis, exposicions). Una mostra més de la labor infatigable de Pere Prat Gaballí com a impulsor de l'associacionisme professional i la modernització del sector. A més "amb l'arribada al gremi d'alguns empresaris que també són socis de l'acabat de constituir Círculo Publicitario de Barcelona, se sentia la necessitat d'obrir finestres i prendre aire renovador" (Lorente, 2006, p.42).

L'empenta del Círculo es plasmà el 1952 en organitzar a Barcelona la primera Setmana Mundial de la Publicitat produïda per la Unió Internacional de la Publicitat. L'any següent el Círculo es transformà en el Club de la Publicidad de Barcelona. Tot i que els seus estatus no foren aprovats oficialment pel govern civil fins el 1955 l'activitat no s'aturà, i el 1954 organitzà el Vè Congrés Internacional de Clubs de la Publicitat a la cambra de comerç i navegació de Barcelona.

Agustí Centelles va entrar com a soci del club el 1958, quan feia una dècada que estava en actiu en el sector publicitari i en el moment en què just canvià la ubicació de l'estudi per instal·lar-se a la Diagonal, per tant quan l'empresa estava consolidada. Segons els seu fill primogènit va fer el pas perquè "Prat Gaballí va influir en el meu pare perquè es fes soci del Club de la Publicitat. I com que li recomanà una persona que li donava feina se'n va fer".

Es desconeix el grau d'implicació del fotògraf i si va participar directament en les activitats. Amb tot, era sens dubte una porta d'entrada per facilitar relacions professionals i estar al dia de les inquietuds i canvis del sector des d'una òrbita moderna i amb objectius de millora. D'altra banda, i des d'una perspectiva de la seva pròpia trajectòria professional, confirma que Centelles, com en la seva etapa de fotoperiodista, era algú a qui li agradava formar part de l'ofici de manera col·lectiva a través de l'associacionisme professional.

A més d'aquesta relació professional pública, des d'un punt de vista més privat, cal posar de manifest que l'espai de treball i estudi d'Agustí Centelles també fou lloc de visita durant dècades. Així, a finals de la dècada dels 50, quan instal·là l'estudi a l'avinguda de la Llum el fill primogènit recorda que “venia gent a veure'l però jo no sé si era per temes polítics, del PSUC o no. Venia gent que havien estat al camp, però jo tampoc sabia que ell havia estat al camp.”

Sergi Centelles recorda Espinós i la seva moto espectacular, Salvador Pujol, un home que li deien Montes i una dona de sobrenom “La Lleona”, amiga de Carmeta Capilla. També que una vegada va estar al pis de Maria Bergua, al carrer Joaquim Costa, però no sap per què hi van anar, i un visitant que es deia González però l'anomenaven “el Hombre Legumbre” que era un joier refugiat francès. “De vegades deixava diners a amics i després desapareixia l'amic i els diners. Això era habitual.”

Malgrat les hores i hores treballades junts, Agustí Centelles mai no va explicar al seu fill el pas pel camp de Bram ni la vida a Carcassona:<sup>661</sup>

Suposo que va ser una experiència que el marcà bastant, ell es va comprometre bastant i deuria estar una mica decebut, i deuria pensar que si a ell no li havia anat bé, que millor no ficar-nos idees al cap perquè no ens emboliquéssim amb res. Era la seva manera de veure-ho. No sé si estava encertat o no, però va ser així. Jo no sabia res i el meu germà menys. Sí que sabíem per alguna parenta que se n'havia anat a França amb una maleta, que a saber quants calés portava a aquella maleta. I allò eren negatius. Jo sabia que hi havia hagut una maleta però

---

<sup>661</sup> Respecte a la relació que mantenia amb la capital de l'Aude, Ferré (2005, p.223) apuntà que “Centelles també mantingué el contacte amb els seus amics de Carcassona per correspondència. André Dejeihl recorda que cada Nadal el fotògraf els enviava torró. Quan va obtenir el passaport, el 1962, viatjà amb la dona i els fills a la capital de l'Aude per visitar la família Dejeihl, Carme Capilla, Tomás Martín i Carmen Torres”.

per la part més picaresca. Que ja em diràs quins diners s'havia pogut endur que no servien per res, ni a França ni aquí.

Qui també recordava les trobades a l'estudi de la Diagonal és Eduard Pons Prades.<sup>662</sup> Ell va saber on era Centelles gràcies a Ramon Llimona Torà, un obrer de la telefònica militant del PSUC. Els tres s'havien conegut a Carcassona durant l'Exili, cosa que segons l'historiador els havia unit molt. Pons explicava: “els anys de clandestinitat aquí, sabent Llimona que jo estava amb documentació falsa, quan jo venia a Barcelona des de València era per reunions i tal. Allò que veníem a salvar el món. Doncs jo dormia i menjava a casa d'ell”. Pons afirmava que Centelles i Llimona eren amics “no només perquè eren del PSUC, sinó perquè coincidien amb moltes coses. Llimona també era un home de poques paraules, de poc parlar però molt eficient. Quan calia fer alguna cosa no es quedava a mitges”.

Sobre el fotògraf, l'historiador assenyalava:

Centelles era molt simpàtic, molt generós. Sí, molt generós. No era de dir però sí de fer. Una mica com el Llimona, que jo era llibertari i cada vegada que venia tenia llit i taula a casa seva. Hi havia un lligam fort. D'això el Centelles era representatiu, era un tio “majo”. Això es diu fàcilment i desmenteix allò de quan la guerra estàvem desunits. Home, va haver malentesos, problemes, que va fer que la convivència fos més difícil cap al final de la guerra, però això no va fer perdre la guerra. No. La prova és que fora vam tornar a estar tots junts “contra el enemigo común”. I després aquí amb la clandestinitat igual.

Els testimonis dels treballadors entrevistats també coincideixen i confirmen que el fotògraf mai no va deixar entreveure el seu passat professional durant la Guerra Civil ni la seva experiència d'exiliat. Jordi Farrús explica que per la seva joventut no parava atenció a aquests temes, però que no recorda haver escoltat cap conversa sobre la guerra o l'exili. Per la seva banda, Carlos Herrero sí explica que a l'estudi hi anava “algun amic que venia del sud de França, un de Perpinyà i un altre d'Andorra, però res més. A posteriori sí que vaig saber que havia tingut l'arxiu a Carcassone”. Sobre el passat també coincideix en què

Ell mai va parlar de la guerra ni de res. No recordo que parlés de política. Fins i tot si en algun moment es va parlar de política, respecte el meu pare [que havia estat membre de la División Azul] ell va dir, al teu pare li va tocar allà i a mi em va tocar

---

<sup>662</sup> Entrevista personal realitzada l'any 2004.



aquí. Mai va parlar malament del meu pare, perquè el meu pare és una bona persona i el senyor Centelles també ho era.

Herrero, nascut en una família originària de Burgos i Terol, explica a partir de la seva experiència una variable de Centelles relacionada amb el catalanisme:

Jo sempre havia entès el català però no l'havia parlat mai perquè no havia tingut ocasió. Fins que vaig anar a treballar amb el Centelles, em va obrir la porta a parlar en català. Centelles tenia unes idees molt catalanistes, no perquè em parlessin de política ni res, però la seva Catalunya era molt diferent de la meua, jo estava en Espanya. Jo no tenia un problema de nacionalitat.

José Gavilán, treballador ja a la dècada dels 70, tampoc mai no va escoltar res sobre el passat i afegeix que “a veces venía gente i veías que había una conversación, no clandestina, pero muy muy personal. También había una mujer que iba mucho por allí, igual sabes el nombre. Sé que era muy amiga de él.”<sup>663</sup> Fins al 1976 no va sentir parlar de Carcassonna i d'uns amics que hi vivien i reconeix que no va ser conscient de què existís l'arxiu, ni del què significava fins que se'n va fer la primera exposició de fotografies.

Per tant, com a centenars de milers d'altres llars, a casa de la família Centelles no es parlava de la Guerra Civil, ni de l'Exili, ni de qüestions polítiques i, en el seu cas, ni de la feina dels anys com a fotoperiodista. Sergi Centelles, amb el temps, sí que va deduir que algunes de les trobades de cap de setmana anaven molt més enllà de la cortesia i l'amistat, especialment quan el seu pare manifestà públicament la vinculació al PSUC ja durant la dècada dels 70:

Quan es veia amb els del PSUC era els diumenges quan es trobaven al café Marañón de la Ronda sant Antoni més avall del mercat. Això jo tenia 10 anys per tant 1949. Hi havia Puig Doménec, l'Aymamí<sup>664</sup>, Mercè Casals i Solé Barberà. Ells feien les seves xerrades i els petits, o sigui jo i els fills de l'Aymamí (Juan i Inés) vam començar a fer un diari que es deia *El País* i vam fer un reportatge d'uns cavallitos que hi havia allí al costat de l'Apolo i un interview a l'amo i tal.

---

<sup>663</sup> No s'ha pogut documentar ni esbrinar a quina dona fa referència.

<sup>664</sup> Josep Aymamí Serra, tot i no figurar en les obres de referència del partit, ni formar part de l'imaginari col·lectiu com a militant històric, sempre hi va estar vinculat i, fins i tot, entre el 1980 i el 1981 reprengué la seva activitat periodística a *Treball*. De fet, la seva documentació està inclosa amb el seu nom al fons ANC1-230 Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) conservat a l'Arxiu Nacional de Catalunya.

Eugènia Martí mai no participà d'aquestes sortides. L'hereu afirma, rotund:

No, igual pensava aquest *tio* es tornarà a enrotllar. Pensa que la meua mare i el meu pare mai no em van parlar de cap tema polític. Jo no sé entre ells què es parlaven, no en tinc ni idea. De la guerra mai no en van dir res.

El fet de no poder tenir el testimoni directe de cap dels protagonistes d'aquestes trobades impedeix conèixer del cert quina era l'activitat clandestina,<sup>665</sup> si és que n'hi havia alguna, o quina fou la implicació d'Agustí Centelles en l'entramat polític i d'acció del PSUC durant els anys 50 i 60. No s'ha localitzat entre la seva documentació personal consultada cap anotació sobre aquesta qüestió, ni tampoc cap carnet de militant datat d'aquesta època. A les obres de referència sobre la història del partit Centelles no hi apareix com a membre destacat, ni tan sols se l'esmenta en la monografia dedicada a l'advocat Josep Solé i Barberà.<sup>666</sup>

Ara bé, sí que des d'una perspectiva àmplia sobre la història del PSUC es pot considerar que el fotògraf formà part d'aquella vella guàrdia del partit que durant el franquisme, tot i no estar activament en cap cèl·lula o en l'aparell orgànic, continuà fidel a les seves conviccions i relacions. Durant els anys 70 la seva vinculació al PSUC fou pública i reivindicada per ell mateix i també pel propi partit, que el va homenatjar i reconèixer com a altres figures culturals del comunisme català. Com bé observà Zaida (1986):

La imatgeria política contemporània ha popularitzat molts temes. Potser alguns dels més fascinants, si més no si fem cas de les enquestes, són: l'alliberament de París i l'esclat popular de 1945, la "via italiana" al socialisme, l'autogestió iugoslava, la revolució cubana, la irrupció de l'Amèrica llatina (de, per exemple Gabriel Garcia Márquez) i l'eurocomunisme. Aquesta petita llista no és fruit d'un atzar: correspon exactament als sis temes, als sis "moments històrics" en els quals els comunistes catalans han tingut un paper.

Un paper que ha estat diferent en cada cas, que és desconegut, com l'altra cara de la lluna, o oblidat, però que ha estat, en divers grau, qualitativament important. (Entre parèntesis: succeeix alguna cosa de semblant en el terreny de l'art. alguns dels noms que han esdevingut fita reconeguda àmpliament -com, per exemple, Picasso, Miró, Dalí, Juli González, Seret, Renau, Tàpies, Brossa, Centelles- foren incomprensibles si no els situéssim en el context de la cultura comunista catalana. (Nous Horitzons, (coord.), 1986, p.233)

---

<sup>665</sup> Sobre aquesta qüestió vegeu, per exemple, Lardin Oliver (2005). La organizació clandestina del PSUC en Cataluña en los años cincuenta. A *Hispania Nova, Revista de historia contemporánea*, núm. 5. Recuperat de <http://hispanianova.rediris.es/5/articulos/5a002.htm>

<sup>666</sup> Mayayo, A. (2007). *La veu del PSUC. Josep Solé Barberà*. Barcelona: L'Avenç.

A finals dels anys 60 la vida personal del fotògraf patí un daltabaix quan el 1968 moria Eugènia Martí. Tal i com explica Sergi Centelles: “La mare es va morir d’una operació que li havien de canviar una vàlvula mitral, no van tenir en compte que prenia cintron i va morir a l’operació tot i els litres de sang que li van posar.” Agustí Centelles ho recordava en els seus apunts inèdits:

Que de coses, pensaments, convivència podria mapar ací de tota la nostra vivència que vam gaudir fins que la meva Eugenieta em deixà, enviudant, deixant un buit en la meva vida. Va ésser el 30 d’octubre de 1968. Tenia ella llavors 52 anys. L’he trobat a mancar d’una manera que solsament jo ho sé. Per mi va ser la companya sacrificada, l’esposa fidel, la germana, l’amant, la mare. La que sempre m’alentà en tot i que va ésser sempre la que posava el coll ajudant en la feina, atenent els fills i la casa sempre ordenada. Es multiplicava perquè tot estigués en ordre, net i a temps. Com en tots els matrimonis també hi havia les nostres picabaralles però passaven ràpidament i sense rancúnia perquè després dels enfrontaments de pa sucats amb oli venia la reflexió i baixava veles qui no tenia raó i no era el llit el que feia tornar les aigües a la seva calma.

La família es reorganitzà de nou i Sergi Centelles i la seva esposa Rosalia Molinero van deixar el pis on vivien per instal·lar-se a la casa familiar del carrer Urgell amb el fotògraf i el seu segon fill, Octavi Centelles.

### **Introducció: Fi de règim: el pacte de la “Transició”**

*Españoles, Franco ha muerto* anunciava plorós el llavors president del govern Carlos Arias Navarro el 20 de novembre de 1975 per TVE. Celebració i eufòria d'uns, llàgrimes i tristesa per a altres. I una pregunta que afectava tothom: sobreviuria el franquisme a la mort del dictador? La incertesa dominava el final d'un any en ple període de crisi del règim, accentuada des dels inicis dels 70 perquè, com explica Julio Aróstegui (1999), “las transiciones, como las revoluciones, tienen un principio y un final no fácilmente definibles y no se pueden estudiar como una simple sucesión de “acontecimientos” que parecen predeterminados” (Martínez (dir.), 1999, p.255).

El cas de l'anomenada *transició democràtica* o *transició postfranquista* espanyola no és excepcional ni sorprenent en aquest tipus de fenomen que significa un pacte per definició i per això és, precisament, una transició i no una altra cosa, un fenomen que es pot localitzar en diferents països i moments històrics durant el segle xx. En termes generals, podem emmarcar la Transició entre 1975 i 1982, i en dos moments clarament diferenciats. El primer, de trànsit, comença després de la mort del dictador i dura fins al 1978; el segon, de consolidació, amb la promulgació de la Constitució i les eleccions de 1979, i que culmina el 1982 amb la victòria del PSOE a les urnes. No obstant això, des d'un punt de vista més estrictament polític i institucional, la Transició va tenir lloc entre novembre de 1975 i desembre de 1978.

Ara bé, a l'inici dels 70, la dictadura franquista ja mostrava símptomes de crisi profunda que s'evidenciaven en diversos elements: una certa disgregació en el si del mateix règim, que diferenciava uns polítics “reformistes” del nucli dur anomenat “búnker” des del 1974; la incapacitat institucional d'emprendre algun tipus de renovació que permetés una llibertat política real, o l'enfortiment de l'oposició des de tots els àmbits. Com a teló de fons el context internacional crític amb el règim, la crisi econòmica a partir de 1973 i la por d'un conflicte amb el Marroc per la crisi del Sàhara.

Pel que fa a la premsa, la promulgació de la llei de 1966 havia permès obrir camí al debat d'idees, a l'ampliació dels marges informatius i editorials sempre sota la mirada censora del govern, que de manera discrecional obria expedients i imposava multes o suspensions. Amb tot, l'anomenat *parlamento de papel* gaudia de cert estatus de llibertat més avançat que el d'altres actors oficials i polítics, per la qual cosa va començar a ser un instrument utilitzat pels mateixos polítics per a difondre les seves idees, sobretot a mesura que la malaltia de Franco avançava i el seu final cada cop era més previsible.

Alguns esdeveniments polítics concrets previs a la mort del dictador s'han assenyalat com a detonants de l'inici de la Transició, entre els quals destaca la mort del que exercia de president del govern, Luis Carrero Blanco, el 20 de desembre de 1973, en l'atemptat més rellevant d'ETA. Des de Catalunya es considera que la Transició començà amb l'establiment de l'Assemblea de Catalunya el 7 de novembre de 1971, un moviment que aplegà totes les sensibilitats de la societat catalana políticament compromesa, és a dir, partits polítics, sindicats, Comissió de Solidaritat amb els Presos, associacions de barris i professionals, Assemblea Permanent d'Intel·lectuals, representacions comarcals, etc. Com afirmen De Riquer i Culla (2003), Catalunya:

Havent estat els darrers anys del franquisme la zona on la societat civil estava més articulada al marge de les estructures del règim, i on l'oposició democràtica presentava al mateix temps un front més compacte, un ventall més diversificat i una gran capacitat de mobilització, Catalunya i "el problema català" adquireixen a partir del novembre de 1975 un destacat protagonisme en el procés polític espanyol, un relleu semblant al que ja havia tingut en l'etapa històrica 1930-1933, a la sortida d'un altre període autoritari. (Vilar (dir.), 2003, p.427)

El 22 de novembre de 1975, dos dies després de la mort de Franco, el fins llavors príncep Juan Carlos jurava el càrrec de rei davant les Corts franquistes i formava el primer govern sota la Monarquia. Un executiu ambigu perquè, d'una banda, conservava l'immobilista Arias Navarro de president i, de l'altra, nomenava diferents membres del govern dels considerats "reformistes", entre ells el vicepresident i ministre de Governació, Manuel Fraga. El 13 de desembre el nou gabinet prenia possessió i iniciava el 1976 amb la missió d'emprendre la reforma política.

Mentrestant, a Catalunya, el 23 de desembre l'oposició política creava el Consell de Forces Polítiques de Catalunya (CFPC) on s'hi aplegaven CDC, EDC, ERC, FNC, Partit Carlí de Catalunya (PCC), Partit Popular de Catalunya (PCC), PSAN, PSC-Congrés, PSC-Reagrupament, PSUC i UDC. Aquesta unitat catalana no es produí en l'àmbit espanyol fins el 26 de març del 1976, quan es van unir la Junta Democrática (creada el 1974 pel PCE) i la Plataforma de Convergencia (impulsada pel PSOE el 1975) fusionades en Coordinación Democrática, batejada popularment com la *Platajunta*.

L'executiu d'Arias Navarro començà la reforma al febrer, constituint la comissió mixta entre el govern i el Consell Nacional del Movimiento, però a l'abril no hi havia evidències de canvi i la proposta presentada pel president era tan retrògrada que només oferia lleugeres modificacions a les lleis existents.

Respecte a les aspiracions de Catalunya, Arias havia ofert un règim administratiu especial per a "las cuatro provincias catalanas" inspirat per Jose Antonio Samaranch, que topava frontalment amb les demandes populars d'un Estatut. Mentre el govern es paralizava, la societat es mobilitzava. Així ho fa palès Vázquez Montalbán (2005):

En las Cortes franquistas de 1976, Arias pronunció un discurso incongruente, inseguro, cuando anunciaba libertades y firme cuando amenazaba con represiones. El estilo le traicionaba. Arias no se daba cuenta de lo que significaban las manifestaciones populares como las que respaldaron los recitales de Raimon en Barcelona, Franco de cuerpo agonizante, o las de Llach y Pi de la Serra en el mismo escenario, a comienzos de 1976, a poca distancia del estallido de las manifestaciones barcelonesas del 1 y 8 de febrero, convocadas por la clandestina Asamblea de Catalunya y que fueron, según *Le Monde*, el "desafío catalán" al régimen que trataba de sucederse a sí mismo, y según la BBC: "Los más importantes acontecimientos políticos opositores ocurridos en España desde el fin de la guerra civil". El brazo incorrupto de Santa Teresa, que había señalado la buena estrella de Franco, había abandonado a su albacea político. (pp.97-98)

Aquella primavera, la societat civil fou protagonista amb una reacció sense precedents (les diferents manifestacions a Catalunya, on destaca la del 23 d'abril; la vaga general del març a Vitòria, que acabà amb diversos morts per la repressió policial i la consegüent vaga general a Euskadi o les diverses manifestacions arreu de l'Estat l'1 de maig, tot i estar prohibides). A canvi, la repressió del règim

es personificava en el ministre Fraga i la seva frase *La calle es mía*. L'agitació popular del 1976, en la qual un 20% va participar en alguna vaga, va posar de manifest que la majoria de ciutadans, sobretot de classe mitjana i obrera, rebutjava no només el franquisme, sinó qualsevol operació d'immobilisme maquillat. (Tuñón de Lara, Valdeón, Domínguez i Serrano, 1999)

El govern Arias s'encaminava cap al col·lapse també per les discrepàncies internes i la mala relació entre president i rei. Finalment, l'1 de juliol Carlos Arias Navarro presentà la dimissió, reclamada per Juan Carlos I. S'iniciava un cicle intens, marcat per la designació el 3 de juliol de 1976 d'Adolfo Suárez com a president d'un nou gabinet, un nomenament que va desconcertar pràcticament tothom, dins i fora d'Espanya.

Aquest mandat culminà l'estiu següent, el 15 de juliol de 1977, amb la celebració de les primeres eleccions democràtiques després de dècades de Dictadura. Fou doncs el govern Suárez qui elaborà la peça clau per dur a terme la transició postfranquista, un document legal anomenat Ley para la Reforma Política. El projecte, presentat públicament el setembre de 1976, establí la convocatòria d'eleccions per sufragi universal, directe i secret al Congrés i al Senat abans del 30 de juny de l'any següent. Calia legalitzar els partits polítics i convèncer les Corts franquistes de la necessitat d'aprovar aquest projecte de llei. I com explica Aróstegui (1999):

Aquí reside realmente toda la clave de la transición española: dismantelar el régimen desde su interior mismo y buscar el consenso para ello de las fuerzas de la oposición externa, efectuando un paso político que evitase toda ruptura real, todo interregno, revolucionario o no, y toda confrontación previa de las opciones existentes. (Martínez (coord.), 1999, p.266)

D'acord amb aquesta filosofia, la reforma s'havia de fonamentar en un principi de legalitat estricta, expressat pel president de les Corts, Torcuato Fernández Miranda, amb els termes *De la ley a la ley, pasando por la ley*, ja que, si no era acceptada per totes les forces polítiques opositores al franquisme, no tindria cap credibilitat.

El nou govern no va trigar a engegar el diàleg amb l'oposició, per exemple a l'agost Adolfo Suárez es reunia amb Felipe González, i Rodolfo Martín Villa, llavors ministre de l'Interior, ho féu una mica més tard amb Jordi Pujol. A finals d'octubre, l'oposició creà la Plataforma de Organizaciones Democráticas (POD) amb la intenció de facilitar un govern d'ampli consens democràtic a partir d'un procés constituent, és a dir, que en principi tots els partits polítics es declaraven partidaris de trencar amb el règim anterior. Però, com afirma Segura (2000):

La realitat és que l'oposició, massa feble per imposar la ruptura, es trobava atrapada entre el desig de no entorpir la reforma i la recança d'haver de renunciar a les velles il·lusions rupturistes; i, en conseqüència, els seus posicionaments oscil·laren entre demanar, sense gaire insistència una "abstenció activa" en el referèndum [de la Ley para la Reforma Política] (socialistes i comunistes) i acceptar implícitament –deixant llibertat de vot– el triomf del "Sí" (democrata-cristians, liberals i socialdemòcrates). (Aracil i Segura (ed.), 2000, p.39)

Seria, com la batejà el líder del PCE Santiago Carrillo i la van saludar tots els altres, "una ruptura pactada" que, un cop legalitzada l'oposició es transformà en una "reforma pactada". Així, el 18 de novembre s'aprovà la Ley para la Reforma Política per les Corts amb 425 vots a favor, 59 en contra i 13 abstencions, (34 procuradors no hi van assistir). Dos dies més tard era el primer aniversari de la mort del dictador i, gràcies a la llibertat que proporcionava el moment, es van fer les primeres celebracions col·lectives a favor de la recuperació de la Democràcia. Alhora, nombrosos nostàlgics es manifestaven també per plorar la figura de Franco. Una mostra de la contradicció en què vivia la societat. Havien passat quaranta anys del cop d'estat militar i l'inici de la Guerra Civil, i es començava també a fer memòria.

Se abrió la escotilla de las conmemoraciones de hazañas de guerra y de homenajes públicos a republicanos insignes. La tenue libertad que estrenaban los españoles y la falta de hábito de convivencia en una sociedad plural no dejaron de provocar conflictos. Era una memoria todavía incipiente, entrecortada, traumatizada, amordazada. (Cuesta, 2008, p.308)

Aprovada la Ley de Reforma Política per àmplia majoria, es fixà el 15 de desembre per a celebrar el referèndum. Tot i que part de l'oposició demanà l'abstenció, el sí guanyà de forma aclaparadora. A Catalunya la participació fou del 74% amb un 94% de vots favorables, tres punts menys de participació i un punt menys de vots favorables que a la resta de l'Estat.



El 1976 finalitzava amb la supressió del Tribunal de Orden Público (TOP), un dels mecanismes de repressió més actius i efectius del règim. Des d'una perspectiva econòmica, tal com explica Serrano (1999) fou un any crític, amb un atur que arribà al 6% i la inflació superant el 20%, aspecte que va influir també en la conflictivitat social de l'època.

La crisis empieza a notarse en España –que era la décima potencia económica del mundo– en la segunda mitad de 1974, tanto para los ciudadanos como para las empresas, y 1975 trae la constatación de que la crisis se ha convertido en una recesión en toda regla. La inflación, junto con los desequilibrios exteriores, es uno de los problemas más graves para España, pero las preocupaciones del Gobierno no van más allá de evitar las movilizaciones. (Tuñón de Lara, Valdeón, Domínguez i Serrano, 1999, p.652)

El resultat del referèndum havia obert la porta a la legalització dels partits polítics, reforçava Suárez i apuntalava la moderació de l'oposició, que no el volia qüestionar en excés en un moment en què el terrorisme, tant d'extrema dreta com esquerra, volia impedir el procés. Tal i com afirma Sánchez Cervelló (2006):

En aquest sentit, els moments més dramàtics foren els segrestos, per part d'ETA, d'Antonio M. de Oriol, president del Consell d'Estat i membre del consell del Regne, al desembre de 1976; per part dels Grupos Revolucionarios Antifascistas Primero de Octubre (GRAPO), del tinent coronel Villaescusa, president del Consell Suprem de Justícia Militar, al gener de 1977, i, d'altra banda, els assassinats dels advocats laboralistes comunistes d'Atocha. (Solé i Sabaté (dir.), 2006, p.47)

L'assassinat de cinc persones en aquest despatx d'advocats el 24 de gener, l'endemà de l'assassinat d'un estudiant a mans de l'extrema dreta en una manifestació, i quatre dies abans que el GRAPO matés dos policies i un guàrdia civil a Madrid, és un dels esdeveniments més significatius de la violència constant durant la Transició, i el que despertà un canvi de mentalitat respecte el PCE. D'acord amb Santos Juliá (1995):

La conquista de la legalidad por el partido comunista que todos, excepto ellos mismos, habían dejado para después de la elecciones avanzó la tarde de aquel entierro más que en los dos años anteriores porque ese entierro destruyó, en quienes todavía la conservaban, la imagen del comunista como alguien excluido de la nación, un extranjero, el enemigo que el franquismo había construido durante años. (...) La opinión pública sufrió un vuelco espectacular: si en octubre de 1976 sólo se declaraba a favor de la legalización del PCE un 25% de los españoles, mientras el 35% se manifestaba en contra, en abril era ya el 55% el que se declaraba a favor, quedando sólo un 12% que lo hiciera en contra. (Santos Juliá, Pradera i Prieto (coord.) (1995, p.186)

Els mesos de gener i febrer de 1977 foren crítics per al procés perquè si el sector més radical del franquisme –que, en definitiva, conservava el poder i estava situat al més alt nivell de les Forces Armades– considerava que el govern cometia errors greus, o que al carrer es produïa una agitació més intensa de la que eren capaços de tolerar, podria sortir a salvar el destí de la pàtria igual que el 1936.

Però l'enterrament d'Atocha i l'alliberament d' Emilio Villaescusa i d'Antonio María Oriol, segrestats pels Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre (GRAPO), van rebaixar la tensió i el govern començà a fer gestos de democratització. Durant el febrer es promulgaren la llei electoral i el decret llei que permetia la inscripció automàtica dels partits polítics; al març, es va ampliar l'amnistia concedida l'any anterior, a més d'aprovar un nou marc laboral que reconeixia el dret de vaga i el locaut, amb algunes restriccions; i a l'abril, es va suprimir la Secretaría General del Movimiento i s'aprovà el decret per regular el dret d'associació.

Amb tot, la reforma avançava lentament, deixant pendants qüestions fonamentals com la legalització del PCE. Davant l'oposició dràstica de diferents sectors, sobretot de l'exèrcit, Suárez la va preparar de manera discreta sense comunicar la seva intenció ni tan sols als ministres. Aprofitant les vacances de Setmana Santa, va preparar el decret i la legalització es feia pública el dissabte Sant, 9 d'abril de 1977. Malgrat les reaccions, amb alguna dimissió inclosa com la del ministre Pita de Vega i altres càrrecs militars, no hi havia pas enrere possible. El darrer gran obstacle per a la reforma pactada s'havia tombat. Per la seva banda el PCE també va tenir discussions internes perquè alguns dels militants més històrics van veure que no hi hauria trencament real amb el règim.

Començava la cursa per a les eleccions, previstes al juny de 1977. A Catalunya, el PSUC fou legalitzat el 3 de maig, en un context polític en el qual, com expliquen De Riquer i Culla (2003):

Mentre l'Assemblea de Catalunya s'esforça per mantenir l'esperit unitari i el protagonisme del carrer a través de les campanyes "Volem l'Estatut" i "Salvem Catalunya per a la democràcia", la majoria de partits catalans comencen a manifestar els seus interessos de classe diferenciats, reconeixen la iniciativa governamental en el procés del canvi, obtenen la legalització –de la qual restaran

exclosos Esquerra Republicana, els carlins i els grups marxistes-leninistes, trotskistes i independentistes– i es preparen per a la cita electoral anunciada abans de l'estiu. En aquesta perspectiva, i enmig d'una proliferació de sigles només explicables pel dejuni de quaranta anys, el panorama pre-electoral es va simplificant. (Vilar (dir.), 2003, p. 428)

Efectivament una de les característiques més peculiars de la transició postfranquista espanyola és la proliferació de partits –se'n comptabilitzen més d'un centenar– de tota tendència imaginable, oferint per tant un espectre polític fragmentat. Un altre element destacable era la dificultat de crear una nova dreta que es distingís de la del règim, reaccionària i antidemocràtica. El novembre de 1976, Pío Cabanillas i José María de Areilza havien fundat el Partido Popular (PP), al voltant del qual se situà el sector reformista del règim i des d'on s'organitzà la coalició Centro Democrático, embrió de la futura Unión de Centro Democrático (UCD).

Des del mes d'octubre Manuel Fraga liderava Alianza Popular (AP), una federació de set associacions polítiques conservadores, encapçalada per ministres franquistes. Per la seva banda, els partits centristes establiren contactes cada cop més estrets a partir del març del 77 amb l'equip de govern.

L'objectiu era formar una coalició que pogués prosperar a l'empara del poder, la futura UCD: un recull entre representants i votants en bona part del franquisme sociològic, un grup heterogeni de centristes, socialdemòcrates i alguns regionalistes que es transformà en partit al voltant d'Adolfo Suárez. Així, la dreta més militant es mantingué a AP donant suport al seu home clau, Manuel Fraga, que representà la reconversió del franquisme a un nou model de supervivència política. Com remarca Aróstegui (1999):

Esto es lo que representó AP durante la mayor parte del tiempo de su existencia: el vehículo de adaptación a los nuevos tiempos de aspiraciones y contenidos ideológicos, políticos y sociales, de gentes realmente comprometidas en su apoyo al franquismo. Sociológicamente esta era su diferencia esencial con la UCD, que, a su vez, representaba más bien la herencia del moderado reformismo nacido también dentro del régimen. (Martínez, (dir.) 1999, p.274)

En l'àmbit de l'esquerra espanyola destacaven PSOE i PCE, a més de "la nueva izquierda", tota una sèrie de grupuscles apareguts als 60 influïts pel mahoisme,

les lluites anticolonials, la renovació del marxisme i que rebutjaven els anteriors. Mentre el PSOE s'havia mantingut en un terme secundari durant la lluita antifranquista clandestina, el veritable pal de paller havia estat el PCE, molt perseguit pel règim.

Però la visió que es tenia des del reformisme general de la Transició veia difícil la seva participació en el procés cap a la democràcia, o la rebutjava directament. Altres forces, Suárez inclòs, creien que el procés no seria vàlid ni possible sense que tots els partits compareguessin a les eleccions, per tant el PCE era una presència inevitable. Els socialistes hi acudien amb Felipe González com a líder, nomenat secretari general del partit l'octubre de 1974, és a dir, amb un relleu generacional assolit, mentre que els comunistes comptaven amb els líders dels anys 30, on sobresortia Santiago Carrillo.

El 15 de juny de 1977, 41 anys després dels darrers comicis republicans, 23,5 milions de persones, segons el cens, estaven convocades a votar en les primeres eleccions democràtiques a l'Estat espanyol després de la dictadura franquista. La participació fou de 18,2 milions votants (79,92%) i l'abstenció significà 5,4 milions. No hi hagué majoria absoluta i el partit més votat fou la UCD amb 165 diputats (35%), seguida pel PSOE (29%) amb 118 diputats, perfilant a escala estatal un mapa bipartidista.

Dos casos particulars es diferenciaren de la resta, Catalunya i Euskadi, on guanyaren els partits d'esquerra. Els resultats a Catalunya foren els següents: coalició Socialistes de Catalunya, 28,4% dels vots; seguida pel PSUC amb el 18%; coalició Pacte Democràtic per Catalunya, hegemonitzada per CDC, 16,83%; la UCD, en coalició amb Centristes de Catalunya, 5,6% i, finalment, Esquerra de Catalunya, coalició encapçalada per ERC, 4,5%. L'abstenció fou del 20,7%.

Els representants democràtics catalans, van constituir l'Assemblea de Parlamentaris que, reunida el 25 de juny, demanà el reconeixement de la Generalitat i el retorn del seu president. Els resultats electorals posaven de manifest que el fet nacional s'havia convertit en patrimoni col·lectiu de tota

l'oposició democràtica al franquisme, perquè donaren una victòria aclaparadora als partits que reclamaven la restitució de la Generalitat i l'Estatut.

La Generalitat fou restablerta oficialment el 29 de setembre amb un decret llei, que també contemplava la formació d'un consell executiu acord amb els resultats electorals. El 23 d'octubre, Josep Tarradellas arribà a Barcelona on fou objecte d'una rebuda històrica que culminà amb el seu cèlebre *Ja sóc aquí!* a la plaça Sant Jaume. Dos dies més tard, la signatura dels Pactos de la Moncloa, que havien negociat tots els partits per dissenyar mesures i executar-les amb el màxim consens possible, significà un pas més a nivell estatal per canviar les estructures existents.

Malgrat que les Corts sorgides d'aquelles eleccions de juny no tenien formalment caràcter constituent, la seva primera funció fou elaborar un document constitucional, base del nou règim liberal democràtic. La ponència fou designada el 2 d'agost i va trigar set mesos en consensuar una primera redacció. L'avant projecte no fou enllestit fins el gener de 1978 i, després de la discussió i aprovació al Congrés i al Senat, el text definitiu es va publicar el 6 de novembre. Celebrat el referèndum el 6 de desembre i sancionada pel rei, es promulgà el 29 de desembre de 1978. En aquell moment es dissolien les cambres i es convocaven eleccions legislatives per a l'1 de març de 1979, i municipals per al 3 d'abril. Així, el govern donava per finalitzat el període constituent per passar al constitucional.

Pel que fa al sistema comunicatiu, durant la segona meitat dels 70 la premsa d'arreu de l'Estat es caracteritzà per la consagració de la preeminència de la premsa informativa. D'acord amb Tresserras (2004):

L'interès per la política, els nous partits i líders, les bases del nou sistema legal i el procés de construcció de les institucions van fer de la premsa l'instrument preferent de satisfacció de les expectatives d'informació sobre l'actualitat política i el veritable manual quotidià de formació d'una cultura cívica democràtica. Això va provocar una situació provisional d'hiperpolitització de diaris i revistes que, cap al final de la dècada, generà una certa saturació i la mort d'algunes capçaleres atrapades en el model. Però mentre va durar aquest "parlament de paper" va contribuir efectivament a popularitzar debats i expressions del vocabulari parlamentari, facilitant alhora una relativa proximitat entre els cercles polítics i l'opinió pública. (de Riquer (dir.), 2004, p.340)

En finalitzar la dècada, el panorama presentava noves capçaleres –entre les quals destaquen *El País* i *l'Avui*, totes dues nascudes el 1976– i s'havia renovat el llenguatge periodístic. Però la crisi econòmica va repercutir negativament, perquè no es va produir un augment tan elevat de publicacions periòdiques com cabria esperar. Moltes van tenir una vida molt curta en un context de desmantellament de la premsa del Movimiento i escassa reconversió industrial i aposta tecnològica. En positiu, cal assenyalar que en la professió cada cop tenia més presència la generació de periodistes demòcrates i es produïa també l'entrada de les dones a les redaccions.



## 6. Centelles *en transició*: recuperació de l'arxiu, procés de difusió, reconeixement, museïtzació i mitificació

L'any 1976 va significar un abans i un després en la vida d'Agustí Centelles, que marcà la seva figura i el que representa fins avui, perquè és el moment en què viatjà a Carcassona a recuperar l'arxiu que s'havia emportat a l'exili el gener de 1939. Al llarg de 32 anys, aquell fons havia restat amagat a Carcassona, a la rue Orliac núm. 4 propietat de la família Dejeihl, on el fotògraf hi havia viscut a dispesa durant una part del seu exili a la capital del departament de l'Aude entre 1939 i 1944.

El 1962<sup>667</sup> Centelles obtingué el passaport per poder sortir de l'Estat espanyol i amb la seva família viatjà a França, on visità diferents amics del passat, entre ells la família Dejeihl. Però encara no era el moment per tornar l'arxiu a Catalunya ni per explicar-ne res. Segons el testimoni del seu fill, Sergi,<sup>668</sup> durant aquell viatge

No, no va dir res, el pretext era anar a veure la gent amb qui ell havia estat tot aquell temps... vam anar a la casa dels Dejeihl, ens va deixar parlant amb aquella gent i llavors ell se'n va anar a dintre... Al cap d'una estona va sortir i va dir que no ho havia trobat, que no sabia què se n'havia fet però el que en realitat va fer va ser tornar a comprovar que l'arxiu estava bé. Però no ens va dir què és el que havia fet, això és la meva deducció, perquè mai va ser procliu a explicar res.

El protagonista en feia una menció al programa televisiu *Imágenes* el 1979.<sup>669</sup>

Quando salí del campo fui a parar a casa de unos franceses, quizás los mejores de Francia, que me querían y me quieren mucho y allí les deposité la maleta y les dije que un día volvería pero que la maleta nada más que era recuperable por mí. Nadie, nadie más que yo. Que ya volvería. Al cabo de quince años volví con mi esposa. La maleta estaba bien. Entonces la convertí en un cajón y lo puse todo en orden. Vaya, ya estaba en orden. Lo dejé allí. Como la encontré es como la dejé.

Tant si el canvi de la maleta a la caixa es va produir durant els anys 40, com va explicar Eduard Pons i Prades,<sup>670</sup> o si el va fer Centelles als 60, el cas és que el 1976<sup>671</sup> els dos amics van viatjar a Carcassona per recuperar l'arxiu i portar-lo a

---

<sup>667</sup> Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>668</sup> Entrevista personal, setembre de 2011.

<sup>669</sup> RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). *Imágenes* [VHS]. Madrid: RTVE

<sup>670</sup> Veure pp. 500-501 d'aquesta tesi

<sup>671</sup> No s'ha pogut documentar exactament quan es va produir el viatge. Agustí Centelles no en deixà cap referència a la seva documentació personal, el seu fill Sergi apunta cap al març o abril mentre que Pons i



Barcelona: “Les coses començaven a canviar i no era massa probable que ens ho incautessin a la frontera. (...) Vam anar a Carcassona un dia d’agost del 76. La caixa era allí, tal i com la vaig deixar”, explicava l’historiador.<sup>672</sup> També Centelles afirmava que no havia anat a buscar abans l’arxiu “por miedo a que no pudiera pasar. Cuando cambió un poco ‘la cosa’ me atreví a hacerlo.”<sup>673</sup>

El contingut es trobava en bon estat, tot i que encara havia de patir alguna aventura abans d’arribar al seu destí. Ho explicava el fotògraf al mateix programa televisiu:<sup>674</sup>

Cuando me vine para aquí con todo ese archivo tuve miedo de que pudieran molestarme porque claro, era un montón de negativos, que estaba multiplicado por más, porque tuve que sacar, precisamente para que no hiciese tanto bulto, todos los sobres donde iban, que armé una luego! Que cuando paramos en la frontera y vino un carabinero, íbamos en un autocar y preguntó: ¿qué llevan ustedes de pago? Y todo el mundo se callaba. Pero uno de detrás dijo, llevo dos kilos de café. Pues mire que le aproveche, contestó y se bajó. Entonces sí que me pinchan y no me sacan sangre a mí ¡Todo lo que he llegado a desbaratar ahora para esto! Pero bueno, se ha arreglado. Lo he vuelto a poner en orden.

A partir del retorn dels negatius, Centelles es va dedicar a mirar, positivat, classificar i endreçar tot el material de la seva etapa com a fotoperiodista. En algunes ocasions comptà amb l’ajuda de l’historiador Josep Benet.<sup>675</sup> Però amb qui va fer aquesta tasca braç a braç, fou amb Pons i Prades: “Ho vam mirar tot. Vam estar 10 o 12 diumenges tot el dia pujant a Premià i mirant clixés, amb aquell aparell, un a un. Jo li vaig dir, Agustí, hauríem de fer un llibre.”<sup>676</sup>

Fins tres anys més tard no ho van aconseguir. *Anys de mort i d’esperança* sortia al carrer el mes de maig de 1979 publicat per l’editorial Blume. Si atenem a les llistes de llibres venuts, l’obra va tenir prou èxit, ja que el 10 de juny constava com

---

Prades en declaracions de l’any 1979 a *Mundo Diario* afirma que fou al mes d’agost, data que per proximitat amb el fet considerem vàlida.

<sup>672</sup> Ferri, Ll. (1979, 11 de maig). Imatges quotidianes de la revolució. *Mundo Diario*

<sup>673</sup> Pujol, F. (1979, 5 de maig). Agustí Centelles, testigo de la historia. *La Vanguardia*

<sup>674</sup> RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). Imágenes [VHS]. Madrid: RTVE

<sup>675</sup> Informació facilitada per Sergi Centelles Martí. La relació d’Agustí Centelles amb el polític i historiador també es posa de manifest el 1980, quan es fa una llista de signatures per donar-li suport a les eleccions del Parlament de Catalunya sota el lema “Benet, el president de tots” i hi apareix el fotògraf. Font: Diari Avui, (1980, 16 de març, p.9).

<sup>676</sup> Entrevista amb Eduard Pons i Prades, maig del 2004.

el cinquè més venut en l'apartat d'assaig, política i història de la llista publicada pel diari *La Vanguardia*.

La primera presentació fou el 9 de maig al Club Mundo i hi va fer de mestre de cerimònies el periodista Jaume Miravittles, que segons la crònica va fer un recorregut ple d'anècdotes i sarcasme, destacant-ne imatges concretes, mentre que Centelles "hizo una manifiesta declaración de intenciones cuando aclaró que las imágenes de este libro atienden tanto –incluso más– a la vida cotidiana de la gente sencilla, como a los personajes o a los hechos que la historia después ha "consagrado" y que han merecido el tratamiento de otros artistas de la cámara."<sup>677</sup>

Entre la documentació personal del fotògraf, s'han conservat les notes del seu parlament en aquella primera presentació pública:

Començaré donant-vos les gràcies per la vostra assistència a la presentació d'aquest 1er volum que tanta cura ha tingut l'editorial Blume en dissenyar i editar-lo, i també Pons Prades en escriure'l.

En ell hi trobareu mapada part de la meva vivència com a repòrter gràfic, curta vivència però agitadaíssima ja que solsament durà, firmant jo amb el meu nom des de l'any 1934 al 1938 i que conté 218 fotografies. Aquest primer volum aparegut i que té el seu mèrit si es té en compte que és el treball fotogràfic d'un sol fotògraf.

Moltes de les fotos són inèdites. D'altres s'han vist mantes vegades publicades, les més, venuts els drets de reproducció: en tinc 4.311 de registrades. D'altres, publicades reproduint de diaris i revistes d'aquell temps. I costa molt cobrar d'editors sense escrúpols que les han publicat.

En el llibre hi trobareu els fets més destacats d'aquells anys a Catalunya: la proclamació de la República Catalana, el 6 d'Octubre, les eleccions del febrer de 1946 que guanyà el Front popular, el retorn d'en Companys i els consellers dels Penals de Santa Maria i Cartagena, les cues de capellans. El 19 de Juliol amb les lluites pels carrers de Barcelona, els ferits i els morts. El masclisme dels guàrdies d'assalt, els homes de les sindicals i partits polítics fent front a l'alçament. La guàrdia civil dirigint-se a la plaça Catalunya on s'entregaren a ells els oficials que s'havien sublevat i que vaig captar a la sortida de l'Hotel Colón. Les oficines d'allistament de voluntaris fent cua. Les sortides de les columnes de milicians vers el front d'Aragó i els seus caps. El seu pintoresquisme i la humanitat de la gent mapada en aqueixes fotos. Hi veiem també els consells de guerra als caps de la sublevació Goded i Burriel i el consell a los López. També els homes que

---

<sup>677</sup> Redacció. (1979, 12 de maig). Jaume Miravittles presentó "Anys de mort i d'esperança". *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1979/05/12/pagina-15/33423924/pdf.html>

avortaren la sublevació: el conseller de Governació Josep M<sup>a</sup> España i els comandants Frederic Escofet i Vicens Guarner. Hi trobem l'eufòria dels enrolats en aquestes columnes de milicians disposats a combatre per defensar tot el que en gaudien d'ençà que es va proclamar la República l'any 1931.

També hi trobareu l'esforç de Catalunya fent brollar una indústria de guerra que arribà a produir municionament de tota mena per tots els fronts republicans. Que construï des de camions blindats fins a tanquetes, tancs i fusells. L'entusiasme dels primers dies fou la improvisació de cotxes blindats amb planxes de ferro que molts ja es quedaren a la sortida de Pedralbes.

I també veureu al ací present Jaume Miravittles, l'home que fundà el Comissariat de Propaganda de la Generalitat i que a través de la seva direcció, amb publicacions, revistes editades en un grapat d'idiomes i exposicions –una d'elles es titulava “7 mesos de guerra” en la que jo vaig posar el meu granet de sorra–, assabentà al món sencer el què defensava la República, per què es lluitava. D'aquest Comissariat també sortiren molts films i reportatges dels fronts que filmava el bon amic Manel Berenguer que després es va fer famós com operador cinematogràfic. Ell i jo formàvem equip i vam aguantar esgarrifosos bombardejos.

També hi trobarem l'ajut de Catalunya als combatents. I l'ajut a Madrid on Catalunya s'hi abocà en la tramesa de queviures, material sanitari i homes. Veurem l'arribada dels voluntaris estrangers, l'aviació dels primers dies, l'Escola d'Instructors de guerra que serviria per donar oficials al recent creat Exèrcit Popular Regular: van ésser dissoltes les columnes de milicians creant-se les Divisions. Hi ha fotos de les ocupacions d'Estrecho de Quinto, Monte Aragón, Siétamo, Codo, Belxit, Terol i l'atac a Zaragoza per Fuentes de Ebro.

Com personatges hi són Ángel Pestaña, Comorera, els Ascascos, Sesé, Vidiella, F. Montseny, Canudes, Medrano, Villalba, Bayo, Durruti, Del Barrio, García Oliver, Pasionaria, Prieto, Rovira, Sandino, etc. etc. etc.

Mai he sigut un gran xerrador. Sempre he deixat que les meves fotos parlessin per mi i mantes vegades ni això: m'autocensurava.

I novament repeteixo el meu agraïment per la vostra assistència amb l'esperança de que aquest 1er volum en el que l'amic Pons Prades hi ha posat amb carinyo la prosa i la cura que ha posat en el muntatge i tiratge l'Editorial Blume agradi, i el valori el jovent d'avui, veient gràficament el que succeí i els mitjanament grans i els que ja som grans i ho visqueren, ho recordin.

Altres mitjans es van fer ressò de la publicació, incidint en diversos aspectes. Per exemple, *Catalunya Express* titulà *Las mejores fotos de la guerra*,<sup>678</sup> una pàgina il·lustrada on destaca la fotografia dels cavalls morts el 19 de Juliol de 1936: “Esta foto es la más espectacular. La tomé jugándome la piel del 19 de julio de 1936.

---

<sup>678</sup> Redacció. (1979, 11 de maig). Las mejores fotos de la guerra. *Catalunya Express*

Recoge a varios guardias de asalto atrincherados detrás de dos caballos en la calle Diputación, entre Lauria i Bruch” comentó Agustí Centelles. Per la seva banda, el periodista Llibert Ferri titulà *Imatges quotidianes de la revolució*,<sup>679</sup> missatge que destaca amb paraules del fotògraf, on diu que, a diferència d'altres llibres il·lustrats de la Guerra Civil, “la gent que hi apareix és gent normal, homes i dones del poble, gent pacífica que d'un dia per l'altre es va veure obligada a agafar les armes.”

Entre la tornada de l'arxiu i aquestes informacions arran de la publicació del llibre, la vida d'Agustí Centelles havia fet un tomb espectacular ja que la seva obra i figura havien arribat al gran públic.

Aquest període de temps també coincidí amb la tramitació de la seva jubilació, episodi singular que comportà anys de gestions durant el procés de sol·licitud de rehabilitació. No només per al fotògraf, sinó per a diferents professionals de la premsa d'aquella vella guàrdia periodística catalana que havia exercit durant els anys de la República i la guerra a uns mitjans de comunicació desapareguts el 1939.

Amb el Real Decreto Ley de Amnistía del juliol de 1976<sup>680</sup> s'iniciava el camí de la rehabilitació per a bona part de la professió periodística, ja que l'article 10 atorgava a cada ministeri la potestat per dictar les normes oportunes per al seu desenvolupament i aplicació. Així, el Ministerio de Información y Turismo s'ocupà de la regulació de la premsa i la impremta amb el Real Decreto 2716/1976<sup>681</sup> durant el mes d'octubre. El segon article<sup>682</sup> permetia que els professionals

---

<sup>679</sup> Ferri, Ll. (1979, 11 de maig). *Imatges quotidianes de la revolució*. *Mundo Diario*. La reivindicació de l'autoria també apareix a la informació publicada pel diari *Avui* el 27 de maig del mateix any.

<sup>680</sup> Real Decreto Ley 10/1976, de 10 de juliol, sobre amnistia. Boletín Oficial del Estado, 186, 15097 (1976). Recuperat de [http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases\\_datos/doc.php?id=BOE-A-1976-14963](http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?id=BOE-A-1976-14963)

<sup>681</sup> Real Decreto 2716/1976, de 18 d'octubre, pel qual es regula la l'aplicació en matèria de Premsa i Impremta del Real Decreto-Ley 10/1976, Boletín Oficial del Estado, 285, 23648 (1976). Recuperat de [http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases\\_datos/doc.php?id=BOE-A-1976-24052](http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?id=BOE-A-1976-24052)

<sup>682</sup> “A propuesta de la Federación Nacional de las Asociaciones de Prensa y previa colegiación en la misma, serán inscritos en el Registro Oficial de Periodista aquellos profesionales acreditados como tales que por las razones mencionadas en el referido Real Decreto-ley diez/mil novecientos setenta y seis, de treinta de julio, fueron excluidos del citado Registro o no tuvieron acceso al mismo en aplicación de las Órdenes ministeriales

exclosos del Registro Oficial de Prensa (ROP) des de l'any 1939 poguessin ser admesos de nou després de col·legiar-se a la Federación Nacional de las Asociaciones de Prensa.

El ROP s'havia instaurat, com hem vist anteriorment, amb la Ley de Prensa de 1938<sup>683</sup> (articles 15-17) en el marc d'una legislació que havia de ser provisional, només per als temps de guerra i fou vigent fins a la Llei de Prensa de 1966, que a més continuà mantenint aquest organisme.

Agustí Centelles inicià les gestions oportunes per ser admès al ROP quan ja tenia 67 anys. El juliol del 1977 el president de l'Associació de la Premsa de Barcelona presentà la sol·licitud del fotògraf a la Federación Nacional de Asociaciones de Prensa. En el document<sup>684</sup> s'acreditava la professió de "repòrter gràfic" anteriorment al 24 de maig de 1939 i s'hi detallava la seva trajectòria, primer amb Josep Badosa entre 1927 i 1931; després amb Josep Maria Sagarra i Pablo Luis Torrents fins al 1934 i, posteriorment, com a col·laborador per compte propi en diferents diaris barcelonins.<sup>685</sup> El fotògraf aportava còpies dels seus carnets de l'Associació de Periodistes de Barcelona, l'Agrupació Professional de Periodistes i la Fédération Internationale de Journalistes. Exposava també que no havia tingut accés al ROP perquè, en tornar de l'Exili, no ho va sol·licitar a causa dels seus antecedents polítics.

La resposta de la Federación<sup>686</sup> fou positiva i, el 28 de setembre, obtenia el número de col·legiat 7.336, que correspon també a la inscripció al ROP el dia 10 d'octubre.<sup>687</sup> Rehabilitació obtinguda, Centelles tornava a constar com a repòrter gràfic professional, tot i que no exercia des del 1939 i que no demanà el retorn a

---

de veinticuatro de mayo de mil novecientos treinta y nueve y de dieciocho de abril de mil novecientos cuarenta".

<sup>683</sup> Boletín Oficial del Estado: Ley de Prensa 22 d'abril 1938.

Recuperat de: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf>

<sup>684</sup> Sol·licitud d'Agustí Centelles per poder col·legiar-se com a membre de la Federación Nacional de Asociaciones de Prensa. Barcelona 31 de juliol de 1977. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>685</sup> Segons el document: "*La Vanguardia, L'Humanitat, Ultima Hora, La Rambla, La Publicitat, L'Opinió, La Veu de Catalunya, El Correo Catalán*, etc.".

<sup>686</sup> Carta de la Federación Nacional de Asociaciones de Prensa. Madrid 28 de setembre de 1977. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>687</sup> Carta del Ministerio de Cultura. Madrid 21 d'octubre de 1977. Documentació personal d'Agustí Centelles.

la professió en actiu. “Lo pedí únicamente por mi satisfacción personal. Para mí era importante después de tantos años”, declarà a *El Correo Catalán*.<sup>688</sup>

El 24 de gener de 1978, amb motiu del patró dels periodistes, Sant Francesc de Sales, un dels actes que tingueren lloc al llarg de la jornada dedicada aquell any a la llibertat d'expressió, fou un dinar d'homenatge en honor de tots els periodistes rehabilitats. Centelles, únic fotoperiodista del grup, hi assistí amb una vintena més de professionals catalans en la mateixa situació. Com explicava Jaume Miravittles:<sup>689</sup>

En enero de 1978 fuimos “amnistiados”, y lo digo entre comillas, porque no sé de qué nos amnistiaban, y la Asociación de Prensa de Barcelona nos convidó a un banquete en el Hotel Ritz y nos entregó un diploma de reconocimiento a nuestro pasado y a nuestro presente periodístico.

En realitat, a l'hora d'obtenir els beneficis materials d'aquesta amnistia, els resultats hagueren d'esperar i s'inicià un procés burocràtic que, fins i tot, tingué ressò a la premsa de l'època.

El fotògraf rebé una carta de la Federación Nacional de Asociaciones de la Prensa datada el 6 de març de 1978, informant-lo de la creació d'una comissió coordinadora de “periodistas represaliados” per ocupar-se de les gestions de la jubilació d'aquests professionals. Ell hi va respondre amb la seva total adhesió i desitjant conèixer els propòsits de la comissió en qüestió. A finals del mateix mes, el responsable de la mateixa, Marcos Pérez Martínez, li escrigué per informar-lo que, probablement, algú de la comissió viatjaria pel seu compte a Barcelona per explicar a tots els que es trobaven en la mateixa situació quins eren els passos a seguir. Al final de la nota s'acomiadava dient “ten presente que todo está conseguido.”

La documentació conservada prova que no hi havia res aconseguit. Un any més tard, el 2 d'abril de 1979 rebia una notificació de la secretaria del Ministerio de

---

<sup>688</sup> Carrasco, A. (1978, 15 de febrer). Agustí Centelles, fotografiar la historia. *El Correo Catalán*

<sup>689</sup> Sense signatura. (1980, 2 d'octubre). Jaume Miravittles también denuncia el caso de los periodistas amnistiados. *El Noticiero Universal*

Sanidad y Seguridad Social, on se li explicava que s'enviaria el seu expedient de petició de jubilació i se li'n notificaria la resolució que se'n derivés. El 4 de setembre se li va reclamar des del Ministerio que aportés "con la màxima urgencia la resolución judicial o administrativa que acredite la aplicación de aquélla [amnistía], revocando la sanción o condena que por motivaciones políticas se hubiese impuesto". A finals de novembre, el dia 22, se li denegà la petició de prestació de jubilació perquè mancava la documentació anteriorment reclamada.

Centelles havia fet una reclamació prèvia,<sup>690</sup> on feia constar que la inscripció al Registro Oficial de Prensa era la prova de la seva amnistia. A més aportà un document de la Secretaría del Estado para la Información que tenia com assumpte Amnistía Periodistas. En aquesta carta es considera, a més del Real Decreto Ley de Amnistía i el Real Decreto 2716/1976 que regulà la premsa, citats anteriorment, una observació de la Federación Nacional de Asociaciones de Prensa

En aplicación del artículo 3º del Real Decreto 2647/1978, de 29 de septiembre por el que se fijan las normas para el desarrollo de lo dispuesto en el artículo 8 de la Ley 46/1977 de 15 de octubre en materia de Seguridad Social, se debe considerar en situación asimilada al alta en la Seguridad Social durante el periodo 24 de mayo de 1939 a 16 de octubre de 1977, tiempo de condena o sanción objeto de la Amnistía.

Per tant, amb el registre al ROP els periodistes serien plenament rehabilitats a tots els efectes. La realitat, però, no era aquesta. Evidentment, el cas de Centelles, no era l'únic. Joaquim Ventalló, antic director de *L'Opinió* i *La Rambla* durant els anys republicans, va escriure el setembre del 1980 un article<sup>691</sup> a *El Noticiero Universal* sobre la seva denegació de jubilació, explicant la mateixa situació i criticant el sistema. Ventalló hi denuncià que dues dotzenes de periodistes veterans havien fet les peticions i el resultat era que totes havien estat denegades.

---

<sup>690</sup> Centelles A. Barcelona 15 de setembre de 1979. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>691</sup> Ventalló, J. (1980, 25 de setembre). La Seguridad Social ignora a los periodistas represaliados. *El Noticiero Universal*

Una setmana més tard, *Avui* publicà l'article "L'escàndol dels periodistes"<sup>692</sup> sobre la mateixa qüestió i a *El Noticiero Universal* Jaume Miravittles,<sup>693</sup> un altre dels periodistes rehabilitats, també en donà la seva opinió. La professió periodística catalana dels anys de la República s'organitzà, i aquell mes de setembre va contactar amb un despatx d'advocats.<sup>694</sup> La resposta<sup>695</sup> fou que per a aquell grup de professionals l'amnistia obtinguda era purament administrativa i no laboral: començava així el procés per via judicial.

Finalment, l'octubre de 1981, Centelles va rebre una nova carta dels advocats on el citaven al judici sobre l'afer de la jubilació, fixat per al dia 13 de novembre. El resultat fou favorable per a tota la colla de periodistes represaliats. Finalitzava així un procés de quatre anys de reclamació de drets i, alguns d'ells, com el mateix Centelles o Ventalló, ho van celebrar<sup>696</sup> en un restaurant barceloní.

### **6.1 El reconeixement del públic: cinema i primera exposició a la seu de Convergència Democràtica de Catalunya (CDC)**

A partir de 1978, ja amb la rehabilitació professional en regla, és a dir, l'admissió efectiva al Registro Oficial de Prensa (ROP), es va produir el redescobriments públic de la figura d'Agustí Centelles com a reporter gràfic durant la Guerra Civil, i se'n va difondre l'obra i la història personal, iniciant-se també un procés de mitificació que perdura fins avui.

Cal remarcar però, que la primera difusió pública d'ampli abast on apareix citada l'obra del fotògraf va tenir lloc a finals de 1977 amb l'estrena de la pel·lícula *La Vieja memoria* de Jaime Camino,<sup>697</sup> un documental en què apareixen vint-i-dues persones que representen la majoria d'ideologies polítiques i sindicals dels anys 30, parlant dels seus records del conflicte bèl·lic. El director hi utilitzà 53

---

<sup>692</sup>Granier-Barrera, E. (1980, 2 d'octubre). L'escàndol dels periodistes. *Avui*

<sup>693</sup>Sense signatura. (1980, 2 d'octubre). Jaume Miravittles també denuncia el caso de los periodistas amnistiados. *El Noticiero Universal*

<sup>694</sup>Carta dels advocats Conill-Pedret-Santos. No va dirigida particularment al fotògraf, sinó que es parla dels "interessats", per la qual cosa de deduïm que la consulta es va fer en conjunt. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>695</sup>L'amnistia pel que fa a la Seguretat Social es desenvolupà al Decreto 2647/78.

<sup>696</sup>Nota manuscrita. s/d. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>697</sup>Redacció. (1977, 31 de desembre). Camino estrena *La vieja memoria*. Recuperar el silencio de la izquierda. *Tele Expres*



fotografies de Centelles, la majoria dels Fets de Juliol de 1936, per il·lustrar el cop d'estat a la ciutat de Barcelona. Curiosament doncs, fou el mitjà cinematogràfic, la professió a la qual de jove volia dedicar-se, el primer canal de difusió que reconeixia la seva obra tal i com consta als crèdits. El mateix fotògraf ho explicà en algunes entrevistes, destacant que Camino li va demanar permís i li va pagar l'import corresponent per utilitzar les imatges, una de les qüestions, la propietat intel·lectual i el reconeixement de l'autoria, que reclamà públicament de manera constant durant els anys de la Transició.

Pel que fa a la difusió individual de la seva obra, aquesta va tenir lloc a partir de febrer de 1978, poc temps després de l'acte d'homenatge públic als periodistes represaliats. Una primera exposició, motivada per la petició del seu fill Octavi, per a la qual el propi Centelles va fer la tria de les còpies –que ell mateix havia anat positivant després de la recuperació de l'arxiu– i les va enganxar en uns suports de cartró. Així, *Imatges inèdites d'un repòrter gràfic en els anys 1934-1938*,<sup>698</sup> inaugurada el 15 de febrer<sup>699</sup> amb 232<sup>700</sup> fotografies, fou el reclam de l'obertura de la nova seu de Convergència Democràtica de Catalunya (CDC) al barri de Gràcia, situada al carrer Astúries.

Un espai que no tenia res a veure amb l'àmbit periodístic, fotogràfic o artístic, i políticament allunyat de la ideologia de l'autor. Un acte inaugural amb la presència de la militància i el líder del partit, Jordi Pujol, que va conèixer i es va retratar amb el veterà fotògraf. Tal i com recorda Sergi Centelles, en aquella trobada “Pujol destacà que tot allò estava molt bé, però que potser no era el moment adequat perquè encara hi havia remor de sabres. El meu pare li va matisar al futur president que era el seu fill Octavi el militant de Convergència però que ell, Agustí Centelles, era del PSUC, que quedés ben clara la diferència.”<sup>701</sup>

---

<sup>698</sup> Nota manuscrita. s/d. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>699</sup> Carrasco, A. (1978, 16 de febrer). Agustí Centelles: fotografiar la història. *El Correo Catalán*

<sup>700</sup> Agustí Centelles. s.d. Documentació personal. Consultant la premsa de l'època, l'única menció que hem trobat respecte al número de fotografies d'aquesta exposició difereix bastant de la facilitada per l'autor, ja que se citen 360 imatges. Radigales, M. (1978, 19 de febrer). La fotografia, testimoni d'una època. *Avui*

<sup>701</sup> Informació facilitada per Sergi Centelles Martí.

Aquesta mostra significà l'inici de la reparició pública del fotògraf i del seu reconeixement, a més de determinar clarament el temps que va estar en actiu com a fotoperiodista. Només un any més tard, ell mateix era conscient del resultat d'aquesta quasi improvisada i rudimentària exposició: "tot començà quan el meu fill [Octavi], que milita a Convergència, em demanà les fotos perquè inauguraven un local i volien animar una mica la cosa. A partir d'ací tot han estat entrevistes, reportatges, més exposicions, xerrades, col·loquis..."<sup>702</sup>

La premsa barcelonina de seguida se'n va fer ressò incidint sobretot en un aspecte: la importància històrica de les imatges, tal i com s'observa als titulars d'algunes informacions publicades als diaris, immediatament després de la inauguració "Agustí Centelles: fotografiar la història" (*El Correo Catalán* 16/02/1978); "La fotografia, testimoni d'una època" (*Avui* 19/2/1978). Durant el mes següent són les revistes de diferent periodicitat les que titulen amb la mateixa temàtica "Las fotos inéditas de la Guerra Civil" (*Primera Plana*<sup>703</sup> 1-7/03/1978); "L'home que fotografià la guerra" (*Avant*, abril 1978); "Agustí Centelles: imágenes que hicieron historia" (*Destino*,<sup>704</sup> 23 /03/1978); "1934-1938 Testimonios de guerra. Un mago de la imagen" (*Cambio 16*<sup>705</sup> 23/04/1978).

Centelles, doncs, arribava al gran públic com a fotògraf de la Guerra Civil mitjançant la difusió en van fer els mitjans de comunicació més populars de la Transició. A més de l'exposició o, segurament podríem dir, després de la bona rebuda que aquesta va tenir, Centelles exposava imatges de la seva etapa de

---

<sup>702</sup> Caño, X. (1979, 7 de juny). Agustí Centelles: la fotografia feta història. *Treball*

<sup>703</sup> *Primera Plana* (1977-1978) fou un setmanari d'actualitat que "en la línea de los grandes *magazines* internacionales tipo *París-Match* o *Stern*, pretende informar de los grandes temas del momento potenciando sobre todo el tratamiento gráfico". Editada a Barcelona, apareix amb un tiratge de 150.000 exemplars. Font: *El País* 17 de febrer de 1977. En línia: [http://elpais.com/diario/1977/02/17/sociedad/224982012\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/02/17/sociedad/224982012_850215.html)

<sup>704</sup> La revista *Destino* (1937-1980) fundada a Burgos per falangistes catalans durant la guerra s'havia convertit amb el pas dels anys en publicació de referència a Catalunya per la qualitat dels seus articulistes, al capdavant dels quals hi havia l'escriptor Josep Pla. A finals dels 60 i principis dels 70 patia la persecució de les autoritats franquistes. El 1974 Jordi Pujol comprà la publicació, iniciant-se un procés de decadència que s'agreujà severament per la crisi econòmica a partir de 1977 i per la competència d'altres revistes com *Cambio 16* o *Triunfo*.

<sup>705</sup> Fundada el 1971 *Cambio 16* fou "la publicación que brilló con luz propia. (...) En 1975 se convertía en el número uno del país, en un referente de las publicaciones periódicas, llegando en diciembre a los 307.000 ejemplares.(...) Aunque tuvo frecuentes problemas de sanciones con el Ministerio, es cierto que su influencia fue enorme y supo dar un giro al periodismo por primera vez en las postrimerías del franquismo." (Castro, 2010, pp.141-145).

repòrter gràfic a l'aparador de l'estudi de l'avinguda Diagonal sorprenent els vianants, alguns tan especials com el fotògraf Xavier Miserachs (1986):

[Voldria] recordar l'enorme sorpresa que va representar dins el medi professional la divulgació del treball de Centelles realitzat a la Guerra Civil. De petit solia agafar el tramvia 22 per anar a l'escola, molt a prop de l'estudi que Centelles tenia en uns baixos de la Diagonal. Ja interessat per tot el que fos fotografia, molt sovint m'aturava a mirar les fotos de l'aparador: fotos d'ampolles de perfum, de peces industrials perfectament retocades... Eren imatges perfectes, amb molt d'ofici, però molt impersonals, fetes amb gran distanciament i fredor. Per això, tota una generació de fotògrafs vam quedar-nos de pedra quan van començar a sortir imatges de la famosa i aparentment inesgotable maleta de cuir. Res més lluny del distanciament i la fredor que el compromís i la responsabilitat de l'obra de Centelles com a repòrter. Vull recordar aquí la perplexitat i sorpresa ràpidament convertides en admiració que va causar el coneixement d'un mestre tan proper i ignorat. En segon lloc, la recuperació del treball de Centelles ens obliga a la reflexió de com quedaria d'incompleta la història del segle XX sense l'aportació del treball diari dels qui la documentem gràficament. Per als nascuts durant o després de la guerra, de la qual no teníem records visuals propis, la guerra era un fantasma sense cara, una abstracció dels nostres pares amb tota una mitologia afegida, un malson col·lectiu. Amb la publicació del treball de Centelles, els mites han adquirit cara, ulls i sovint bigoti, els fantasmes s'han situat al carrer Diputació o a la Porta de la Pau i els morts per bombardeig han caigut a Lleida. Al llenguatge de Centelles no hi ha retòrica, no hi ha abstracció: és l'estil que ha convertit la fotografia de premsa en un llenguatge universal. (Generalitat de Catalunya, 1986, p.22)

Si ens fixem en el període que comprèn aquesta primera exposició (1934-1938), comprovem que va triar les imatges a partir del moment en què ell es va establir pel seu compte i començà a signar amb el cognom arreu on publicà. Temporalment, la mostra s'inicia durant els anys de la II República, però no amb la proclamació i els primers temps d'il·lusió, repte i configuració d'una nova societat i tot el que implicà, sinó ja en l'anomenat Bienni negre, període especialment conflictiu i amb evidents símptomes de crisi, i continua amb la Guerra Civil.

En el context dels anys de postfranquisme, les fotografies que corresponen a la Guerra Civil formaren part des del primer moment de la difusió pública de l'àmbit de la incipient (re) construcció de la memòria col·lectiva:

La memoria de la II República pareció quedar sepultada bajo la eclosión del recuerdo de la Guerra Civil. Un breve repaso al palpito de la sociedad española y a los ecos de la prensa muestran que el recuerdo del conflicto bélico se destapó con la muerte del dictador y desde entonces está inscrito en la sociedad española como *el rayo que no cesa*. (Cuesta, 2008, p.305)

Durant l'agonia del dictador, la II República no va recuperar la memòria, malgrat els treballs realitzats en l'àmbit de la Historiografia i les reclamacions dels republicans i d'algunes forces democràtiques. Ni el present ni el futur estaven clars i del passat emergia la Guerra Civil ocupant el record.

Muerto Franco, el 14 de abril no recupera la aureola de la celebración que había tenido en los años treinta. Mediatizada por la sucesión al Jefe del Estado y por la restauración de la Monarquía, esta fecha es contemplada con mirada serena, más distanciada, pues los compromisos del recuerdo responden bien al momento político. La República se hace visible sobre todo en los Exiliados retornados, de los que la prensa se hace eco. (Cuesta, 2008, p.289)

El retorn dels exiliats havia començat feia dècades de manera progressiva i, evidentment, amb escassa publicitat. A Catalunya es produí una primera onada durant els anys 40, quan tornaren diferents intel·lectuals o polítics, per exemple Carles Riba o Ferran Soldevila, i on podem situar també el mateix Agustí Centelles. Als anys 60, se n'inicià una altra, concretament amb Avel·lí Artís Gener (*Tísner*) i Pere Calders, que continuà al llarg de la dècada, per exemple el 1965 amb el geògraf Pau Vila o el 1969 amb el polític Josep Pallach. Mort el dictador, molts dels exiliats "il·lustres" emprengueren el retorn. En l'àmbit polític català podem destacar l'anarquista Federica Montseny que arribà a Catalunya el 1977, aprofitant les lleis d'amnistia. Però, com afirma Abel Camp (2006):

Entre tots el que tingué una càrrega simbòlica més important fou el de Josep Tarradellas, representant la restitució de la principal institució d'autogovern de Catalunya de l'època republicana. Tot plegat sintetitzat en dues escenes que han quedat per a la posteritat: les imatges de Tarradellas baixant per l'escala de l'avió a la seva arribada a l'aeroport del Prat i la sortida i el parlament de Tarradellas al balcó de la Generalitat. (Solé i Sabaté (dir.), 2006, p.153)

En el cas del fotògraf no és la seva persona qui retorna físicament, perquè ell ja feia dècades que vivia a Barcelona, sinó la seva obra amagada a França, que configura bona part de la iconografia de la Guerra Civil. Així, des dels primers articles sobre aquesta exposició, el discurs periodístic incideix en què es tracta d'un patrimoni col·lectiu. Per exemple, l'entradeta de l'article publicat al diari *Avui* (19/2/1978):<sup>706</sup> "Avui que tant es parla de recuperar el nostre passat col·lectiu, podem contemplar una sèrie d'imatges inèdites que són testimoni de la nostra història en el període comprés entre 1934 i 1938".

---

<sup>706</sup> Radigales, M. (1978, 19 de febrer). La fotografia, testimoni d'una època. *Avui*

A aquesta història visual col·lectiva i, més concretament, al patrimoni republicà i d'esquerra, s'hi afegeix un protagonista amb nom i cognoms, Agustí Centelles, de qui fins al moment algunes de les imatges havien estat reproduïdes en publicacions editades a l'època –com llibres o mitjans de comunicació escrits– sense citar-ne l'autor.

Un dels exemples més rellevants d'aquesta pràctica fou *Documents. Recuperem la nostra història 1931-1939*, obra d'explícit i intencionat títol, concebuda com un col·leccionable que, finalment, es podia agrupar en dos volums. El primer correspon als anys republicans pre bèl·lics i el segon a la Guerra Civil. Dirigida per la historiadora Anna Sallés a partir d'una idea dels dissenyadors Salvador Saura i Ramon Torrente, la publicació sortí per primer cop l'octubre de 1976, constà de 19 fascicles i fou guardonada amb el Premi Laus de 1977. Premis a banda, si la destaquem en aquest treball és per la seva concepció visual, per la importància dels qui hi van col·laborar i per la reacció directa d'Agustí Centelles.

Cadascun dels capítols estava dedicat a un esdeveniment històric significatiu del període 1931-1939, per exemple, el primer a “La Proclamació de la República”. L'estructura era simple, un text introductori i un recull de textos legislatius d'època, com ara l'Estatut de 1932, i notícies de diferents diaris i revistes, gairebé tots desapareguts el 1939. Pel que fa als textos, la majoria són d'historiadors i alguns de personatges públics –sobretot polítics en el moment dels fets– entre els quals destaca Josep Tarradellas, qui signa la primera introducció datada l'octubre de 1976.

Respecte la reproducció de les pàgines de la premsa s'utilitzen, tant notícies senceres, com titulars de diferents diaris, foto-notícies i acudits. Es tracta d'una compaginació on allò que crida l'atenció d'immediat al lector són els elements visuals, ja siguin fotografies o il·lustracions, perquè se'ls atorga especial importància. L'obra conserva la tipografia, la distribució d'espai i la gràfica de les capçaleres tal i com eren als anys 30, recuperant alhora una tradició periodística eliminada després de la guerra i que les generacions posteriors desconeixien totalment. Tot i això, la majoria de les imatges no apareixen signades i als crèdits

de la publicació es fa referència a algunes institucions, hemeroteques i al propi arxiu de l'editorial citat com "Arxiu fotogràfic d'Edicions 62 (Edmon Vallès)".

Només apareix el nom del fotògraf si es tracta d'una reproducció de pàgina de diari de l'època, on la seva signatura està situada justament a tocar del peu de foto que s'ha conservat per publicar com a foto-notícia. Si tenim en compte que els dos volums consten de 19 fascicles de 40 pàgines cadascun, la quantitat de fotografies atribuïdes és mínima: Sagarra (2 fotografies), Torrents (1 fotografia), Marín (1 fotografia), Puig Ferran [sic.] (1 fotografia), Centelles (1 fotografia), Videu (1 fotografia), Express Foto (2 fotografies), Navarro (1 fotografia) i Capella (1 fotografia). Observant els dos volums, en fullejar-los hom hi pot reconèixer més d'una vintena de fotografies d'Agustí Centelles, especialment en els capítols dedicats als Fets d'Octubre de 1934 i al Fets de Juliol de 1936. Evidentment, l'autor ho va veure ràpidament. Josep Cruanyes,<sup>707</sup> que va formar part de l'equip de documentació i coordinació gràfica de l'obra, explica la reacció de Centelles:

Va telefonar a l'editor i va portar unes còpies de les fotografies publicades per nosaltres, tretes de diaris, que eren d'ell. Cada fotografia tenia al revers el tampó amb el seu nom i el copy. Vaig anar a veure'l i el vaig trobar a la botiga del semi soterrani de la Diagonal, on em va donar una tarja que encara tinc. Vaig veure que tenia dos taulells que es miraven amb tot de fotografies enganxades amb xinxetes a la paret i una pila de negatius que em va ensenyar. Així va ser com ens vam conèixer.

En un context en què la publicació d'obres sobre la República i la Guerra Civil anava en augment, és evident que les fotografies de Centelles serien de les més reproduïdes i emprades, com ja ho foren a l'època de la seva producció. Menys clar era que se sospités que l'autor era viu i havia recuperat els negatius: un fotògraf en edat de jubilació, que dedicà a la tasca de reclamar els drets d'autoria part del final de la seva vida i, com acabem de veure, des d'abans de la primera exposició que el convertí en figura pública.

A finals dels anys 70 no existia una entitat que vetllés pels interessos dels autors visuals<sup>708</sup> com Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos (VEGAP), creada el

---

<sup>707</sup> Josep Cruanyes. Comunicació personal, febrer 2011.

<sup>708</sup> VEGAP s'ocupà de gestionar els drets de l'obra d'Agustí Centelles des de la dècada dels 90 del segle passat fins el 2009, quan els seus hereus van vendre l'arxiu al Ministerio de Cultura.

1990, i la Llei de Propietat Intel·lectual no es renovaria fins el 1987. Sí que existia el Registro General de la Propiedad Intelectual a cada província, i fou l'eina que Agustí Centelles utilitzà per registrar les seves imatges i intentar controlar l'ús que se'n pogués fer. A més, una de les maneres més efectiva de reivindicar-se com a autor fou gràcies a les moltes aparicions a la premsa durant els anys de la Transició.

Així doncs, des de la primera exposició a la seu de Convergència Democràtica de Catalunya (CDC), en la informació apareguda del 16 de febrer de 1978 a *El Correo Catalán*, un dia després de la inauguració, declarava: “algunas fotos, sin embargo, han sido utilizadas sin mi consentimiento en algunas publicaciones. No sé si emprenderé alguna acción contra ellos.” Un any més tard, encara mantenia el mateix discurs. En una informació de *Mundo Diario*<sup>709</sup> publicada després de presentar el llibre *Anys de mort i d'esperança*, afirmava: “algunes ja havien estat reproduïdes en llibres, i no havien tingut la gentilesa d'esmentar la procedència”.

En el transcurs de les dues declaracions, Centelles ja s'havia posat mans a l'obra en aquesta qüestió, ja que el dia 24 de febrer de 1978 el fotògraf va inscriure 4.311 imatges al Registro General de la Propiedad Intelectual de la província de Barcelona.<sup>710</sup> El fotògraf va escollir les fotografies de la seva etapa de repòrter gràfic en actiu, especialment les de la guerra que li havien valgut la difusió arreu del món, i amagà les del camp de concentració, experiència viscuda en primera persona i de la qual no n'havia donat detalls ni a la seva família. A aquesta actitud, cal sumar-hi el context que es vivia durant el postfranquisme en relació a la memòria de la Guerra Civil. Evidentment s'hi incloïa l'Exili republicà, a la premsa per exemple i sobretot representat amb el retorn de determinades figures, però es plantejaven matisos i existia debat públic al respecte:

El regreso de personalidades o la recuperación de biografías, escritos y obra de los autores del Exilio republicano ha sido una de las más impactantes en la historia de la Transición española. (...) La reintegración de la España Exiliada a

---

<sup>709</sup> Ferri, Ll. (1979, 11 de maig). Imatges quotidianes de la revolució. *Mundo Diario*

<sup>710</sup>:Registro general de la propiedad intelectual. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Inscripción núm. 59581. 24 de febrer de 1978. Documentació personal d'Agustí Centelles. Aquest llegat, com s'ha explicat a la part de metodologia i fonts d'aquesta tesi, no es va fer públic fins dècades més tard per part de la Biblioteca del Pavelló de la República (UB) que el conserva en dipòsit.

suelo español despertó las suspicacias de algunos; y saltó a la opinión pública una polémica sobre esa cuestión. Determinadas posturas consideraban que se exageraba su protagonismo: se ha mitificado demasiado la figura del Exiliado.<sup>711</sup> (Cuesta, 2008, p.315)

## **6.2 El reconeixement des de l'àmbit fotogràfic: inauguració i vinculació al Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CIFB)**

Tal com s'ha explicat anteriorment, la irrupció pública de l'obra de Centelles es realitzà gràcies a l'exposició a la seu de Convergència Democràtica de Catalunya (CDC); i la difusió que en va fer la premsa es pot sintetitzar en la importància històrica que té la recuperació del seu arxiu i el valor documental de les imatges per visualitzar la Guerra Civil. Per tant, un reconeixement més lligat a la memòria que no pas a la disciplina fotogràfica. Això canvià substancialment quan la seva obra s'exposà per inaugurar el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CIFB) l'octubre del mateix 1978, introduint-se de ple en l'ambient fotogràfic, primer de la ciutat i després d'arreu de l'Estat espanyol.

El context internacional en el camp de la fotografia, entès en tant que occidental, va viure als anys 70<sup>712</sup> del segle passat un moment clau de transformació i reafirmació gràcies a diferents aspectes: expansió de la presència de la fotografia als museus, o creació de museus o centres especialitzats en fotografia, entre els quals per exemple l'International Center of Photography (ICP) a Nova York (1974); naixement de festivals, la referència immediata dels quals a Europa són els Rencontres internationales de la Photographie d'Arles (1969); programació acadèmica a les universitats; entrada de la fotografia a grans esdeveniments artístics com per exemple a la Bienale de Venezia (1972) i naixement de galeries especialitzades, com la Zabrskie Gallery a Nova York (1977), The Photographers Gallery a Londres (1971) o la Xarxa Canon de galeries arreu d'Europa.

L'Estat espanyol, en un context propi d'obertura, recuperació general de la democràcia i la llibertat i, més específicament, de ressorgiment de la cultura, no quedarà al marge de la situació internacional, "iniciando la transición hacia la

---

<sup>711</sup> Cuesta ho exemplifica citant *El País* 18 de febrer de 1977 i també 9 d'octubre de 1977.

<sup>712</sup> Per aprofundir en el context fotogràfic internacional vegeu Sougez (coord.), 2009, 571-588).



modernidad” (Molinero, 2001, p.443) pel que fa a la fotografia. Diversos elements hi van contribuir. D’entrada, una nova generació de fotògrafs que apostà més per l’exposició que no per la publicació, fet que –amb matisos– havia caracteritzat aquells fotògrafs d’aire més neorrealista dels anys 50-60 qualificats d’humanistes. Alhora, s’editaren noves publicacions i revistes, amb l’emblematàica *Nueva Lente* (1971-1979) al capdavant. O la creació de *Spectrum* (1973-1980) a Barcelona, la primera galeria comercial dedicada a la fotografia a l’Estat Espanyol, dirigida per Albert Guspi (1943-1985), a la qual seguirà *Fotomanía* (1977-1983), dirigida per Cristina Zelich.<sup>713</sup> El 1975 es posava en marxa una altra iniciativa de Guspi, el Grup Taller d’Art Fotogràfic, una escola de fotografia creativa que també publicà la revista-butlletí *Imatge*.<sup>714</sup>

[El Grup Taller] es va convertir en un espai de referència per a la nova generació de fotògrafs que va sorgir al llarg de la segona meitat dels setanta, en bona mesura a través de la galeria *Spectrum*, una generació constituïda entre d’altres per Manolo Laguillo, Mariano Zunzunaga, Jordi Socías, Koldo Chamorro o Paco Elvira, que van ser alguns dels protagonistes de la fotografia creativa espanyola durant els anys vuitanta. (Ribalta i Zelich, 2011, p.17)

L’estiu següent van organitzar el Taller Mediterrani de Cadaquès “en el que participan jóvenes fotógrafos españoles que entonces empezaban a despuntar, junto a autores europeos de reconocido prestigio. A pesar del éxito obtenido, los talleres de Cadaqués tuvieron una única edición” (Molinero, 2001, p.446).<sup>715</sup> Ara bé, el projecte més complex i ambiciós d’Albert Guspi fou el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (CIFB),<sup>716</sup> concebut per aglutinar formació, exhibició, biblioteca especialitzada i punt de trobada entre professionals i públic, en un intent de vitalitzar i donar rellevància a la fotografia.

El CIFB tingué curta durada en el temps (entre 1978 i 1983) però intensa i novedosa activitat, en un edifici de tres plantes al carrer Aurora, en ple Districte

---

<sup>713</sup> Sougez (coord.): “Dirigida por Cristina Zelich, a lo largo de su trayectoria realizó más de cincuenta muestras de autores tanto españoles como extranjeros”. (2009, p.587)

<sup>714</sup> Aquesta revista en una primera etapa publicà un número l’any 1975. Posteriorment el mateix equip i amb el mateix títol va fer-ne tres números durant el setembre i octubre de 1979. Informació facilitada per Jorge Ribalta.

<sup>715</sup> Ribalta i Zeich (2011, p.18) expliquen que aquest Taller estava inspirat en els *Rancontres Internationales de la Photographie d’Arles* (1969), als quals Guspi havia assistit l’any anterior, posant de manifest la relació amb esdeveniments internacionals de referència en el camp de la fotografia.

<sup>716</sup> Per aprofundir en el CIFB vegeu la monografia *Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (1978-1983)* publicada pel MACBA el 2011 amb motiu de l’exposició homònima comissariada per Jorge Ribalta i Cristina Zelich.

Vè, que havia estat una fàbrica de pasta d'alimentació. L'immoble de seguida es va fer molt conegut i popular perquè tota la façana era una pintura mural d'Eduardo Arranz Bravo i Rafael Bartolozzi dedicada a sintetitzar la Història de la Fotografia a través de figures destacades des de la seva invenció. Hi havia representats, per exemple, Louis Jacques Daguerre, W.H. Fox Talbot, Man Ray, Lászlo Moholy-Nagy, Erich Salomon, Robert Capa o Diane Arbus entre els estrangers i Joaquim Pla Janini, Francesc Català Roca, Xavier Miserachs, Oriol Maspons o el mateix Agustí Centelles entre els fotògrafs autòctons.

El CIFB va néixer amb la voluntat de ser un espai de formació de nivell superior, però també un fòrum públic de debat sobre la cultura fotogràfica i audiovisual i un espai d'exposicions. S'inspirava en l'International Center of Photography (ICP) de Nova York i, per tant en la tradició del reportatge d'entreguerres, els emblemes del qual eren Robert Capa i l'Agència Magnum. Durant la postguerra, aquesta tradició havia estat reinventada per Cornell Capa, germà de Capa i fundador de l'ICP el 1974, amb el seu discurs sobre la *fotografia compromesa*. (Ribalta i Zeich, 2011, p.23)

Si la figura de Robert Capa fou la base sobre la qual s'edificà l'ICP, el fet d'inaugurar el CIFB amb una exposició d'Agustí Centelles era una manera d'apropar conceptualment els dos espais i, al mateix temps, establir una analogia entre els dos fotògrafs.

Ribalta i Zeich (2011, p.26), consideren l'exposició inaugural del CIFB "un gest clarament programàtic que, alhora, va contribuir d'una manera decisiva a recuperar aquest autor com a protagonista de la fotografia moderna a Espanya i va situar el Centre des del seu inici en la tradició documental i del reportatge." Pel que fa a Agustí Centelles i la seva obra, aquesta "contribució decisiva" d'Albert Guspi i el CIFB l'entenen com l'inici d'una nova vida per a ell i la seva obra.

La decisió de triar Centelles fou de Guspi tal i com relata Lara Castells: coneixia l'obra de Centelles i d'aquí va sorgir la idea que convenia donar a conèixer tota l'obra sobre la Guerra Civil. Penso que va ser la primera vegada que se'l va reconèixer una mica, perquè fins aleshores de Centelles no hi havia hagut res. Era adient pel Centre. (Ribalta i Zeich, 2011, p.217)

En canvi Xavier Rosselló, un dels membres del CIFB des dels inicis afirma que "es va inaugurar amb ell perquè era molt conegut, perquè tenia un gran treball" (Ribalta i Zeich, 2011, p.225). Dues apreciacions força desiguals sobre els inicis

de la difusió de l'obra del fotògraf, que posen de manifest que la petita mostra a la seu de CDC havia estat simplement un primer pas.

Amb l'exposició *Agustí Centelles, imatges seleccionades de 1934-1939*,<sup>717</sup> inaugurada el 4 d'octubre de 1978, el fotògraf, acompanyat de la família i d'alguns companys del PSUC, entre ells Gregorio López Raimundo llavors president del partit, tornava al barri on va créixer, a cinc-cents metres de la casa del carrer Lancaster on havia viscut fins que es va casar. Aquell nen de família pobre i fràgil infantesa marcada per la malaltia veia ara la seva imatge plasmada en un mural compartit amb grans mestres de la Història de la Fotografia.

El CIFB li reconeixia la vàlua en l'ofici públicament, començant per la façana, però sobretot amb l'exposició, formada per 130 fotografies,<sup>718</sup> segons apuntà el mateix Centelles. Així doncs, si ens atenem a les xifres de l'autor, a l'exposició del nou centre es van exposar un centenar menys d'imatges que a la primera de Convergència Democràtica de Catalunya, per tant no seria una "versió ampliada" com apunten Ribalta i Zelich (2011, p.23). Tot i que quantitativament és menor, de manera qualitativa, és a dir, per l'impacte resultant i les conseqüències per a l'obra de Centelles, considerem que és el punt de partida per a una nova concepció de la seva obra, com a art que s'exposa en galeries i museus.

Pel que fa al contingut, a diferència de l'anterior exposició que finalitzava el 1938, l'obra comprèn cronològicament del 1934 al 1939, detall que podria significar que el fotògraf va fer públiques per primer cop algunes de les imatges que havia fet al camp de Bram mentre estava detingut, ja que són les que realitzà durant aquell any.<sup>719</sup>

El testimoni de Jesús Atienza (2011) aporta que per a la selecció es va donar força llibertat a Centelles.

---

<sup>717</sup> Agustí Centelles. s.d. Nota manuscrita.

<sup>718</sup> Agustí Centelles. s.d. Documentació personal. Consultant la premsa de l'època, l'única menció que hem trobat respecte al número de fotografies d'aquesta exposició és 200 imatges a Socias, Jordi (1978, octubre, núm. 28). Agustí Centelles, reporter de guerra. *La Calle*

<sup>719</sup> Recordem que Centelles marxà de Barcelona el mes de gener de 1939.

Qui realment va treballar vaig ser jo, fent la documentació, els duplicats. Centelles era molt exigent. Jo em vaig ocupar de la documentació, però les còpies les va fer ell mateix. (...) Copiava amb el tap a la mà. Fent reserves directament. Era increïble veure'l treballar. Li vam dir que tot allò s'havia de duplicar en un suport tipus diapositiva. Va ser terrible, perquè fins que no vam aconseguir els tons adequats de les reproduccions va passar gairebé un any. Al final es va fer amb el procés d'inversió: tiraves amb Panatomic X, ho processaves a 400 ASA i exposaves durant el revelat. Quedaven uns positius preciosos. (Ribalta i Zeich, 2011, p. 214)

La mostra encetava el vincle entre el nou espai destinat a convertir-se en referent de l'àmbit fotogràfic i el veterà autor amb qui es recuperava una tradició fotogràfica amagada sota els anys de dictadura. Aquesta relació també es recollia a la premsa del moment, donant valor tant al nou espai com al fotògraf. *Cuadernos para el Diálogo* (1978) publicava al respecte:

Lo que algunos acaban de bautizar como la primera Universidad Fotográfica del Estado español, el CIFB, va a ser inaugurado en los próximos días. La primera exposición: una colección de fotografías de Agustí Centelles, un genio catalán, recientemente redescubierto, que fue depurado por el franquismo.<sup>720</sup>

El fotògraf Jordi Socias<sup>721</sup> (1978), que el qualificava com “el mejor foto-reportero español de los años treinta”, feia un reportatge a propòsit de l'exposició on afirmà: “la inauguración el día 5 de octubre en el nuevo Centro Internacional de Fotografía de Barcelona (Aurora, 11) supondrá sin duda alguna la rehabilitación definitiva del *maestro* Centelles”.

Agustí Centelles obtenia el reconeixement i respecte de la professió fotogràfica barcelonina mentre entrava en contacte amb els fotoperiodistes joves, en plena emergència durant els anys de la Transició, convertint-se en referent. El fotògraf Joan Foncuberta, que signava la secció “Art de la Llum” al diari *El Correo Catalán*<sup>722</sup> (1978) escrivia un article sobre Centelles titllant-lo de “descubrimiento”, remarcant la difusió que havia tingut a la premsa la primera exposició, i deixant clar que la mostra del CIFB es fixava purament en l'aspecte fotogràfic.

Ahora se trata de un reconocimiento a sus méritos puramente fotográficos, que tendrían su máxima expresión en la novedosa concepción dinámica del reportaje

---

<sup>720</sup> M.L.R.: (1978, octubre). Universidad fotográfica en marcha. *Cuadernos para el Diálogo*

<sup>721</sup> Socias, J. (1978, octubre, núm. 28). Agustí Centelles, reporter de guerra. *La Calle*

<sup>722</sup> Foncuberta, J. (1978, 21 d'octubre). Centelles, el joven reporter de los 30. *El Correo Catalán*

encontrada con los fotoperiodistas alemanes tales como Erich Salomon y Félix H. Man, y luego con figuras ya míticas como Capa o Seymour.

Per a Fontcuberta en l'obra "sobresale un interesante gusto por las tendencias compositivas que sintonizan en las corrientes de vanguardia de los años 30, diagonalización del horizonte, encuadres hasta el momento proscritos por el academicismo." L'autor connecta Centelles amb un context històric fotogràfic internacional, tant des del punt de vista de la comparació amb altres professionals de l'època, com des de les novetats estètiques que s'havien produït en el llenguatge visual durant el període d'entreguerres.

Un dels periodistes catalans dels anys de la República, Andreu-Avel·lí Artís (*Sempronio*) (1978), també feia una crònica a propòsit de la inauguració del CIFB, iniciativa que qualificava com un somni:

Mas no sueño, pues me lo impide una exposición de fotografías debidas a un antiguo compañero, Agustí Centelles. Trabajamos juntos en un periódico [*Última Hora*] y ya entonces admirábamos todos su buen ojo y su saber técnico". Igual que Fontcuberta, Sempronio també emmarca el fotògraf en el context de renovació tècnica i visual afegint-hi la mítica càmera Leica: "en la época periodística de Centelles, los reporteros gráficos adoptaron la máquina Leyca [sic.]. Inicióse la religión de la Leyca, que tuvo en mi viejo compañero un oficiante entusiasta y arrojado."<sup>723</sup>

Segons Albert Guspi, l'exposició va rebre més de 3.000 visitants, tot un èxit.<sup>724</sup> I afirmava: "estamos orgullosos porque hemos sido los que hemos lanzado a nivel nacional e internacional la obra de Agustí Centelles, que se había limitado a hacer una pequeña exposición en Barcelona, en los locales de un partido político, hace tres años, y que pasó sin pena ni gloria." No feia tres anys, sinó pocs mesos des de la primera exposició quan Centelles arriba al CIFB i, com s'ha analitzat, sí que va tenir un ampli ressò, prova del qual és la repercussió a les pàgines de la premsa.

El que sí que és indiscutible és el naixement d'una relació de reciprocitat beneficiosa entre dos protagonistes. D'una banda, l'inquiet Guspi que podia erigir-se en marxant d'una obra a l'alça; de l'altra, el fotoperiodista redescobert que

---

<sup>723</sup> Sempronio (1978, 26 d'octubre). La guerra fotografiada. *Tele/eXpres*

<sup>724</sup> Angulo, J. (1979, juny, núm. 330). Centre Internacional de Fotografía. *Arte Fotográfico*

podia obtenir uns beneficis econòmics i de difusió gràcies a un jove que tenia contactes i coneixia perfectament el mercat de l'art.

A més d'exposar-hi l'obra, Centelles fou un habitual del centre, assistint a les conferències que es programaven, adquirint cultura i coneixement sobre Història de la Fotografia, interessant-se i descobrint les novetats de l'estranger i dels nous fotògrafs que formaven part del CIFB, i també explicant la seva experiència amb una xerrada i projecció de les seves imatges un any després de la inauguració de l'espai. D'aquell dia queda la fotografia realitzada abans de la vetllada per un dels llavors professors del centre, el xilè Luis Poirot (2004), en la qual un Centelles ja ancià fa la tria de diapositives:

Com podia jo imaginar què hi havia darrere d'aquell senyor vestit amb la serietat d'un notari, de fi bigotet i quasi permanent cigarret a la boca, que em presentaven al centre fotogràfic. (...) Tal vegada, una certa ironia mesclada de gran senzillesa donaven indicis de la intel·ligent i tendra mirada, creadora de l'enorme llegat que estava a punt de revelar la fotografia. Ens unia una història amb punts en comú, fotografies de moments transcendents als nostres països, estar en el camp dels vençuts i partir cap a l'exili, jo deixant soterrats en diversos jardins negatius d'aquell període i ell amb els seus en una maleta que quedà llargs anys a França. En eixos moments ell retornava el seu arxiu i jo havia completat feia poc la lenta sortida del meu per mans anònimes que arriscaren molt perquè això succeïra. (...) Li vaig fer el retrat mentre seleccionava les fotos que projectaria aquella vesprada i n'és una d'aqueixes imatges que ens són donades, en les quals hom sols ha d'estar allí en eixe moment i tindre una càmera a mà que conserve allò que l'ull rep com a regal, en un acte misteriós i quasi màgic que no té explicació. (Centelles, 2004, p.173)

Amb Poirot i alguns fotògrafs dels més propers al CIFB, es va establir una relació que permetia a Centelles recordar la seva joventut i conèixer quines eren les condicions i la situació dels joves fotoperiodistes de finals dels anys 70. Com explica Manel Serra (2011) a partir de l'obertura d'aquella institució "va aconseguir molt respecte i atenció i també molta promoció per part de Guspi. Centelles era una persona ja de certa edat i amb un corpus de treball importantíssim, espectacular" (Ribalta i Zeich, 2011, p.240). A alguns d'aquests joves fotògrafs, com per exemple amb Jordi Sarrà (2011), també els va mostrar l'arxiu. "Recordo quan Centelles em va ensenyar el seu arxiu. Tenia un munt de paquets que havia portat de França feia uns mesos i em vaig quedar al·lucinat." (Ribalta i Zeich, 2011, p.232)

### 6.3 El procés de museïtzació d'una obra fotoperiodística

Agustí Centelles mai no havia concebut la seva obra artísticament, ni durant la seva etapa de fotoperiodista durant els anys 30, ni al llarg de les dècades de fotògraf industrial. Les úniques exposicions en què s'ha pogut documentar la seva col·laboració, havien tingut lloc durant la Guerra Civil organitzades pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat. En aquest tipus de mostra no es prioritzava l'obra com a art, sinó com a element de Propaganda per a la causa republicana en el marc d'una sèrie d'accions i estratègies impulsades des d'aquest organisme.<sup>725</sup> Només excepcionalment, com s'ha vist,<sup>726</sup> participà en alguns concursos "de arte fotográfico" mentre vivia a Reus i signant Agustí Ossó, l'obra i repercussió dels quals no transcendí, ni tingué cap mena de relació ni importància en els darrers anys de la seva vida.

Per tant fou Albert Guspi qui s'encarregà d'introduir-lo en el circuit purament artístic i iniciar el procés de museïtzació de la seva obra, convertint-se en el seu representant a través del CIFB.<sup>727</sup> Així, l'obra fotoperiodística de Centelles, majoritàriament la dels anys de la Guerra Civil, s'exposà en galeries especialitzades en fotografia d'arreu de l'Estat, concretament a les vinculades a la xarxa Canon creada pel mateix Guspi.

La primera galeria de la xarxa Canon es va inaugurar a Saragossa el març de 1977 i el director va ser-ne Julio Álvarez Sotos, fotògraf que el 1976 havia assistit al Taller Mediterráneo de Fotografía de Cadaqués, on havia conegut Albert Guspi. Van acordar anomenar-la galeria Spectrum Canon. El desembre de 1978 José Carbonell, propietari de Yem-foto, va decidir obrir una galeria al carrer principal d'Alcoi després d'arribar a un acord amb Guspi per rebre un ajuda econòmica de Canon. La segona galeria que es va incorporar el circuit va ser Yem Spectrum Canon. La tercera va ser Redor de Madrid, dirigida per Tino Calabuig, que el març de 1979 va passar a denominar-se Redor Canon. L'última sala que va entrar al circuit va ser la Spectrum Canon de Girona. (...) Les galeries decidien de forma independent la seva programació, aprofitant la possibilitat que els brindava la pertinença al circuit Canon per presentar exposicions de grans noms de la fotografia mundial. (Ribalta i Zeich, 2011, p.18)

---

<sup>725</sup> Per conèixer la formació, desenvolupament i tipus d'accions del Comissariat de Propaganda de la Generalitat vegeu la tesi doctoral d'Ester Boquera (2015).

<sup>726</sup> Veure pp. 525-526 d'aquesta tesi.

<sup>727</sup> *Flash-Foto*, núm. 68, 1980.

Centelles fou un d'aquests noms, la seva obra girà per tot el circuit i, alhora, s'iniciava la venda de còpies de les fotografies exhibides procurant-li uns beneficis econòmics. El 22 de març de 1979 a la galeria Redor de Madrid s'inaugurà la seva primera exposició a la capital de l'Estat amb el títol *Agustí Centelles Imágenes de 1934-1939*. La mateixa mostra viatjaria a Saragossa per ser inaugurada el 4 d'octubre a Spectrum Canon, primera galeria incorporada al circuit gestionat per Guspi, on també es va presentar el llibre *Anys de mort i d'esperança*, acabat de publicar amb Eduard Pons i Prades. L'endemà, el fotògraf feia una projecció de diapositives al Centro Pignatelli de la capital aragonesa, on la seva presència provocà que el material exhibit "cobrase una dimensión más importante. Los comentarios a las obras proyectadas y las respuestas amplias a cuantas preguntas se formularon por los asistentes aportaron nuevos valores a las imágenes."<sup>728</sup>

La següent exposició al circuit Canon fou *Fotos de Agustí Centelles de los años 1934-1939*, a la galeria Yem Spectrum Canon d'Alcoi, durant el 1980.<sup>729</sup> Finalment, el 21 de novembre de 1980 s'inaugurava una exposició seva a la galeria Spectrum Canon de Girona, on també va assistir el fotògraf, tancant així tot l'itinerari.

En paral·lel a la difusió a través de la xarxa creada per Guspi, l'obra de Centelles també es va poder veure en altres exhibicions. Per exemple, una a la Universidad de Toledo l'any 1980 referenciada pel fotògraf en una llista que confeccionà. Si fins ara s'ha donat compte de mostres individuals de la seva obra, també participà en algunes exposicions col·lectives.

Així, entre el 14 i el 24 de maig de 1979,<sup>730</sup> tenia lloc a la Fundació Miró de Barcelona una sèrie d'actes de presentació de l'arxiu del PSUC, entre els quals destacava una exposició amb materials diversos. Les fotografies d'un dels seus

---

<sup>728</sup> Navarro, R. (1979, 19-25 d'octubre). Testimonios de un drama. Revista *Andalan*

<sup>729</sup> No s'ha pogut documentar les dates exactes d'exhibició. La participació a Alcoi consta a la llista elaborada per Agustí Centelles.

<sup>730</sup> [Anunci publicitari] (1979, 13 de maig). Actes de presentació de l'arxiu històric del PSUC. *La Vanguardia*



militants no hi podien faltar. Pocs dies abans, el 10 de maig, el diari *Avui*<sup>731</sup> publicava una notícia sobre el contingut d'aquest arxiu, del qual constava com a responsable l'historiador Ricard Viñas.<sup>732</sup> Entre la documentació es remarcà: “hi ha també una nombrosa aportació fotogràfica d'Agustí Centelles,<sup>733</sup> de valor inqüestionable.”

Contribució militant a banda, el seu reconeixement per part de les institucions i del gran públic li arribà amb la participació a la primera gran exposició col·lectiva sobre la Guerra Civil. A finals d'octubre de 1980 s'inaugurava *La guerra civil española*, primera exposició dedicada al conflicte organitzada des del Ministerio de Cultura, a través de la Subdirección General de Archivos. Una extensa mostra concebuda amb més de 3.000 objectes que s'ubicà al Palacio de Cristal del Parque del Retiro, simbòlic espai ja que fou en aquest edifici on fou elegit president de la República Manuel Azaña.

L'exposició va ser organitzada per una comissió –amb l'assessorament històric de Ramon Salas i Angel Viñas– presidida pel responsable de la subdirecció general, José Manuel Mata (1980) qui, a la presentació a la premsa un mes abans, declarava al diari *ABC*:<sup>734</sup>

Los dos campos de guerra (nacional, republicano) los tratamos indiferentemente. Más que un tema de partido, lo que pretendemos es presentar las vivencias de la sociedad española ante la serie de acontecimientos que pasaron. Intentamos una

---

<sup>731</sup> Redacció. (1979, 10 de maig). L'arxiu del PSUC serà obert als investigadors. *Avui*

<sup>732</sup> Actualment l'arxiu del PSUC es troba dipositat a l'Arxiu Nacional de Catalunya (ANC). Segons la descripció del fons la creació d'aquest arxiu està directament relacionada amb la legalització del partit el maig de 1977. El material conservat a l'ANC és el resultat d'una iniciativa del mateix any, de gent més o menys vinculada al partit, anomenada “Per la creació d'un Arxiu Històric del PSUC” amb l'objectiu de conservar i donar-ne a conèixer la història “mitjançant la recuperació de documents escrits, la transcripció de fonts orals i la promoció d'investigacions i estudis. Es tracta, per tant d'un fons documental format a partir de donacions de dirigents i militants de base que s'han anat aplegant des del 1977”. Una part és consultable online i l'altra és d'accés restringit. Pel que fa a les imatges en consten 22562 (18697 positius b/n, 2807 positius color, 520 diapositives color, 420 negatius flexibles b/n, 118 negatius flexibles color i ara estan en procés de catalogació, per la qual cosa no s'ha pogut consultar si hi ha positius d'Agustí Centelles. Sobre aquesta qüestió, en entrevista amb Ricard Vinyas (2013) tampoc no va poder precisar res al voltant d'aquest material fotogràfic. Pel que fa al fotògraf, sí que hi va tenir relació a finals dels 70 en l'entorn del PSUC gràcies a que li va presentar Josep Aymamí Serra. Per accedir a la descripció del fons de l'ANC: <https://tinyurl.com/txur4sx>

<sup>733</sup> Actualment l'arxiu del PSUC no és totalment de consulta pública i la part gràfica està en procés de catalogació. La darrera comunicació amb l'Arxiu Nacional de Catalunya sobre aquesta qüestió fou el gener de 2020 i no els constava de moment cap fotografia d'Agustí Centelles.

<sup>734</sup> Fuentes, C. (1980, 19 de setembre). Ambiciosa e importante exposición sobre la guerra civil española. *ABC*

divulgación, que al especialista como tal no le va a decir demasiado, pero al público en general sí. Pretendemos con esta exposición ser positivos y resaltar los valores, más que incidir en algo que se ha explotado, como son los defectos de uno y otro bando. Como la guerra civil es historia, y muy nuestra, hay muchos aspectos humanos que vale la pena recordar, puesto que por el mero hecho de que no está vigente, no es motivo para el ostracismo.

Al mateix article s'explicava que "la estrategia de comunicación de la exposición se ha basado en lo siguiente: Globalidad. Las piezas correspondientes a ambos bandos formarán un todo. Ausencia de tesis sobre causas y consecuencias, así como de argumentos explicativos del proceso. Divulgación dirigida a un público poco informado del tema. El interés fundamental de esta exposición retrospectiva, se basa en su carácter evocador de la realidad de una época lejana para los visitantes".

Aquesta no distinció entre les parts enfrontades durant la guerra també es fa palesa a una informació publicada a *El País*:<sup>735</sup> "Los organizadores han pretendido montar una exposición con una clara ausencia de tesis: ni vencedores ni vencidos, ni izquierda ni derecha. Ahí están los hechos y ahí la producción cultural". El rotatiu també recull les paraules de José Manuel Mata (1980) on es refereix al conflicte com a part d'un passat allunyat del present:

La guerra civil es un elemento de reflexión histórica que tiene un interés muy especial. Tiene, por otra parte, un pasado que en estos momentos ya no es operante en cuanto a las realidades del presente. Pero la guerra se presenta como parte de una historia tan viva, tan rica en humanismo, que valía la pena resaltar esos elementos humanos. Por eso nos ha interesado más valorar los aspectos de la vida social y cultural que los enfrentamientos pasados.

L'historiador Javier Tusell (1980), llavors Director General de Patrimoni, Arxius i Museus, explicava durant la inauguració:

No es, por supuesto, la exposición de la guerra civil, sino una de las infinitas posibles; pero creemos que es una exposición global que puede acercar al espectador a las vivencias humanas de la época (...) Ya no hay motivos en España para dejar en la oscuridad ningún aspecto de nuestra historia, y menos de la historia de la guerra civil.<sup>736</sup>

---

<sup>735</sup> Beaumont, J. F. (1980, 18 d'octubre). La guerra civil, contada a los que no la vivieron. *El País*

<sup>736</sup> Redacció. (1980, 22 d'octubre). Inaugurada en Madrid la primera exposición global sobre la guerra civil española. *El País*

Divulgació des d'un punt de vista global i generalista amb l'objectiu de fomentar l'equilibri en el discurs, un plantejament que encaixa en el context de "reconciliació" de la Transició i que l'historiador Eduard Pons i Prades criticà al seu article sobre l'exposició publicat al *Diario de Barcelona*<sup>737</sup> afirmant: "Asistimos, por tanto, a un intento más de momificación de la guerra civil, pese a esa pretendida puesta en valor de la bella y conmovedora plástica de nuestra contienda".

L'exhibició fou un èxit i després dels dos mesos previstos, davant la xifra de 250.000 visitants, la Dirección General de Bellas Artes la va prorrogar fins al 25 de gener de 1981.<sup>738</sup>

Per construir la representació de la vida cultural dels anys de la Guerra Civil, els mitjans de comunicació i sobretot la imatge van tenir una presència i importància cabdals, tant en el cartellisme, la fotografia, el cinema com en la premsa d'època. La crònica de *La Vanguardia*<sup>739</sup> (1980) en feia un clar resum:

Gran virtud del certamen es que entra a la vez por los ojos y los oídos. La comunicación visual y auditiva reposa en las artes plásticas y en el procedimiento fílmico. A lo largo de la exposición varias instalaciones de video ofrecen la voz, la presencia, los hechos de quienes de uno y otro lado intervinieron en la contienda. Es una información viva, que tiene la virtud de la evocación directa. Voces que ya callaron, figuras desvaídas en la lejanía, se alzan aquí exponiendo sus argumentaciones del momento, mientras las filmaciones ofrecen asimismo el espectáculo del pueblo, tanto en explosiones entusiásticas como víctima de la crueldad de la guerra. La prensa, que ha sido estudiada en el catálogo por Vicente Palacio Atard, da una imagen vibrante y actualista del acontecer a uno y otro lado. Basilio Martín Patino estudia las filmaciones de la guerra de España y coadyuva al montaje.

Efectivament, una de les peces més destacades de l'exposició fou *Retablo de la Guerra Civil Española* de Basilio Martín Patino, documental de dues hores format per 20 audiovisuals d'època. La fotografia també va ser un dels llenguatges més reivindicat, barrejant imatges ja convertides en icona com les de Robert Capa, amb altres d'arxius com el d'Agustí Centelles o el d'Alfonso Sánchez Portela (*Alfonso*). "Se exhiben también las famosas fotos de Robert Capa de un pueblo en

---

<sup>737</sup> Pons i Prades, E. (1980, 22 d'octubre). La guerra civil llega a un museo. *Diario de Barcelona*

<sup>738</sup> ABC, 19 de desembre de 1980 i *El País* 19 de desembre de 1980.

<sup>739</sup> Redacció. (1980, 22 d'octubre). La guerra civil española en una muestra artística. *La Vanguardia*

lucha y una de un soldado, realizada el 20 de julio en Barcelona por Agustín Centelles, quien asistió a la inauguración.”<sup>740</sup>

La presència del fotògraf també queda recollida a *La Gaceta Ilustrada*: “[Centelles] se encontró con Alfonso en la exposición. No se conocían. Se abrazaron. Quisieron hacerse una foto juntos.”<sup>741</sup> Centelles contribuí a aquesta exposició amb 50 imatges, segons afirma Pons Prades.<sup>742</sup> Més enllà de la valoració quantitativa i de la presència i ressò de la seva obra durant el temps en què es realitzà la mostra, la importància del fotògraf quedà palesa en el catàleg, on fou un dels grans protagonistes.

Aquesta sintètica publicació comença amb una introducció on, a més de la voluntat de l'organització argumentant que “ya no tiene sentido ni un asomo de triunfalismo ni una sombra de revanchismo. Porque ya es historia, el drama de la Guerra Civil puede ser contemplado desde la serenidad y la comprensión sin odio” (Ministerio de Cultura, 1980, p.8), s'hi afegeix que es dirigeix tant a les persones que van viure durant els anys de la guerra, com als que encara no havien nascut. Alhora s'expliquen les fonts del material exposat i quina és l'estructura plantejada en el recorregut per al visitant. A continuació, la primera part de l'obra està formada per una sèrie d'articles temàtics,<sup>743</sup> un d'ells dedicat a la fotografia, signat per Rafel S. Lobato i Koncha de Juan.

El text es remunta als primers professionals de la imatge de la Guerra de Secessió nordamericana (1861-1865), per a fixar-se després en l'evolució tècnica des del naixement de la fotografia fins arribar a les revistes il·lustrades, destacant la francesa *VU* i la nordamericana *Life*. Pel que fa als fotoperiodistes, els autors defensen l'argument que van ser els estrangers els que retrataren el conflicte espanyol, i semblaria que només ho féu Robert Capa, de qui fan un perfil i

---

<sup>740</sup> Redacció. (1980, 22 d'octubre). Inaugurada en el Palacio de Cristal del Retiro la exposición sobre la guerra civil. *ABC*

<sup>741</sup> Aguado, L. (1980, 16 de novembre). El álbum de las lágrimas. *La Gaceta Ilustrada*

<sup>742</sup> Pons i Prades, E. (1980, 22 d'octubre). Agustí Centelles, un fotógrafo de excepción en el frente de batalla. *Diario de Barcelona*

<sup>743</sup> Art espanyol durant la guerra (Manuel García); cinema durant el conflicte (Basilio Martín Patino); cartellisme (Carles Fontserè); premsa periòdica (Vicente Palacio); numismàtica (F. Xavier Calicó); història postal i filatèlia (Luis Alemany); armament (Ramón Salas) i uniformes (José María Bueno).

esmenten la mort de la seva companya i també fotògrafa Gerda Taro a la batalla de Brunete.

Per tant, la referència indiscutible pel que fa al fotoperiodisme durant la Guerra Civil Espanyola, en l'exposició més gran mai realitzada, passats més de quaranta anys de la fi del conflicte, continua essent el corresponsal hongarès. Segons els autors "ya quedó constatado que el material gráfico español no fue muy abundante, con una calidad técnica a nuestro nivel" i anomenen només les publicacions madrilenyes *Mundo Gráfico* y *Ahora* com intents d'aproximació al model de *VU* i *Life*, ometent la riquesa del sistema comunicatiu espanyol dels anys 20 i 30 i la consolidació del fotoperiodisme i els setmanaris gràfics durant el període. Per als autors:

Tampoco era de extrañar la ausencia de calidad en nuestras publicaciones. Nunca nos hemos destacado por defender y conseguir una verdadera cultura fotográfica. Que sepamos no existen secciones permanentes en nuestros museos de arte, aunque últimamente los hollan con cierta frecuencia, y por supuesto la fotografía tampoco no está presente en la Universidad española. Por ello no es de extrañar, repetimos, que los ejemplos de autores creativos que aquí se dieron lo fueran aisladamente, con esa faceta que nos caracteriza y que produce aisladamente, casos insólitos de genialidad personal y por supuesto fuera de toda norma. Entre los escasos y magníficos fotógrafos que hicieron la crónica gráfica de nuestra guerra podemos significar sin lugar a dudas a dos nombres: Centelles y Alfonso. Este recogió día a día los muchos avatares del Madrid asediado. También tuvo fuerzas para recorrer otros frentes de nuestra geografía, en especial Teruel, donde sus creaciones sobre la muerte y la destrucción están impregnadas de una fuerte carga poética. Todavía más cerca de los hechos, en una línea creativa paralela a la mantenida por "Life", nos encontramos a Centelles. En un constante afán de búsqueda que le mueve a situarse en el epicentro mismo de la acción. Basta un examen de su obra para que nos transmita la zozobra que debió sufrir en tantas ocasiones. También él nos hace sentir a través de su corazón y maestría. Quizás nuestra mayor dosis de admiración se la debemos por el entrañable tesón para salvaguardar su tesoro creativo, su archivo de negativos, que nos ha reservado para poder mostrárnoslo, cuarenta años después de la consumación de los hechos, pero con sus esencias intactas. (Ministerio de Cultura, 1980, pp.53-54)

L'afirmació és totalment contrària a la recerca plantejada en aquesta tesi i a la pròpia naturalesa del sistema comunicatiu de masses existent durant la Guerra Civil a l'Estat espanyol. Un sistema modern, consolidat i, pel que fa a la fotografia, determinant en molts aspectes que marcaren la construcció de la visualització

durant la II Guerra Mundial.<sup>744</sup> També s'ofereix una visió reduccionista d'un ofici, el de reporter gràfic que, tal i com s'ha explicat, durant els anys 30 del segle passat comptava amb professionals amb més de vint anys d'experiència, tant a Madrid com a Barcelona, que ja havien publicat a la premsa internacional abans de 1936.<sup>745</sup>

Deixant de banda l'apreciació sentimental que es fa al final de la cita anterior, és rellevant el fet que els únics noms propis que apareguin són els dels dos fotògrafs que eren vius al 1980 i, simple coincidència, tant Agustí Centelles com Alfonso Sánchez Portela havien copsat la guerra des del punt de vista republicà. Cinc anys abans havia mort José Demaría Vázquez (*Pepe Campúa*), exponent de la modernitat fotoperiodística que retratà la guerra amb la seva càmera de petit format des del bàndol franquista. Quina hauria estat la presència del mateix Campúa per exemple, si hagués estat viu mentre es preparava aquesta exposició? Dels fotògrafs barcelonins contemporanis de Centelles només quedava Joan Andreu Puig Farran (1904-1982) i la seva fecunda trajectòria fotoperiodística, llavors i ara, continua sense estudiar i desconeguda per al gran públic.

Per tant, el fet d'atribuir només a dues firmes, *Alfonso* i *Centelles*, un ofici com el de fotoperiodista que en esclatar la Guerra Civil ja estava consolidat, ha provocat l'oblit de molts altres professionals fins a l'actualitat, quan encara avui ni s'han estudiat acadèmicament, ni s'han recuperat tampoc de manera divulgativa. D'aquesta manera s'ha alimentat el reduccionisme i la mitificació durant dècades.

La segona part del catàleg està formada per una sèrie d'entrevistes a personatges que havien estat culturalment rellevants durant la guerra.<sup>746</sup> La primera és la d'Agustí Centelles: "Hasta 1976 muy poca gente sabía que el Robert Capa español, que el auténtico fotógrafo de la guerra civil española por parte

---

<sup>744</sup> Veure apartat teòric d'aquesta tesi dedicat al context internacional de la fotografia durant el període d'entreguerres.

<sup>745</sup> Veure capítols 2 i 3 d'aquesta tesi.

<sup>746</sup> Per ordre d'aparició: Agustí Centelles, Jaume Miravittles, Nini Montian, Federico Moreno Torroba i Ernesto Giménez Caballero.

republicana era Agustí Centelles” (Ministerio de Cultura, 1980, p.91).<sup>747</sup> Aquestes son les primeres paraules del text i l’inici del perfil biogràfic abans de les preguntes i respostes que resumeixen la seva trajectòria com a fotoperiodista i el periple de l’arxiu. Així, aquesta publicació institucionalitzà el sobrenom “Robert Capa español” que ja havia fet fortuna a les pàgines de la premsa.

Agustí Centelles continuà exposant l’obra fins a la seva mort el 1985, tant en mostres individuals com col·lectives. Segons la documentació del fotògraf el 1981 va fer dues exposicions, una a la seu del PSUC i l’altra al “local Rocaguinarda” de Barcelona; i l’any següent una a l’Ajuntament de La Corunya i una altra a París al “Centre d’estudis catalans” que significà la difusió de la seva obra a l’estranger per primer cop mentre era viu.<sup>748</sup>

El mateix 1982 el diari *ABC* anunciava una exposició de fotografies de la Guerra Civil d’Agustí Centelles al Center for International Studies de Madrid, prevista a partir del 15 de desembre.<sup>749</sup> La fotògrafa Núria Amat fou la comissària d’*Imatges del 36*, una exposició de Centelles que tingué lloc durant el mes de juny de 1983 a la sala d’exposicions del Cellar de Can Nicolau de Martorell. Ella també retratà a Francesc Català Roca i a Agustí Centelles durant la inauguració de l’exposició d’aquest darrer a la Galeria Primer Plano de Barcelona, el 9 d’octubre de 1984. Aquell mateix any l’obra de Centelles tingué una presència destacada a l’exposició col·lectiva *Idas i caos: aspectes de les avantguardes fotogràfiques a Espanya (1920-1940)*, comissariada per Joan Fontcuberta. Aquesta mostra es va poder veure a la Fundació Miró de Barcelona, a la Biblioteca Nacional de España i dos anys més tard a l’International Center of Photography (ICP) de Nova York.

---

<sup>747</sup> Cap de les entrevistes d’aquesta segona part està signada.

<sup>748</sup> La difusió internacional de l’obra de Centelles continuà el 1986 amb una primera exposició individual al Queen’s College de Nova York comissariada per Gerald Green amb motiu del 50 aniversari de l’inici de la guerra civil espanyola; i amb l’exposició col·lectiva *Idas y Caos*, comissariada per Joan Fontcuberta a l’ICP de Nova York el mateix any.

<sup>749</sup> Aquesta mostra no consta a la llista elaborada per Agustí Centelles i continuada per la seva família, per la qual cosa és possible que es realitzessin algunes exposicions de les quals no n’hagi quedat constància.

Finalment, la darrera mostra –que hem pogut documentar– de l'obra del fotògraf mentre vivia portà com a títol *La guerra civil* i va tenir lloc entre els mesos de febrer i meitat de març de 1985 al museu de Granollers.

La intensitat pel que fa a la difusió només a museus, centres d'art i galeries de l'obra d'Agustí Centelles no va finalitzar amb la seva mort sinó que continuà fins a l'actualitat. Aquest és un aspecte que mereix futures investigacions al respecte i que no s'analitzarà en aquesta tesi. Només com a síntesi cal fer esment del fet que, des de la seva mort fins al 2011 amb l'exposició organitzada a Nova York pel Ministerio de Cultura, se n'han comptabilitzat 71, la majoria de caire individual. Així, tots els anys ha tingut lloc alguna exposició del fotògraf excepte el 2003. Per tant és, sens dubte, el fotoperiodista d'arreu de l'Estat espanyol de la seva generació i també de l'anterior, que ha gaudit de més promoció i difusió respecte la resta. La seva figura s'ha consolidat també a nivell internacional fins el punt de convertir-lo pràcticament en l'únic fotògraf local que retratà la Guerra Civil i en una figura gairebé mítica.

#### **6.4 La construcció del mite: un ràpid procés per analogia**

El context polític en què es va produir la difusió de l'obra d'Agustí Centelles, en plena Transició cap a la democràcia, provocà que ell mateix es convertís en objecte noticable i, a les imatges dels anys 30 realitzades durant la seva joventut publicades novament a la premsa, s'hi va sumar d'una banda, el seu retrat d'avi prop de la setantena i, de l'altra, la narració del seu periple personal, convertint-lo en personatge públic. Aquesta puntual i concreta emergència a la llum pública la considero l'inici d'un ràpid procés de mitificació que, lluny de desaparèixer amb l'efímera actualitat inherent als mitjans de comunicació, es consolidà progressivament al llarg de dècades i perdura fins a l'actualitat.

D'acord amb Berrio (2000) considerem el pensament mític com una mena de manera de raonar que no està regida pels cànons de la lògica filosòfica ni pels de la constatació empírica, sinó que més aviat segueix la forma del pensament popular.



Els mites se'ns presenten com a intents de donar sentit al món que envolta els humans; ens pretenen explicar els orígens i les relacions que hi ha al si del món social. Els mites són fabulació perquè sempre tracten sobre aquelles entitats i temes que no tenen explicació empírica ni demostració racional. Inventen personatges o divinitats a les quals, nosaltres, els moderns, atribuïm unes funcions simbòliques. (...) És possible de considerar que el pensament mític és intemporal, que ha acompanyat la humanitat des de sempre i que segueix actualment tan actiu com en qualsevol altra època històrica. (p.96)

Diversos autors i disciplines han tractat el fet que existeix una manera de pensar mítica que es manté actualment, posant de manifest que, en general, tot i que realment els pensaments màgics i mítics siguin històricament anteriors a l'aparició de la Filosofia no es pot sostenir que el naixement d'aquesta en provoqués la dissolució. Així doncs, podem observar el mite des de la societat medieval, on aquest es basteix bàsicament en el cas occidental a través de la religió; passant per l'època moderna, en què emergeix la raó, esdevenint en darrera instància també mítica malgrat que recorre a l'objectivitat del discurs científic per ordenar el món; fins al Romanticisme, que reconeix de nou el mite tradicional, oposant-se a la fe amb la ciència i el progrés igual que posteriorment ho va fer el surrealisme, mentre algunes institucions socials i diverses ideologies polítiques havien assolit el seu punt àlgid a finals del XIX, "herederas de la sacralización y mitificación de lo político moderno, que las dotará de la fuerza emocional necesaria para edificar un sentimiento interno de fraternidad y para movilizar los movimientos sociales de ellas derivados" (Carretero, 2006, p.120).

En plena societat de masses és la indústria cultural l'encarregada de la difusió i, sovint, de la mateixa creació del mite que, lluny de tenir una naturalesa fundacional s'ha transformat en una aparença desdibuixada que s'estén a diferents àmbits de la vida quotidiana, d'acord amb l'evolució mediàtica, per tant també tecnològica. D'aquesta manera un dels èxits assolits per la cultura de masses seria la reintroducció de l'àmbit mitològic en una cultura que es caracteritza per ser bàsicament secular.

Com afirma Carretero (2006, p.121): "determinados acontecimientos, personas u objetos de naturaleza profana adquieren ahora un carácter mítico y sagrado. Así el deporte, la música o el cine suministran un abigarrado repertorio de figuras,

fetiches simbólicos o iconos revestidos de una dimensión mítica al sobreañadirseles un componente imaginario.” El mateix autor fa referència als treballs que Edgar Morin desenvolupà durant la dècada dels seixanta i setanta, alguns centrats especialment en el cinema, al voltant de com la cultura de masses produeix mites, mostrant que la barreja entre l’imaginari i el real és molt més íntima en la cultura de masses que en els mites religiosos o màgics tradicionals. L’imaginari ara es projecta a la terra i els déus o dimonis són tan mortals com els propis espectadors. També Umberto Eco (1984) coincideix amb aquesta apreciació:

En una sociedad de masas de la época de la civilización industrial, observamos un proceso de mitificación parecido al de las sociedades primitivas y que actúa, especialmente en sus inicios, según la misma mecánica mitopoética que utiliza el poeta moderno. Se trata de la identificación privada y subjetiva, en su origen, entre un objeto o una imagen y una suma de finalidad, ya consciente ya inconsciente, de forma que se realice una unidad entre imágenes y aspiraciones (que tiene mucho de la unidad mágica sobre la cual el primitivo basaba la propia operación mitopoética). (p.241)

La característica principal i alhora excepcional del procés de mitificació<sup>750</sup> d’Agustí Centelles és que aquest es produeix per analogia, és a dir, en comparació amb un altre fotògraf, Robert Capa. Desconeixem l’origen exacte i el moment en què l’apel·latiu “el Capa espanyol” o “el Capa català” va fer fortuna, però sí que podem afirmar que la seva difusió es va fer a través de la premsa després de la inauguració de la primera exposició de Centelles a la seu de Convergència Democràtica de Catalunya a mitjans de febrer de 1978.

El primer article localitzat que hi fa referència, signat per Josep Moya Angeler qui, per tant, podria ser també el creador de l’apel·latiu, es publicà a la revista *Destino* del 23 de març, el subtítol del qual diu “En los años 30 este fotógrafo, el Kappa catalán, fue pionero del nuevo concepto de reportaje.”<sup>751</sup> Just un mes després, la revista *Cambio 16*, el referent de les publicacions periòdiques durant el final del franquisme i la Transició, diu de les seves imatges a l’entradeta de l’article que li dedicava, “se tratan de verdaderas joyas que le han valido el sobrenombre de *el*

---

<sup>750</sup> Ferré, T. (2018) El fotoperiodista como mito: Robert Capa y Agustí Centelles ante la Guerra Civil Española. *Comunicación y Sociedad*, (33), pp.249-276. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i33.6913>

<sup>751</sup> Moya Angeler, J. (1978, 23 de març). Agustí Centelles: imágenes que hicieron historia. *Destino*

*Capa español.*”<sup>752</sup> Al mes de juny és la revista *Flash Foto*<sup>753</sup> que també s’hi referí com a “Capa catalán”. Encara al desembre la revista *Papel Especial* li dedicava un article on torna a citar-se’l com “el Robert Capa español como se le viene llamando últimamente.”<sup>754</sup> A partir d’aquest primer moment, a la majoria dels articles sobre Centelles acostuma a aparèixer Robert Capa, ja sigui a través del sobrenom, o perquè se’n fa alguna al·lusió.

Per tant, des d’una altra perspectiva i d’acord amb Walter Lippman (2003): “Frente a la gran confusión bulliciosa y radiante del mundo exterior, seleccionamos lo que nuestra cultura ya ha definido por nosotros, de manera que tendemos a percibir lo que hemos elegido en forma de estereotipo cultural” (p.82). Els mitjans de comunicació es converteixen en transmissors i propagadors d’aquests estereotips.

En el cas que ens ocupa, la cultura occidental en l’àmbit de la fotografia de guerra al segle xx, ja comptava amb un mite, Robert Capa, per la qual cosa Agustí Centelles es converteix en un estereotip bastit a partir d’una referència mítica.

Andrei Friedman (1913-1954),<sup>755</sup> conegut com Robert Capa, va ser un fotoperiodista d’origen hongarès que el 1931 s’exilià a Alemanya després de ser arrestat pel seu activisme d’esquerres mentre era estudiant. Instal·lat a Berlín, començà la carrera de periodista, que abandonà un any més tard per manca de diners. Gràcies a una amiga hongaresa que vivia a la mateixa ciutat, Eva Besnyö, aconseguí feina a l’agència fotogràfica Dephot. A finals de 1932 el director de l’agència, Simon Guttman, li encarregà un reportatge sobre la visita de Leon Trotsky a Copenhague iniciant així la seva carrera com a fotoperiodista. Amb l’arribada de Hitler al poder, viatjà a Viena i Budapest per, posteriorment exiliar-se a París. Fou a la capital francesa que, pas a pas, començà a publicar a diferents mitjans. El 1934 coneixia la seva companya Gerta Pohorillye (qui posteriorment

---

<sup>752</sup> Redacció. (1978, 23 d’abril). Un mago de la imagen. *Cambio 16*

<sup>753</sup> Pérez, M. J. (1978, juny). Agustín Centelles i Osso. La identidad de un reportero. *Flash foto*

<sup>754</sup> Redacció. (1978, desembre). Agustí Centelles. Centro Internacional de Fotografía de Barcelona. *Papel Especial*

<sup>755</sup> Per una aproximació biogràfica a Andrei Friedman (Robert Capa) vegeu: Capa (2009), Whelan (2003 i 2007) i Kershaw (2003).

canvià el nom pel de Gerda Taro), una alemanya també refugiada a qui ensenyà l'ofici de fotògrafa.

Junts s'inventaren "Robert Capa" un suposat fotògraf nordamericà d'èxit, gràcies al nom del qual Friedman venia les seves imatges. Amb la creació d'aquest personatge naixia bona part del mite del fotògraf. D'acord amb Doménech (2005):

Robert Capa en realidad no existió. No era un aguerrido y aventurado fotorreportero norteamericano, sino un húngaro exiliado, llamado Enrö André Friedman. La alemana Gerta Pohorylles, a la que conoció en París y con la que estableció una intensa relación afectiva, fue quien ideó esa identidad –también cambió la suya a Gerda Taro– con el objetivo de triplicar los precios de las fotografías que malvendía hasta aquel momento –apenas dos meses antes de llegar a España–. (p.455)

Efectivament, l'agost de 1936, la parella viatjà a Barcelona, enviats per Lucien Vogel, director de la revista *VU*. Posteriorment es desplaçaren a altres punts de l'Estat com Osca, Saragossa, Bilbao, Málaga, Almería o Madrid convertint-se tots dos en corresponsals de guerra i consolidant-se en l'ofici de fotoperiodistes.

El setembre de 1936 "Capa" signava a Andalusia la que s'ha convertit, no només en icona del conflicte, sinó de la fotografia de guerra: *Falling soldier*, la imatge d'un milicià suposadament abatut mentre queia mort al front. La fotografia es publicà per primer cop al setmanari gràfic francès *VU*<sup>756</sup> en un reportatge sobre la Guerra Civil i, posteriorment, a la nord americana *Life*.<sup>757</sup> "La fotografía aseguró que André Friedmann pasara a la historia como Robert Capa, el fotógrafo norteamericano tan osado, tan decidido a acercarse todo lo posible a lo más crudo de la guerra que incluso logró fotografiar el instante preciso en el que moría un hombre" (Doménech, 2005, pp.499-500).

Amb aquesta icona naixia la llegenda d'un fotògraf que no va existir en realitat, una imatge que marca el fotoperiodisme modern captant per primer cop, presumptament, la mort d'un milicià en directe. "Por lo tanto, la fotografía del

---

<sup>756</sup> La guerre civile en Espagne. (1936, 23 de setembre) *VU*

Recuperat de <http://collections.museeniepce.com/fr/app/collection/7/author/9702/view>

<sup>757</sup> Death in Spain: The Civil War has taken 500,000 lives in one year. (1937, 12 de juliol, vol. 3, núm. 2, p.19.) *Life*. El setmanari la tornà a utilitzar el 16 d'agost del mateix any per il·lustrar la crònica de la mort de Gerda Taro al front.

miliciano que cae ha sido modelo y referencia para otros usos de la imagen: películas, esculturas, cómics, etc.” (Domènec, 2005, p.450).

El juliol de 1937, mentre el fotògraf estava a París, Gerda Taro morí al front de Brunete. Segons els seus biògrafs, Capa no es recuperà d'aquesta pèrdua, i afegiria un element tràgic a la seva vida ja per ella mateixa donada a l'aventura i al risc, professionalment sintetitzat amb la seva màxima “si les teves fotografies no sou prou bones és perquè no estàs suficientment a prop”. L'any següent, el desembre de 1938, la revista il·lustrada *Picture Post*, el proclamava “el millor fotògraf de guerra del món”<sup>758</sup> per un reportatge de la batalla del Segre, que se sumava als que havia fet a Madrid, al front d'Aragó i a la batalla de l'Ebre, entre altres esdeveniments de la Guerra Civil. Amb només 25 anys esdevenia mite amb la cobertura fotogràfica del seu primer conflicte bèl·lic, forjant-se un estil propi que, com detalla Doménech (2005), emprava:

Cierto efecto borroso en sus fotos como recurso expresivo. Es paradójico que uno de los libros de Robert Capa, una biografía inteligentemente ficcionada, llevara como título: *Ligeramente desenfocado*. Con este recurso consiguió aportar un resultado dinámico a sus fotografías a la vez que ganaban en intensidad dramática. La nitidez de la imagen había sido hasta ese momento una obsesión para los fotógrafos de guerra y demás fotoperiodistas. (p.446)

Políticament d'esquerra, compromès amb la causa de la República i impressionat per l'actitud de la població civil espanyola es mantingué fins al final de la guerra utilitzant la càmera per mostrar la derrota del front de Catalunya, el pas de la frontera de prop de mig milió d'exiliats, a més de diferents camps de concentració francesos, entre ells Barcarés i Bram.<sup>759</sup> A banda de publicar a diversos mitjans, les seves imatges també es difongueren a través de suports propagandístics, tant d'organismes d'ajut internacional com del govern de la República i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

---

<sup>758</sup> Com ja s'ha explicat anteriorment, veure pàgines 94 i 95, a finals del segle XIX el fotògraf considerat “el més gran de tots” era James H. Hare (1856-1946). Aquest exemple és la prova de com el mite evoluciona amb el context i la incidència dels mitjans de comunicació de masses.

<sup>759</sup> Sobre els reportatges als camps francesos vegeu per exemple: Ferré, T. (2012). Robert Capa mirant l'Exili republicà de a *La Maleta Mexicana. Blog del MNAC*. Recuperat de: [https://issuu.com/mnac/docs/la\\_maleta\\_mexicana\\_mnac](https://issuu.com/mnac/docs/la_maleta_mexicana_mnac)

A més de la Guerra Civil a meitat dels anys 30 també cobrí el conflicte entre Japó i Xina i, evidentment, treballà al llarg de la II Guerra Mundial, culminant l'apoteosi de la seva carrera amb les imatges del desembarcament de Normandia. Pacifista malgrat que la feina el duia de conflicte a conflicte, es convertí ell mateix en un personatge públic, gràcies al seu caràcter obert i les amistats que freqüentava, com Pablo Picasso, Ernest Hemingway, Irwin Shaw o John Huston, amb qui compartia nits inacabables jugant a cartes i bevent wisky. A la vida bohèmia cal afegir-hi l'èxit que tenia entre les dones, que li va valer la fama de gran seductor, aspectes aquests que també contribuïren a forjar la llegenda. Les referències a la seva vàlua professional són constants pel que fa a desafiament del perill i exclusivitat de les seves imatges a les revistes il·lustrades més importants de l'època com les americanes *Life* o *Time* o les franceses *VU* i *Regards*.

L'any 1947 fou l'inventor de l'Agència Magnum, una cooperativa de fotògrafs que finalment va fundar juntament amb Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour (Chim) i William Vandivert, i va viatjar a la Unió Sovètica, Txecoslovàquia i Hongria per realitzar diversos reportatges. A l'inici de la dècada dels 50 produí diversos treballs sobre Israel, continuava vivint a París, presidia Magnum i cercava joves fotògrafs amb talent per involucrar a la cooperativa, a més d'escriure articles i fer fotografies dels seus viatges a Noruega, Biarritz o d'una visita a la família reial holandesa. El govern nord-americà li retirà el passaport durant uns mesos el 1953, acusat d'haver estat comunista. L'any següent viatjà al Japó, on va rebre un encàrrec de *Life* per anar a cobrir el conflicte d'Indoxina. Acceptà i, el 25 de maig, mentre acompanyava una companyia de soldats francesos a la zona del sud del delta del riu Vermell trepitjà una mina i morí.

Si ja en vida Capa fou el primer fotògraf que va fer del periodisme gràfic quelcom *sexy* i amb *glamour*, la seva tràgica mort als 40 anys després de cobrir cinc conflictes bèl·lics i en ple front, el catapultà a l'Olimp del més enllà transformant-lo en el mite del fotoperiodista de guerra compromès conegut arreu del món fins avui, fet força excepcional en un fotògraf.

Un quart de segle més tard, la premsa de l'Estat espanyol emprava el mite de Capa com a referència en el moment que sortia a la llum pública el personatge d'Agustí Centelles, convertint el fotògraf català en estereotip. Alhora, en un context de reivindicació i redescobriments del passat com la Transició, es posava de manifest que, no només va existir un fotògraf estranger que retratà la Guerra Civil, sinó que aquí també es comptava amb un fotoperiodista de vàlua similar i, a més, estava viu.

En observar les dues biografies és evident que, tot i que tenen alguns punts en comú, les trajectòries professionals permeten ben poques comparacions. Pel que fa a la formació intel·lectual, si bé Robert Capa passà breument per la universitat, Centelles adquirí els seus coneixements bàsicament a través de l'autodidactisme. Ara bé, tots dos es realitzen a través d'un ofici que els va permetre situar-se en la categoria de l'home fet a ell mateix, que ascendeix socialment gràcies al mèrit propi, representant el triomf de les classes populars. En el cas del català perquè provenia d'una família pobre i pel que fa a l'hongarès perquè malvivia com a exiliat abans de consolidar-se professionalment. Per tant, cap dels dos encaixa amb el fotoperiodista *gentleman*, de classe alta i amb estudis acadèmics que canonitzà Gisèle Freund (1999, p.102) referint-se als professionals alemanys de la dècada dels anys 20.

Respecte a la vida privada, res més lluny de Centelles que el seductor que fou Robert Capa, qui enamorà a dones de totes condicions, fins i tot l'actriu Ingrid Bergman, i portà una vida bohèmia. El català s'enamorà, es casà i tingué fills, fundant una tradicional família petit burgesa i només excepcionalment durant el temps d'exili va tenir una altra companya sentimental.

En l'àmbit professional, tots dos compromesos ideològicament amb el bàndol republicà, aconseguiren gràcies a la Guerra Civil la consolidació de la difusió a escala internacional de les seves imatges. Cal matisar, però, que en el cas del català sempre restant en l'anonimat en ser distribuïdes via agència, o a través dels organismes propagandístics vinculats al govern de la República, el sindicat CNT-FAI o la Generalitat de Catalunya. Ara bé, Centelles, a partir del 1939 no va

tornar a treballar com a fotoperiodista, posant fi a una carrera que en solitari, és a dir, signant les seves imatges, havia començat el 1934, mentre que Capa continuà com a fotògraf de guerra durant tota la seva vida viatjant arreu del món.

Pel que fa a la Guerra Civil cal remarcar que, a partir de juliol de 1936 tots els fotoperiodistes d'arreu de l'Estat van esdevenir fotògrafs de guerra de facto, sense opció d'escollir, perquè la seva realitat immediata com a ciutadans i, evidentment, com a professionals, canvià radicalment. Per contra, Robert Capa va escollir venir a cobrir un conflicte que en principi s'augurava de curta durada i ràpid restabliment de l'ordre republicà. Per tant, l'hongarès era un corresponçal, com molts altres que van viatjar a Espanya, un enviat a cobrir un esdeveniment noticable concret en un país i un context que no li eren propis, malgrat que ja hi havia viatjat anteriorment per fer-ne altres encàrrecs.

Si ens fixem en les condicions com a professionals durant la guerra observem un dels trets diferencials més importants i destacables entre els dos fotògrafs. D'una banda, Robert Capa va treballar com a corresponçal de guerra a diferents fronts. De l'altra, Agustí Centelles, tot i que el 1936 continuava exercint com a fotoperiodista per a diferents mitjans, a partir de 1937 la seva situació varià perquè fou cridat a files com la resta d'homes de la seva lleva. En el seu cas fou destinat a Lleida on desenvolupà igualment la seva feina però com a fotògraf destinat al Comissariat de la Caserna General de l'Exèrcit de l'Est. Per tant, a partir d'aquest moment la seva carrera no és la d'un fotoperiodista acreditat com a tal com els corresponçals d'arreu, sinó la d'un soldat. A més cal recordar que a partir del gener de 1938 entrà a formar part del DEDIDE (Departamento Especial de Información del Estado) i al març fou traslladat i posteriorment nomenat Cap del Gabinet fotogràfic del SIM (Servicio de Investigación Militar). D'aquesta manera, com ja s'ha explicat, es convertí en funcionari al servei d'un Estat, lluny doncs del fotoperiodista professional que va a informar d'un conflicte.



Tot i que es detalla en un altre apartat d'aquesta recerca,<sup>760</sup> cal fer menció de les condicions de treball en el transcurs de la Guerra Civil, durant la qual tots els professionals de la comunicació estaven sotmesos a la censura, tant per part del govern republicà com de les autoritats del bàndol colpista. Ningú doncs exercia la seva feina lliurement. Respecte als fotoperiodistes no estem davant de l'heroi solitari arriscat que forma part de la llegenda del fotògraf de guerra sinó d'una sèrie de professionals que havien d'acceptar obligatòriament les normes imposades.

Redactors, fotògrafs o operadors cinematogràfics necessitaven obligatòriament l'autorització corresponent per viatjar al front, sovint en grup, per la qual cosa moltes de les seves imatges es corresponen als mateixos esdeveniments, de vegades fins i tot realitzades des d'enquadraments molt similars. Això també passava amb els fets noticiables de la rereguarda, ja fossin manifestacions, bombardejos o mítings, per posar alguns exemples. Les pàgines de la premsa d'època en són la prova. Per tant és evident que Agustí Centelles i Robert Capa, com altres fotògrafs catalans o d'altres països, van coincidir en alguns moments concrets durant la guerra, per exemple al Front d'Aragó o a la ciutat de Barcelona. Exactament igual com quan en temps de pau es convoca la premsa per algun esdeveniment d'actualitat, ja fos durant els anys 30 o a dia d'avui.

Coincidir físicament en el mateix espai i temps amb una altra persona no vol dir necessàriament establir-hi cap relació, ni tan sols coneixença. Segons declaracions del fotògraf català del 1979<sup>761</sup> durant una entrevista amb el fotògraf Manel Serra, podem afirmar que Agustí Centelles i Robert Capa no es van conèixer mai. Pel que fa als articles de premsa publicats només hem localitzat una referència de Centelles sobre el fotògraf hongarès a la darrera pregunta d'una entrevista a *La Vanguardia*.<sup>762</sup>

- Félix Pujol: ¿Es auténtica la foto de Capa del miliciano que cae hacia atrás, muerto?

---

<sup>760</sup> Vegeu pp.242-246 d'aquesta tesi.

<sup>761</sup> Serra, M. (1979). Entrevista personal amb Agustí Centelles [document sonor].

<sup>762</sup> Pujol, F. (1979, 2 de maig). Agustí Centelles, testigo de la historia. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1979/05/02/pagina-25/33431108/pdf.html>

- Agustí Centelles: No, fue preparada. (Rápido, justificando). Pero no quiere decir nada, porque tiene una fuerza (alza su voz) bárbara!

Havia passat un any des que la premsa utilitzava l'apel·latiu "el Capa español" o "el Capa català" i no semblava que l'analogia disminuís, ans al contrari, ha fet fortuna fins a l'actualitat. El cas més paradoxal recollit a la premsa l'ofereix l'ABC el 12 de desembre de 1982<sup>763</sup> quan anuncià que en pocs dies s'inauguraria una exposició d'Agustí Centelles i il·lustrà el breu amb la fotografia del milicià de Robert Capa.

Entenem que la institucionalització d'aquest sobrenom es va produir, com hem vist, durant la primera gran exposició dedicada a la Guerra Civil el 1980 organitzada pel Ministerio de Cultura. Amb el temps doncs, l'estereotip Agustí Centelles també esdevenia en bona part mite, ja que encara avui, passades dècades, se'l cita públicament com a "Capa español" o "Capa català", sobretot fora de l'àmbit acadèmic.

A la construcció de la mitificació relacionada amb els dos fotògrafs, entesos com a personatge, s'hi ha d'afegir un parell d'objectes fetitxe. El primer és la càmera Leica,<sup>764</sup> instrument que també els relaciona perquè els dos la van utilitzar per retratar la Guerra Civil. Ara bé, en el cas de Centelles sí que fou aparell habitual en la seva carrera com a fotoperiodista des que la va adquirir el 1932. Però pel que fa a Capa, malgrat que generalment se'l considera un dels fotògrafs que emprà aquesta llegendària càmera, només ho va fer a l'inici de la seva carrera, ja que a partir de 1938 optà per una Contax II.

El segon objecte fetitxe vinculat als dos fotògrafs és la maleta que, en el cas de Centelles en va marcar el relat i contribuí en bona mesura al pas de l'esterotip a la mitificació, en tant que aquest objecte només es relacionava a la seva persona.

---

<sup>763</sup> Redacció. (1982, 12 de desembre). Noticiero de las artes. Actualidad de la fotografía. ABC

<sup>764</sup> Respecte aquesta càmera i altres avenços tècnics que van tenir lloc en el camp de la fotografia durant el període d'entreguerres del segle passat vegeu les pàgines 49 a 51 d'aquesta tesi.

El fet que, fugint cap a l'Exili el 1939, s'emportés una maleta amb negatius de pas universal que restaren amagats a França fins al 1976, moment en què viatjà per a recuperar-los, es convertí en l'anècdota més èpica i coneguda de la seva vida. A finals dels 70 aquesta maleta que contenia el patrimoni visual d'un període fonamental de la història contemporània espanyola esdevingué la metàfora d'un viatge, no només del fotògraf, sinó de tota una societat silenciada durant dècades de dictadura. Un trajecte que s'inicià de manera dramàtica, desafiant el perill i en condicions penoses i finalitzà amb un retorn en un context de llibertat àvid de referents. El propi Centelles declarava sobre això: "la verdad es que se ha mitificado bastante la historia de la maleta con los archivos" (Ministerio de Cultura, 1980, p.94).

D'aquesta manera, el mite de la maleta donava un tret distintiu al personatge d'Agustí Centelles. L'atzar provocà que, a finals del 2007, aquest objecte també formés part de l'imaginari relatiu a Robert Capa en arribar a l'ICP de Nova York una maleta procedent de Mèxic amb 4.500 negatius de la Guerra Civil. L'anomenada "maleta mexicana"<sup>765</sup> correspon a l'obra del propi Capa, a més d'imatges de Gerda Taro i David Seymour<sup>766</sup> (*Chim*). Un nou patrimoni visual del fotoperiodisme de guerra del segle xx que es va restaurar, catalogar i donar a conèixer a través d'un procés de difusió internacional, provocant el relançament de la llegenda, no només de Capa sinó també de Taro i descobrint per al gran públic l'aportació fotogràfica de *Chim* durant el conflicte espanyol.

Quan l'exposició sobre aquest fons arribà a Barcelona el 2011, un dels aspectes que va recollir la premsa fou la trobada entre Robert Capa i Agustí Centelles al front d'Aragó, durant la batalla de Terol el desembre de 1937. El fotògraf català apareixia en un dels negatius, tot i que en publicar-se a la revista *Life* del 24 de gener de 1938 la imatge fou reenquadrada<sup>767</sup> per l'editor. Una altra vegada

---

<sup>765</sup> Aquest fons està dipositat a l'ICP <https://www.icp.org/browse/archive/collections/the-mexican-suitcase> Es va organitzar una exposició itinerant inaugurada a Nova York i posteriorment a Barcelona i es va editar un catàleg amb dos volums mostrant els negatius.

<sup>766</sup> Per conèixer l'obra de Chim vegeu la monografia de Barañano (2003). *David Seymour. Chim*. València: Institut Valencià d'Art Modern (IVAM).

<sup>767</sup> Alós, E. (2010, 21 de novembre). Capa caza a Centelles. *El Periódico de Catalunya*. Recuperat de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20101121/capa-caza-a-centelles-592943>

ressonava amb força l'analogia entre els dos fotoperiodistes aïllant-los de la resta d'una professió durant un esdeveniment que cobriren nombrosos professionals, tal com s'ha explicat anteriorment.

Aquesta insistent comparació entre els dos fotògrafs, lluny de desaparèixer, va continuar fent-se present als mitjans de comunicació, per exemple el 2012,<sup>768</sup> quan es va fer públic que Robert Capa apareixia retratat a una imatge del fotògraf català durant el comiat de les Brigades Internacionals a Barcelona l'octubre de 1938. Un esdeveniment on també hi hagué una presència de premsa autòctona i d'arreu del món força destacable.

Si, enlloc de buscar a les imatges aquests dos personatges, es pretengués fer la comparació amb altres fotoperiodistes i esdeveniments de la guerra apareixerien noves coincidències, fent palès que es tractava d'un ofici col·lectiu. Però la manca de recerca sobre fotoperiodisme en general i, en concret, sobre com es desenvolupà l'ofici de fotògraf durant la Guerra Civil, acusa el fet que es redueixi la difusió als dos noms habituals.

Durant el 2013 s'hi va sumar el de Gerda Taro, figura reivindicada des de l'ICP amb una exposició individual<sup>769</sup> i, posteriorment, en el marc del descobriment de "la maleta mexicana". L'exposició inaugurada a principis d'octubre de 2013 sobre Agustí Centelles a la Universidad de Zaragoza afegia la fotoperiodista en aquest llarg procés d'analogia: "Las relaciones desconocidas de Centelles, Capa y Taro durante la guerra civil" titulava *eldiario*<sup>770</sup> pocs dies abans de la inauguració. Unes relacions que, al text de la notícia, es podia comprovar que no van passar d'estar treballant alhora al mateix lloc.

---

<sup>768</sup> Vegeu per exemple: EFE. (2012, 19 de maig). Halladas dos imágenes de Centelles en las que Capa aparece tras Azaña y Negrín. *El Periódico de Catalunya*. Recuperat de <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/halladas-dos-fotos-ineditas-centelles-las-que-capa-aparece-tras-azana-negrin-1806723>

<sup>769</sup> Schaber, Whelan i Lubben (2007). *Gerda Taro*. Nova York: ICP i Steidl Publishers. Sobre la fotografia, la biografia de referència continua essent l'obra de Shaber (2006) i, des d'un punt de vista acadèmic, la tesi doctoral d'Arroyo (2011).

<sup>770</sup> Sanchón, J. (2013, 29 de setembre). Las relaciones desconocidas de Centelles con Capa y Taro en la guerra civil. *eldiario*. Recuperat de [http://www.eldiario.es/meseta/Centelles-Capa-Taro-Guerra-Civil\\_6\\_180291973.html](http://www.eldiario.es/meseta/Centelles-Capa-Taro-Guerra-Civil_6_180291973.html)

La projecció internacional de l'obra de Capa i Taro, sobretot després de la troballa de la “maleta mexicana” va reafirmar de nou la llegenda de Robert Capa, que esdevé encara avui el mite fundacional del fotògraf de la Guerra Civil espanyola, eclipsant tant a corresponsals com a tots els fotoperiodistes d'arreu de l'Estat que també exerciren la professió durant el conflicte.

Alhora, la premsa manté Capa com a referent per establir analogies, aspecte que el reforça constantment. D'aquesta manera, cada vegada que es fa difusió de l'obra sobre la Guerra Civil d'altres fotoperiodistes es continua apel·lant a aquell nom, paradoxalment, sorgit d'una mera invenció. Així, l'any 2010 es presentava el documental *Héroes sin armas*, sobre els repòrters gràfics madrilenys *Alfonso, Pepe Campúa*, Luis Ramon Marín i José María Díaz Casariego, professionals que als anys 30, en esclatar la guerra, tots ells ja gaudien d'unes extenses carreres.

A la majoria de notícies publicades apareixia el nom de Robert Capa en el cos de la informació. Fins i tot alguns diaris, com *El País*<sup>771</sup> el feien protagonista del titular: “La historia de los otros Robert Capa”, comparació curiosa si tenim en compte que, quan Andrei Friedman no havia ni agafat encara una càmera, els quatre madrilenys ja difonien la seva obra a la premsa.

A més, la destrucció o desaparició de molta documentació, entre ella fons fotogràfics, fa que de tant en tant es trobi nou material gràfic sobre la Guerra Civil. Hem mencionat “la maleta mexicana” però també se n'han recuperat d'altres com el de Guillermo Zúñiga, considerat el pare del cinema científic espanyol, que consta de milers de negatius del conflicte i també dels camps de concentració francesos de Bram i Montolieu. Recuperat el 2011, Zúñiga també fou presentat, no només per la premsa, sinó també pels responsables del Ministerio de Cultura com un fotògraf de la vàlua de Capa.<sup>772</sup>

---

<sup>771</sup> Fernández-Santos, E. (2010, 22 d'abril). Los otros Robert Capa. *El País*. Recuperat de [http://cultura.elpais.com/cultura/2010/04/22/actualidad/1271887215\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2010/04/22/actualidad/1271887215_850215.html)

<sup>772</sup> Riaño, P. (2011, 6 d'agost). Guillermo Zúñiga: ha nacido otro Capa. *Público*. Recuperat de <http://www.publico.es/390260/quillermo-zuniga-ha-nacido-otro-capa>

Passats més de 80 anys de l'inici de la Guerra Civil l'imaginari col·lectiu té de referent el llegendari Robert Capa com a fotògraf del conflicte, especialment el gran públic. Només des de l'àmbit de la fotografia s'identifiquen, reconeixen i treballen altres autors, el més difós dels quals entre els autòctons continua essent Agustí Centelles. Actualment, encara es continua deixant de banda l'obra de molts altres professionals, en ocasions encara inèdita i relegada a les pàgines de la premsa de l'època o dipositada a algun arxiu.

Els mitjans de comunicació d'arreu de l'Estat espanyol tot i que iniciessin un procés de mitificació d'Agustí Centelles, especialment intens a finals dels 70 i durant la dècada dels 80, encara ara continua recorrent a Robert Capa per establir comparacions i referències amb qualsevol fotògraf que retratà la Guerra Civil, contribuint d'aquesta manera a la permanència del mite de l'hongarès.

En el cas de Centelles, malgrat les diferències anteriorment apuntades i no haver-se conegut mai personalment, sembla que la seva figura hi continuarà sempre lligada, especialment a partir de la troballa de "la maleta mexicana" i la manera de plantejar la difusió de la seva obra per fer-la arribar al gran públic, tant per part dels organitzadors de diverses iniciatives, com pel discurs habitual dels mitjans de comunicació.

### **6.5 La recta final d'una vida dedicada a la fotografia**

Els darrers anys d'Agustí Centelles van escolar-se entre el pes de la pèrdua de la seva dona, la vida quotidiana a casa del seu fill Sergi i el reconeixement públic sense precedents de la seva figura en un context d'incipient democràcia: un personatge admirat que ell mateix va contribuir a crear a través de les seves intervencions als mitjans de comunicació i que esdevingué referent de les noves generacions de fotògrafs de la Transició amb qui va mantenir una relació estreta.

El 1977 es fundà l'Associació de Fotògrafs de Premsa i Comunicació de Catalunya, un col·lectiu de defensa de drets laborals que també va fer una tasca importantíssima en erigir-se com a pont entre generacions, ja que s'hi van incorporar Agustí Centelles, Francesc Català-Roca i Julio Ubiña. Entre les

diverses activitats que es van organitzar, cal fer menció de l'homenatge que el juny de 1981 els més joves dedicaren als tres mestres.

Fou en aquell temps quan el fotògraf deixava per escrit el seu testimoni vital que no va poder acabar de convertir en memòries, unes reflexions que iniciava des del seu present post cop d'Estat del 1981 i on posava clarament de manifest el *desencant* amb la Transició –perquè creia que s'hauria d'haver fet un canvi radical–, i la seva preocupació i impressió sobre el context internacional.<sup>773</sup>

El temps actual és un merder. I és un merder no sols a Catalunya i la resta d'Espanya, arreu del món és un embolic d'uns anys ençà. Els països es foten bufetades els uns als altres. En el sí dels països també hi ha lluites. L'ambició del poder per tiranitzar els que treballen i moren de fam, especialment a les nacions sud americanes on les "militarades" se succeeixen tot sovint, encarrilades per forces ocultes del capitalisme mundial. Els sense escrúpols de cap mena tiranitzen als seus germans de raça, s'enlairen econòmicament, creen sistemes d'opressió que fa que només visquin unes minories quan aquests canvis portats pels ambiciosos haurien d'aixecar aquests països industrialitzant-los, creant altres fonts de riquesa i elevant el nivell adquisitiu al tiranitzat, i elevant també la seva cultura tan endarrerida.

Tanmateix succeeix als països africans desempallegats de la tutela de les nacions que dècades i dècades els explotaren, els esclavitzaren espoliant les riqueses i, un cop independitzats, han millorat en part però han estat explotats, s'han enriquit uns quants –els més llestos camuflats per la seva preparació educacional en universitats dels explotadors–, que permeten que continuï la situació famèlica dels seus germans de color.

La llista és inacabable en diverses variacions: àrabs, jueus, vietnamites, xinesos, tailandesos, indis, paquistanesos, russos, etc. Inclosos, naturalment, els europeus, Anglaterra, França, Alemanya, Polònia, etc. i, per descomptat, Espanya, on les coses continuen, matisades, com quan manava el "Sisquet".

Hi ha hagut una Transició quan el canvi hauria d'haver estat una ruptura radical amb el passat. Però aquesta era molt difícil perquè el poble no estava preparat per fer-la i, possiblement, s'hauria produït un caos del qual no n'hauríem sortit massa bé. Possiblement aquesta transició ha estat millor perquè les coses vagin arribant poc a poc –malgrat les frenades i la mala llet dels més llestos–, amb oposició de les masses –mal dirigides, cal dir-ho francament i objectivament–, que a través dels innombrables partits, camarilles i grupets es força per reivindicar els drets dels

---

<sup>773</sup> Aquest fragment correspon a l'inici del text dels apunts inèdits d'Agustí Centelles i el que hi explica es pot deduir que estan escrits després del cop d'estat fallit del 23 de febrer de 1981.

que treballen -que treballaven en uns altres temps-, i hi ha alguna que altra millora.

Jo crec -i no dono cap alternativa als qui són avui al poder- que tampoc es pot estirar massa la corda perquè aquesta risca de trencar-se. Aquesta ha estat molt desfilada aquest 23 de Febrer i qui sap si en alguna altra data. La vaselina va per tones en aquest fet punible, tractant a cos de rei als inculpats en aquest cop d'Estat com en les preparacions d'anteriors que no es portaren a terme. Aquesta gent gaudeix de tota la confortabilitat en la seva "tancada" com si fossin en un hotel de 5 "estrelles". S'autoritzen a tothora visites que arriben en autocars. Es permet que facin articles als diaris, etc.

Les lleis, tan civils com militars, passades de moda pels temps passats quan varen ser promulgades; són per tots però el que no pot succeir és que hi hagi privilegis. Tothom ha de passar pel mateix "raser" sigui qui sigui. D'ací el malestar i la visió de continuïtat de temps passats que no té raó d'ésser. Avui es diu que vivim en democràcia però clar, només és de nom, tota vegada que els successors del franquisme i els alumnes que foren d'ell, hàbils uns, intel·ligents d'altres i vividors els més, recolzats pel gran capital, foten a parir la nació defensant allò que se'ls va donar i crear per mantenir unes coses que van fer que durés els anys que va durar la dictadura, embrutint inclús la classe treballadora explotada, però que els permetia -boicotejant durant el dia la producció- fer hores extraordinàries que de fet eren el complement d'un sou real de les 8h de feina.

Així, malacostumat el treballador, avui no produeix -els que tenen la sort de tenir un lloc de treball- el que hauria d'estar reglamentat, com estava abans del 1936. Aquest és un mal que les empreses, plenes de càrrecs i amb sous fora de tota raó d'ésser per enxufats, amb "tècnics" en diuen, procedents de població militar o no, en pagament de serveis prestats, sense honor, sense humanitat envers la societat que els dona TOT a canvi d'ells no donar RES per la millora del PAÍS, acumulen càrrecs a dojo sense fer res, acumulant fortunes sense escrúpols de cap mena [fins que] un bon dia - quan més necessari ho demana el país- es produeix l'evasió de capitals envers Suïssa, en comptes de crear noves indústries, millorar el camp, l'educació, ajudar la investigació, crear centres hospitalaris, vivenda, sanitat, etc. etc. fent sorgir el país de l'endarreriment que sempre hem tingut, i que durant 40 anys va endarrerir-se més i creà les castes de sempre i les noves arribades del militarisme primat i protegit a cotes il·limitades, plutòcrates, funcionaris a manta, càrrecs ben retribuïts inventats. I segueix la cosa mantinguda pels successors de la vergonyosa dictadura franquista.

Tot això que succeí entre 1939 i 1975 no és d'estranyar. Hem tingut el que ens mereixíem perquè -com avui la conscienciació és una altra degut a l'evolució autodidacta del jovent lluitador- no hi ha un concert en el nord orientatiu i eficaç, en la forma de les demandes i exigències reivindicatives de millores ordenades, com tampoc ho fou abans.



Potser per poca capacitat intel·lectual que les coses es porten -fins fa molt poc- a sang i foc i vagues i més vagues per "quitame de ahí esas pajas", "despidos", lluites sindicals entre uns sindicats que no s'acaben mai les sigles. Però jo crec que la defensa dels treballadors per tot aquest tal de sindicats no és prou eficaç, perquè els homes representatius en el sí d'ells no tenen prou capacitat per orientar el que significa un sindicat obrer.

Però ací, com en l'innombrable cúmul de partits, no importa del color que siguin, la demagògia impera i aquesta mancada de sindicalisme. En els partits, de tenir els peus a terra, s'ha creat també una burocràcia d'adeptes, arribistes i aprofitadors que, uns per simpatia, demagogs aprofitadors que viuen amb l'esquena dreta pagant els partits i sindicals (afiliats de bona fe desitjosos i pagans perquè aquests milloren l'estat de coses que un dia varen votar.

Però aquesta nova burocràcia dins les sindicals i partits polítics on exerceixen uns càrrecs i que per tant es deuen a tirar endavant amb mesures i suggeriments, encertats uns i equivocats d'altres, han de col·laborar donant-ho tot per aqueixes idees que haurien de portar el benestar al país, agermanats amb els d'altres en comptes de limitar-se a fer unes hores, segons conveniència -no les degudes, sempre- i deixar penjats els afers a resoldre al dia, vitals perquè s'ha fet l'hora de plegar.

El 1982 publicava juntament amb l'historiador Gabriel Jackson, l'obra *Catalunya republicana i revolucionària (1931-1939)*. Aquell any, a les notes personals, Centelles escrivia sobre la seva actitud tranquil·la davant la mort, de la qual el text permet deduir que n'era força conscient:

He fet 73 anys aquest 21 de maig de 1982. El rellotge de la vida, la molla que el remunta cada dia ha perdut ja el seu tremp i qualsevol dia es dilatarà més i es parará com succeeix a tothom. Estic tranquil per quan arribi l'hora. No em fa por la mort. Sé que m'ha d'arribar i moriré amb la consciència tranquil·la. Ningú em passarà factura. He viscut i lluitat sense fer mal a ningú. He format una família de la que em sento orgullós.

A nivell professional encara li arribà un reconeixement molt important a la seva obra quan el 1984 guanyà<sup>774</sup> el Premio Nacional de Artes Plásticas, atorgat pel Ministerio de Cultura de España, que en aquella edició també va premiar als pintors Juan Genovés, José Caballero i Manuel Hernández Mompó i a l'escultor Baltasar Lobo. Una fita de la qual es va fer ressò tota la premsa i que a nivell més personal també va rebre, entre les moltes felicitacions, l'expressió especial d'un

---

<sup>774</sup> L'estat de salut del fotògraf en aquell moment ja era molt fràgil, per la qual cosa anà a recollir el premi el seu fill Sergi Centelles.

amic. Josep Aymamí Serra va escriure el següent text<sup>775</sup> titulat *Centelles el reporter* on rememorava a tota una professió durat els anys 30:

Després de tot el que han dit i venen dient els diaris, la ràdio i la televisió, a quins elogis, com és inqüestionable hi som nosaltres remarcant la figura professional d'Agustí Centelles a qui el ministeri de Cultura ha atorgat el Premi Nacional d'Arts Plàstiques en la seva faceta de FOTOGRAFIA, volem nosaltres remarcar, encara que d'una manera a corre-cuita, el CENTELLES que coneixem a fons; la seva figura humana, l'home bo sense reserves i que pel seu únic esforç és on és i se li dona ara un premi a tota una vida de professionalitat.

Recollim unes anècdotes de la seva vella vida periodística. Centelles ha estat sempre un reporter gràfic, mai un "retratista" de premsa. Al costat de tots els fotògrafs dels diaris barcelonins va començar molt jove, entre Badosa amb qui va treballar inicialment i després junt amb els Branguli, Perez de Rozas, Merletti, Segarra, Puig Ferrán, Torrens, tots els de la premsa de Barcelona i amb en Gonshanhi un andalús de la premsa de Madrid, que per cert en "revelar" les fotos es trobava amb la sorpresa de que li sortien de mig cos (de cintura en avall) i era perquè per treballar tenia un ajudant que feia un metre i mig d'alt i que "focava" la gent des de la seva alçaria, ell li deia en "Mengale" amb quin nom el coneixien tots els fotògrafs.

Centelles molt aviat va deixar la "ratera" i començà a treballar amb Leica, cercant la informació, prescindint molt sovint d'anar a fer "retratos" de cerimònies i actes oficials. Sempre cercà el reportatge, la foto viva. En les fotos que s'han pogut veure en les dotzenes d'exposicions que porta fetes arreu d'Espanya, s'admira l'actualitat que tenien: Eleccions del 36, del 6 d'Octubre; les millors fotos que es van fer del 18 de Juliol (les úniques en les hores de lluita al carrer) i després, en fi, de Corresponsal de guerra, amb veritables fotos de primera línia al front d'Aragó. La tràgica retirada, amb fotos fetes pas a pas, amb l'evacuació dels pobles.<sup>776</sup>

En fi, no volem seguir fent elogis que mai serien prous, per la qual cosa el Premi es mes que merescut i d'agrair que li arribi de Madrid, però com li diu l'Associació de Fotògrafs Professionals de Premsa en la seva lletra de felicitació: "esperem que les institucions catalanes es decidiran, per a fi, a oferir-te l'homenatge que tots desitgem".

Jo puc dir molt de la seva professionalitat, per haver treballat molts anys junts per la premsa. Van a continuació unes anècdotes del autèntic reporter gràfic, que aprengué l'ofici "patejant" pel carrer, sense necessitat de que li donessin el títol universitari, per poder arribar a fer tota l'obra que ha fet al llarg dels anys.

#### NOTES VISCUDES

En aquells temps els fotògrafs no tenien diaris fixes. Calia fer la foto, correr a casa, revelar, tirar, esmaltar etc, i correr a oferir-la als diaris. Els fotògrafs es passaven còpies uns als altres. Des dels seus començaments, ben jove, els de la premsa gràfica, el consideraren un competidor perillós i no l'ajudaven gens. Al

---

<sup>775</sup> Aymamí Serra, J. s.d. *Centelles, el repòrter*. Documentació personal d'Agustí Centelles.

<sup>776</sup> Agustí Centelles, com ell mateix explicà, no va fer fotografies del camí de la retirada cap a França el gener de 1939 perquè es veia incapaç. (Centelles, 2009, p.41)

contrari, si Centelles coincidia en algun acte amb ells, el que tirava el “magnesio” procurava evitar que l'Agustí pogués tirar aprofitant-se al fer ells el clàssic grupet.

¡Mira Agustí, una “Falla”, que tot cremant roda per la plaça de Catalunya -vareig dir-li- Era un tramvia que baixava encès, passeig de Gràcia avall per la seva esquerra i baixant pel costat de la Telefònica i Portal de l'Angel anà a estavellar-se contra la façana del que en deien C'an Jorba. Això passava abans del 1936, quant les JJ.LL. (Joventuts Llibertàries) es distreien cremant tramvies. Aquell dia va fer les millors fotos inèdites del reportatge de la “crema”.

Amb l'Agustí ens trobàvem molts dies al matí a primera hora, al Bra-Café de Catalunya, allí endegàvem la feina. Amb nosaltres hi havia en Gonshanhi, fotògraf de ESTAMPA, AHORA i LA LINTERNA, un andalús simpatiquíssim, pero com de costum, ni es va moure i digué: “Agustinillo, ya me guardarás alguna copia...” A ell només li agradava fer “Toros”, entre altres raons, perquè calia treballar tan sols un dia a la setmana.

Pocs dies abans del 6 d'Octubre, es trobava a Barcelona MANUEL AZAÑA i varen convindre entrevistar-se amb el President Companys, calia reunir-se amb certa discreció. Pocs molts pocs periodistes se'n assabentaren. L'entrevista es faria a Sant Hilari Sacalm. Al lloc de la reunió com es lògic, no va poder entrar-hi ningú de premsa. Centelles pogué publicar la prova de la trobada Azaña-Companys. Amagat, mig ajagut, dins el cotxe d'en Rubí, Cap de Cerimonial de la Generalitat va fer unes fotos, dels dos polítics junts, dins del seu cotxe. L'esperit del veritable repòrter gràfic triomfava una vegada més. D'aquella entrevista poca cosa més que la “Foto Centelles”, va poder publicar-se pel moment, amb peu de foto amb una petita explicació.

Aquells anys també anava de bòlit la policia pels atracaments. La veritat que en feien menys que ara, però bons i generalment els dissabtes al matí. Normalment era la F.A.I. per a fer diners per l'organització i pagar als seus advocats. En una agafada d'atracadors, varen portar-los a jutjar a l'Audiència, presidint la Sala un Magistrat que s'el coneixia per DON JOVINO, a qui la premsa li teníem veritable pànic. En aquell judici dels atracadors, més que mai l'ordre de DON JOVINO va ésser “nada de fotografias”. A la porta de la Sala, la guardia civil va quedar-se amb les màquines (els clàssic caixons, les Leiques, etc). Durant el judici li vaig passar a Centelles una “Baldina” de butxaca que jo portava. Va preparar-se i en determinat moment, va i tira; precisament quan es va fer un d'aquells silencis absoluts i, es clar, va sentir-se CLIC, CLAC. Ja tenim a DON JOVINO enfurismat cridant “¿quien ha hecho fotos?” No es va aclarir, pero aquella tarda el diari ULTIMA HORA un dels millors diaris que s'han fet a Barcelona, publicava un ampli reportatge gràfic de l'Audiència. [sic.]

No era costum de que els diaris del vespre publiquessin fotos del mateix dia ni molt menys d'aquella mateixa tarda. Doncs bé, en sortir el primer número del diari ULTIMA HORA, Centelles va establir la costum. Va anar junt amb en Lladó Figueras a fer la informació d'un enterrament important que va fer-se a les quatre de la tarda. L'Agustí va fer les fotos i amb totes les peripècies del cas s'arribà a temps i va ésser publicada. A tindre en compte que no es tenien els mitjans amb que compten ara a les impremtes dels diaris. Tant sols diré que ULTIMA HORA estava al carrer de Tallers, amb una rotativa del segle passat, que quan es posava en marxa trontollava tota la casa i alguns edificis del veïnat.

Per les exposicions que ha presentat Centelles haureu vist fotos de la nostra guerra, però volem deixar testimoni de que quan les forces procedents de Siétamo, manades pel comandant Medrano i pel Coronel Villalba cap de l'exercit d'Aragó, varen ocupar Monte Aragón enfront Osca, Centelles era allí i va fer la foto de quan posaven la senyera republicana a dalt del Monte Aragón. D'aquella foto es va fer un cartell de propaganda, que va ésser popularíssim.

A la Rambla, al costat del carrer Nou, hi havia els anys 30, una important Loteria, anomenada MARIA ILLA. Arribà un moment que era la que expenia més loteria a Barcelona, jugava molt i naturalment el percentantge de premis era important. La "Loteria" feia participacions que les venien unes dones a la porta del seu establiment. Pero es va saber després que s'equivocava i en feia més del compte. Si sortien premiats pagava i santes pasqües. Pero un sorteig li va tocar la "Grossa", amb el número de les participacions i catacrec, Donya Maria Illa a la presó de dones. La van portar a judici a la Delegació d'Hisenda de la Via Layetana, on va arribar-hi amb el cotxe cel·lular de cavalls, com si anés a una important recepció. Als graons d'entrada a la Delegació, com si fos un Mestre de Cerimonies, l'esperava l'Agustí Centelles, d'on el feu fora un guardia civil; va enretirar-se fins darrera una columna i al pujar els graons, poc a poc, amb la seva corpulencia Donya Maria Illa, la Leica de l'Agustí, com a únic fotògraf, aconseguí l'important testimoni barceloní, l'arribada amb "carrossa" i un cara a cara amb el fotògraf i que ella intentava defugir. [sic.]

Agustí, una abraçada amb emoció al recordar aquells nostres temps de professió.  
JOSEP AYMAMÍ SERRA

Malgrat que patia un limfoma, el fotògraf continuà fent aparicions públiques i mantenint-se actiu fins el final. Així ho recordava Josep Benet (1986):

Entusiasta i responsable, va morir en plena tasca. Malgrat la malaltia que des de temps patia, continuava vivint intensament. Ni la malaltia, ni les dificultats, ni els desenganys aconseguien d'abatre la seva voluntat. Ciutadà exemplar, encara en el seu llit de mort es preocupava de posar al dia la seva cotització al Partit al qual des de feia gairebé cinquanta anys pertanyia. Treballador infatigable, preparava la seva participació en diverses exposicions fotogràfiques que, sobre la guerra civil, s'organitzaven en alguns països estrangers, amb motiu dels seus cinquanta anys. I molt particularment, s'interessava per una exposició que volia organitzar a Barcelona, amb el seu material fotogràfic, sobre la vida diària a Catalunya durant la guerra. "Si no em moro abans", deia. Dissortadament, així fou. (Generalitat de Catalunya, 1986, p.19)

Agustí Centelles va morir el diumenge 1 de desembre de 1985 a l'Hospital de l'Esperança de Barcelona. Les mostres de condol de diferents sectors socials, polítics i culturals foren nombroses. Entre els obituaris, destaca el de l'escriptora

Teresa Pàmies<sup>777</sup> el qual mostra la dimensió política, personal i professional del fotògraf:

#### Mi camarada Centelles

Pocos días antes de morir en el hospital de la Esperanza en Barcelona, Agustí Centelles quiso ponerse al día de su cotización en el PSUC. Mi padre hizo lo mismo antes de morir en Praga a la misma edad. Perteneían a ese tipo de militante para el cual cotizar es una cuestión de principio y no un trámite burocrático. No proclaman su militancia con pegatina en la solapa, pero tampoco se disfrazan de otra cosa, ni siquiera cuando la coyuntura aconseja el disfraz. El detalle no revela una mentalidad anticuada, ni afán de aleccionar a nadie. Agustí Centelles, a sus 76 años, demostraba una insólita capacidad de asimilación crítica de lo nuevo, de avanzar sin romper con sus orígenes, tanto en lo profesional como en lo cívico. Personas de todas las tendencias fuimos a su entierro el 3 de diciembre de 1985. No hubo banderas, ni discursos ni los himnos que suelen *amenizar* los funerales de comunistas.

A Centelles le habría gustado la pluralidad de aquel gentío conmovido. No cito nombres porque no cabrían todos y a Centelles le molestaría que olvidase alguno. Seguramente habría considerado útil a sus ideales reunir, no sólo a sus hijos y nietos, camaradas y vecinos sino también a quienes, sin compartir su opción política, admiraron al reporter-fotográfico del combate popular contra el fascismo y la entereza con que afrontó las consecuencias en la paz franquista. A Centelles le habría complacido ser objeto de la *coincidencia* de los divergentes porque él tenía muy claro que sólo la coincidencia de lo mejor que hay en la sociedad actual puede impulsar una acción regeneradora en lo ético, lo económico y lo político. Esto lo tenía clarísimo y le inmunizaba contra todo sectarismo y papanatismo de izquierda.

Agustí Centelles seguía siendo un gran profesional en activo, no sólo el reporter-fotógrafo que documentaba gráficamente la historia contemporánea. Tenía un gran proyecto y se lo expuso a su camarada Gregorio cuando éste fue a verle al hospital. Le ilusionaba preparar una exposición para el cincuenta aniversario de la respuesta del pueblo de Barcelona a la sublevación fascista. Exposición de las fotos tomadas ese día en las calles y plazas de la ciudad por el único fotógrafo que salió a captarlo para la historia. "No sé si me dará tiempo", comentó sin abandonar su sonrisa de hombre bueno. Fue la única reflexión pesimista que se permitió durante su atroz enfermedad.

Ahora, mi camarada Centelles reposa en el cementerio de Les Corts, junto a Eugenia Martí, la esposa que perdió hace dieciséis años, con la que compartió la época más difícil a su retorno del exilio. Todavía están fragantes las rosas y los claveles de las numerosas coronas depositadas junto al nicho, entre las cuales la del comité central de su partido.

Pero a Centelles lo quería, no sólo ni fundamentalmente por ser mi camarada, sino porque era una persona decente, solidaria y amable; porque ponía un entusiasmo responsable en todo lo que hacía, como artista-técnico-fotógrafo y como sujeto histórico. Recuerdo cómo impresionó al equipo de Granada

---

<sup>777</sup> Pàmies, T. (1985, 9 desembre). Mi camarada Centelles. *El Periódico de Catalunya*. (còpia facilitada per Eduard Pons i Prades).

Televisión que vino de Londres a filmar seis episodios sobre la guerra de España. La colaboración de Centelles fue decisiva, no sólo porque había captado y preservado las imágenes más significativas sino porque él mismo era testimonio del talante que permitió la heroica respuesta popular a la felonía fascista.

La última exposición de fotos de Agustí Centelles tuvo lugar hace un año en Primer Plano de la calle Provenza. Agustí estaba radiante porque las imágenes que había captado con su Leica en las trincheras de la República interesaban a los jóvenes no sólo por su curiosidad, digamos, técnica. Captaban el mensaje pacifista de aquellas viejas fotos porque Agustí Centelles, con su prodigioso instinto profesional y político supo recoger la amargura, el desatino, la inutilidad de la guerra. Hoy, este mensaje es fundamental.

L'any següent se li dedicà la Primavera fotogràfica i s'organitzà un acte d'homenatge el 20 de març al Saló Sant Jordi del Palau de la Generalitat, en el qual van glosar la seva figura l'historiador i polític Josep Benet, la historiadora de la fotografia Marie-Loup Sougez i el fotògraf Xavier Miserachs. Malgrat la desaparició física el seu llegat era ben viu, i la llavor del seu mestratge ben plantada i reivindicada perquè, tal com s'afirmà des de l'Associació de Fotògrafs Professionals de Premsa (1986) "la Primavera fotogràfica està dedicada al nostre Agustí Centelles, i diem nostre perquè tots els fotògrafs de Foto-reportatge som els seus hereus i a partir d'ell tenim un segell d'identitat."<sup>778</sup>

---

<sup>778</sup> Text de presentació de l'exposició *Visió fotogràfica d'una època (1936-1986)*, organitzada per l'Associació de Fotògrafs de Premsa i mitjans de Comunicació de Catalunya i produïda per la Fundació Caixa de Barcelona.



## Conclusions

L'objectiu principal d'aquesta tesi ha estat traçar la biografia professional del fotògraf Agustí Centelles. Una carrera extensa que, globalment, es desenvolupà durant pràcticament mig segle: des dels inicis als anys vint del segle passat, fins a finals de la dècada dels anys 70.

Nascut en una família humil el 1909, el fotògraf va viure la infantesa i l'adolescència al Districte V en un entorn marcat per la pobresa, l'obrerisme i el *pintoresquisme*. Centelles trencà els límits socials familiars i aconseguí, a través de la fotografia, forjar-se un nom i ascendir socialment, esdevenint exemple d'home fet a ell mateix. El nen malalt que passava hores i dies observant el tràfec de la vida des del balcó del carrer Lancaster es convertí, a força de professionalitat, en un dels protagonistes del mural dedicat a la Història de la Fotografia dissenyat a la façana del Centre Internacional de Fotografia de Barcelona del carrer Aurora, espai inaugurat l'any 1978 amb una exposició dedicada a la seva obra. Aquests dos instants vitals són la imatge del seu èxit professional. I també de la fidelitat als seus orígens de classe obrera, que concretà políticament al PSUC, juntament amb el seu inequívoc catalanisme.

Els somnis professionals del Centelles adolescent no passaven per la fotografia. En el context de popularització de l'espectacle cinematogràfic dels primers anys vint, volia ser operador cinematogràfic. La realitat s'imposà, el cinema quedà com a influència estètica i afició per a tota la vida, i començà de manera autodidacta a experimentar amb la fotografia i a formar-se realitzant un curs a l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC) el 1925.

Els anys d'aprenentatge d'Agustí Centelles durant la dècada dels vint del segle passat, coincideixen en el camp de la fotografia amb el moment de construcció d'un llenguatge propi com a mitjà. I en el fotoperiodisme, amb un salt cap a la modernitat a diferents països occidentals, però amb un centre neuràlgic molt precís: Alemanya. Aquest corrent internacional, que des de la República de Weimar irradià i compartí la concepció de la nova fotografia amb el



constructivisme soviètic i el surrealisme francès, es va difondre a través d'exposicions, foto-llibres i, sobretot, mitjans de comunicació impresos que recollien la transformació del fotoperiodisme en el setmanari gràfic d'actualitat, el seu màxim exponent. Ens referim a un moment de ple desplegament de la societat de cultura i comunicació de masses en el que milions de persones se sentien fascinats per la reproductibilitat tècnica de la imatge a través del cinema i la fotografia.

L'Estat espanyol no va quedar al marge d'aquesta revolució visual. A finals de la dictadura de Primo de Rivera, malgrat la naturalesa pròpia d'un sistema polític i comunicatiu marcat per la censura, la presència de la fotografia es consolidà. Així doncs, s'adoptaren la Nova Visió i la Nova Objectivitat alemanyes, l'ús del fotomuntatge i les bases del constructivisme, es començaren a implantar les darreres tècniques d'impressió i els nous aparells. En el camp del fotoperiodisme, s'adoptaven les tendències internacionals amb la nova concepció en el disseny, el domini del reportatge, el reconeixement de l'autoria i la creació de setmanaris gràfics d'actualitat com *Estampa* (1928) i *Crónica* (1929).

**Per tant, la primera conclusió general de la tesi és que el fotoperiodisme a l'Estat espanyol estava immers en un intens procés de modernització com a la resta de països occidentals.** Una de les evidències més clares és l'evolució que mitjans i repòrters gràfics van viure en el context de l'Exposició Universal de Barcelona de 1929. Justament l'any en què l'exposició *Film und Foto* (FIFO), celebrada a Stuttgart, significà l'apoteosi de la nova cultura visual representada pels dos mitjans mecànics: la fotografia i el cinema.

En aquell moment, el coneixement fotogràfic d'Agustí Centelles ja tenia una base sòlida. El seu primer mestre fou Francesc de Baños amb qui n'aprenqué la tècnica del retoc a l'AFC. Baños era, a meitat dels anys 20, un professional veterà i consolidat que creia fermament en la fotografia com a art diferenciada de la pintura. Aquesta primera influència en Centelles no fou només tècnica. Com a aprenent, també va poder viure de prop l'organització d'una empresa fotogràfica. En aquest cas, segons el seu testimoni, adquirint responsabilitat quan Baños li

deixà l'estudi al seu càrrec durant quinze dies i tenint l'oportunitat de retratar persones de classes socials i oficis ben diversos.

El jove Centelles va combinar aquesta primera experiència càmera en mà amb el retrat com a gènere protagonista –més propera a la concepció artística de la fotografia–, amb la feina d'aprenent a la secció de rotogravat d'*El Día Gráfico*. Fou just quan el diari havia inaugurat els nous tallers amb maquinària importada d'Alemanya, convertint-se en el rotatiu tecnològicament més modern de Barcelona. La duplicitat laboral prova l'extracció social humil i la capacitat de treball de Centelles. Aquest és el moment en què es manifesta la seva intenció clara de decantar-se cap a la fotografia.

La curiositat així com la destresa a l'hora de dominar les diferents màquines, productes i materials permeten concloure que fou als tallers del diari on va adquirir els coneixements tècnics més complexos que, posteriorment, el convertiren en mestre en el retoc. Una habilitat que li fou útil al llarg de tota la seva carrera, sobretot durant les dècades que es dedicà a la fotografia industrial i publicitària, tal com han afirmat els diferents testimonis entrevistats.

*El Día Gráfico* també fou la porta d'entrada de Centelles en l'àmbit de la fotografia de premsa. D'una banda, perquè va poder prendre consciència del tipus de fotoperiodisme que es realitzava a Barcelona, arreu de l'Estat i a l'estranger gràcies a la filosofia d'aquest popular diari, ja que durant els anys vint, constituí l'experiència gràfica més ferma en el periodisme català. De l'altra, perquè va començar a introduir-se en l'ofici de repòrter gràfic de la mà de Josep Badosa, un dels pioners catalans, quan estava vivint la dècada de màxim esplendor de la seva carrera.

La feina amb Badosa va permetre al jove aprenent afermar la seva experiència i coneixements en la fotografia de retrat gràcies als primers temps en l'empresa Foto-Art Badosa. Paral·lelament, també començà un ofici nou en el camp de la fotografia, en un moment en què el fotoperiodisme català comptava amb dues generacions de professionals en actiu, i estava organitzat associativament per

reivindicar-se i consolidar-se laboralment. A partir de 1927, Centelles adquireix els coneixements del reportatge fotogràfic i la imatge caçada al vol del fet noticiable. El jove començà a retratar els actes polítics i institucionals més clàssics i habituals, i també desenvolupà els punts de vista dinàmics que Badosa li permetia experimentar enviant-lo a fer fotografia d'esport.

Per tant, el triangle Francesc de Baños, tallers d'*El Día Gráfico* i aprenent de Josep Badosa situa a Centelles al final de la dictadura de Primo de Rivera com un jove ben format i disposat a dedicar-se a la fotografia en un àmbit concret: el fotoperiodisme.

L'inici del cicle republicà vindria marcat per la finalització de la seva feina amb Badosa. El febrer de 1932 ja havia entrat a treballar en una de les firmes més importants del fotoperiodisme català del primer terç del segle xx: la societat formada per Josep M. Sagarra i Pablo Luis Torrents. Durant els dos anys en què hi fou contractat com a dependent, Centelles continuà fent tasques de laboratori i cobrint esdeveniments com a repòrter gràfic, fins que es quedà sense feina a mitjans de 1934, quan els socis se separaren. El seu testimoni confirma que no va ser una bona experiència laboral. Malgrat l'expertesa en l'ofici de Sagarra i Torrents, mai no els va considerar els seus mestres.

El juliol de 1934, Agustí Centelles iniciava la seva carrera com a fotoperiodista per compte propi, una trajectòria que finalitzà el 1938. L'anàlisi dels sis primers mesos de la firma *Centelles* permet arribar a la conclusió que de seguida aconseguí establir-se laboralment, tot i el context de competència professional dels anys republicans. Des de juliol publicà a *La Humanitat*, el dia 1 d'agost debutava a *La Vanguardia*, i el mes de setembre començà a col·laborar al popular setmanari madrileny *Mundo Gráfico*. El reportatge realitzat durant els Fets d'Octubre li va obrir la porta a la internacionalització. Gràcies a la seva documentació personal s'ha pogut localitzar la col·laboració amb el setmanari francès *Voilà*, i amb l'agència Associated Press. El balanç del 1934 fou netament positiu per al fotògraf: s'establí a la premsa de Barcelona i Madrid –els centres comunicatius de l'Estat espanyol– i va fer el salt a l'estranger. La varietat i importància dels mitjans

esmentats demostren que Centelles sabia perfectament com moure's en l'ofici i com aconseguir difondre la seva feina. Per altra banda, des del novembre havia ingressat a l'Associació de Periodistes de Barcelona.

Com s'ha documentat durant aquesta recerca, el testimoni d'Agustí Centelles sobre el fotoperiodisme barceloní dels anys 30, expressat tant al seu diari com a diferents intervencions públiques durant la dècada dels 70 i 80 del segle passat, és crític perquè considerava que el reportatge gràfic era estàtic i poc desenvolupat respecte al d'altres països.

Tot i això, des dels anys 20, la situació de la premsa catalana i madrilenya posa de manifest que, en general, s'avançava cap a la modernitat acord amb el desenvolupament polític, social i cultural de l'Espanya del moment. Pel que fa als repòrters gràfics barcelonins, deixant de banda aquells amb qui Centelles treballà i tenia una relació més estreta, és inqüestionable el perfil innovador de Gabriel Casas des d'un punt de vista del fotoperiodisme generalista i, des de l'especialització de l'esport, el cas de Ramon Claret. Són només dos exemples evidents d'autoria concreta, però no els únics si ens fixem tant en les publicacions esportives, com en els setmanaris gràfics que s'anaven imposant.

Així doncs, tot i que s'ha presentat sovint a Agustí Centelles com el renovador del fotoperiodisme català, l'estructura i context comunicatiu de l'època fan impossible d'atribuir aquesta tasca a un sol professional. De fet, els anys previs al conflicte bèl·lic, quan el fotògraf desenvolupà la seva carrera fotoperiodística en solitari, la premsa escrita d'arreu de l'Estat espanyol va viure el que s'ha considerat l'edat d'or: la seva definitiva modernització, tant pel que fa a mitjans com a gèneres.

En aquest context, el seu caràcter, inquietud i habilitat tècnica van fer que Centelles es forgés el seu propi estil. Un estil que en aquesta recerca s'ha analitzat de manera més concreta i sistemàtica a partir del diari *Última Hora* (1935-1938). El fotògraf hi començà a col·laborar l'octubre del 1935, en inaugurar-se el rotatiu, i en fou redactor gràfic des del gener de 1936. Es tractava d'un diari vespertí que introduí el model americà i que gràficament significà l'experiència

més moderna de la premsa catalana i espanyola dels anys 30. L'espai ideal per a què Centelles consolidés la seva carrera.

**L'anàlisi de la presència constant i la continuïtat del seu treball en aquest mitjà ens permet arribar a tres primeres de conclusions:**

- La primera, que **Centelles és el repòrter gràfic generalista prototípic**, pendent de caçar l'actualitat al vol a través d'una sola imatge i de treballar la narrativitat amb el reportatge gràfic. En aquest sentit, el seu estil es pot emmarcar en la tendència denominada internacionalment *càmera cànvida* i que tingué en l'alemany Erich Salomon el pioner més popular i reconegut en la Història de la Fotografia.
- La segona, que **el fotògraf no adoptà la Nova Visió ni la Nova Objectivitat** durant els seus anys de fotoperiodista.
- La tercera conclusió apunta a que, tot la seva consciència social, **no es decantà per col·laborar amb publicacions de caràcter obrer, sinó que desenvolupà la seva carrera en la premsa industrial**, l'exemple més clar és que fou firma habitual de *La Vanguardia*. Tampoc no utilitzà el fotomuntatge polític, tendència en boga a Europa, que durant el primer bienni republicà van conrear les publicacions llibertàries, amb especial èxit de la mà dels valencians Josep Renau i Manuel Monleón. En les poques ocasions que Centelles realitzà fotomuntatges, la majoria durant la Guerra Civil, ho fa com una mostra del seu treball de repòrter de guerra d'actualitat; és a dir, com una manera de concebre estèticament una notícia confeccionant-la amb diferents imatges, i no com una peça ideològica i de lluita política a l'estil de John Heartfield.

Pel que fa a les temàtiques, en l'anàlisi d'*Última Hora* hi conviu el Centelles més oficialista –cobrint l'actualitat política i que també continua amb les imatges d'esports que sempre havia treballat–, amb aquell que fa uns primers passos cap a certa especialització en camps com la fotografia judicial o les arts escèniques. En aquest segon tipus d'imatges, on més va experimentar el fotògraf fou amb el

retrat –el primer gènere que havia après, amb Francesc de Baños– donant personalitat a la secció Escenaris del diari, que fins llavors no incloïa fotografies d'aquest tipus. A banda de les imatges individuals, a *Última Hora* també es pot apreciar la feina de reportatge de Centelles en tàndem amb un redactor; gènere molt popular a la premsa dels anys 30. D'acord amb la línia editorial del diari, hi predomina la temàtica de caire social en un context convuls com el dels anys republicans.

L'estiu de 1936, Agustí Centelles ja era un fotoperiodista madur professionalment. El més jove respecte als professionals consolidats a Barcelona, molts dels quals portaven dues dècades d'experiència a les espatlles. En esclatar el cop d'Estat, del qual la premsa ja havia avançat la seva imminència, el fotògraf va sortir al carrer sense dubtar-ho, com havia fet abans durant els Fets d'Octubre de 1934.

**La conclusió respecte la seva obra dels Fets de juliol de 1936 és que significa la seva consagració com a fotoperiodista**, especialment per la fotografia *Guàrdies d'assalt al carrer Diputació*, la més coneguda de l'autor. Una imatge complexa, marcada per la *previsualització* i el *reenquadrament*, que s'ha convertit en la primera icona del conflicte, àmpliament reproduïda a nivell local i internacional des del moment de la seva producció fins a l'actualitat.

Tot i que Centelles no va ser l'únic professional en cobrir el cop d'Estat, el seu llegat és el més nombrós: 225 fotografies. Clarament un corpus molt diferenciat d'altres fons com els de Josep Maria Sagarra, Josep Brangulí o Carlos Pérez de Rozas, que no arriben al centenar d'imatges. Més enllà de la quantitat, destaca la narrativitat propera al plànol-seqüència cinematogràfic, així com la plasmació de la síntesi de la seva concepció de la fotografia de premsa, que entenia com a instant i enquadrament.

Semblantment a d'altres fotoperiodistes, captà temàtiques que ja formaven part de la iconografia de la Barcelona en temps convulsos, com ara la destrucció arquitectònica *postfactum* en el mobiliari de la ciutat o la crema d'esglésies, mostra de l'anticlericalisme que va sorgir visualment durant la Setmana Tràgica.

Però a diferència de Brangulí o Sagarra, Centelles retratà per primer cop les mòmies de monges exposades al carrer. Una icona del 1909 que es repetí el 1936, amb la diferència que es negà a publicar-les en el moment de la seva producció. També contribuí, com altres fotògrafs, a captar les barricades construïdes arreu de la ciutat, imatge que tornava a recordar el 1909.

Ara bé, el seu cas és estèticament inèdit si es busca la fotografia d'un combat. *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació* n'és, encara avui, la representació visual més perfecta. D'altra banda, l'observació del conjunt de la seva feina durant les jornades de juliol de 1936, ens ofereix algunes escenes úniques que fins ara només es troben al seu arxiu: el trasllat dels ferits a l'Hospital Clínic, la detenció dels sollevats a la plaça Catalunya, o la darrera imatge en vida de Francisco Ascaso.

El context comunicatiu internacional dels anys 30 –en plena era de la propaganda i de tots els canvis que s'havien produït en la fotografia durant la dècada dels anys 20– va confluïr per primer cop en un conflicte bèl·lic a la Guerra Civil Espanyola; la primera narrada per dos nous mitjans de comunicació de masses: la ràdio i el cinema sonor. Des d'un punt de vista de la fotografia, la Guerra Civil Espanyola es considera el naixement d'una nova forma de comunicació visual.

Aquesta recerca mostra el control que les autoritats van exercir sobre els professionals de la comunicació a través de la implantació de la censura des de l'inici del conflicte, especialment fixant-se en l'impacte sobre el fotoperiodisme. **Una de les conclusions, des d'una perspectiva general, és la manca d'estudis sobre la ingent circulació de fotografies a nivell internacional, difoses tant a través d'agències i els mateixos professionals, com dels diferents organismes de propaganda governamentals i dels sindicats.** Alhora, es posa de manifest la dificultat d'estudiar la fotografia durant el conflicte atenent a criteris d'autoria i atribució quan, en el context de producció, els fotògrafs s'intercanviaven imatges entre ells i, a mesura que avançà la guerra, els propis mitjans de comunicació deixaren de signar-les. I no menys important: diversos casos i exemples permeten entreveure que, sovint, la difusió de les

imatges es va fer sense atendre a criteris cronològics, ni d'actualitat informativa, sinó sota la lògica de la propaganda.

Pel que fa a la figura d'Agustí Centelles, la primera conclusió general fruit d'aquesta investigació és que **la complexitat de la seva carrera durant la Guerra Civil va molt més enllà del fet que hagi estat considerat des dels anys de la Transició com el paradigma del fotoperiodista autòcton del conflicte**. En primer lloc, perquè a partir de setembre de 1937 deixà de ser un fotògraf de premsa *freelance* per a ser un soldat mobilitzat. I, en segon lloc, perquè des de gener de 1938 entrà a formar part de l'aparell de l'Estat, primer al Departamento de Información Especial del Estado (DEDIDE), i al març com a cap del Gabinet Fotogràfic del Servicio de Información Militar (SIM).

Aquesta vinculació als organismes militars contra l'espionatge organitzats pel govern de la República, fa d'Agustí Centelles un cas únic entre els centenars de fotògrafs que van cobrir la Guerra Civil, tant autòctons com corresponsals estrangers. Tot i l'escadussera documentació del DEDIDE i del SIM a la qual s'ha pogut tenir accés, les funcions del fotògraf com a responsable del Gabinet Fotogràfic del SIM evidencien que s'endinsà en un nou camp de la fotografia. Un àmbit desconegut per ell fins aquell moment, en un context de màxima responsabilitat i control per part de les autoritats. Malgrat l'excepcionalitat d'aquesta vivència, cal remarcar que no en deixà pràcticament testimoni als seus egodocuments.

Ara bé, la reivindicació de la figura històrica d'Agustí Centelles es produí en els anys de la Transició per la seva aportació com a fotoperiodista durant la Guerra Civil Espanyola. Fou un reconeixement –en ocasions plantejat com un relat més proper a la ficció literària que als fets– que va obviar la seva vinculació a l'aparell de l'Estat, i no va contemplar l'etapa com a soldat mobilitzat. Hi va contribuir el context polític i social del postfranquisme, el mateix testimoni del protagonista –que va guardar silenci en les moltes intervencions públiques que realitzà durant a finals dels 70 i principis del 80 del segle passat– i la manca endèmica d'estudis sobre fotoperiodisme a l'Estat espanyol.



Per entendre el recorregut de Centelles com a fotoperiodista *freelance* durant la guerra, és a dir, entre agost de 1936 i setembre de 1937 ha estat clau la seva pròpia documentació. **Després de la recerca documental realitzada en aquesta tesi, queda demostrat que durant el 1936 esdevingué, sobretot, corresponsal de guerra al front amb una presència rellevant a diferents zones de l'Aragó, mentre que durant els primers sis mesos del 1937 romangué, bàsicament, a la rereguarda.**

Pel que fa a la imatge des del front, continuà treballant als seus diaris habituals, *La Humanitat* i *Última Hora*. Alhora, intensificà les col·laboracions a *La Vanguardia*, el diari de més tirada de Catalunya, fins assolir dues fites que confirmen l'ascens de la seva carrera. La primera, que entre el 29 de setembre i el 4 d'octubre de 1936 va signar consecutivament la portada des del front d'Aragó. La segona, que a partir de desembre de 1936 fou l'únic fotoperiodista que publicà fotomuntatges a coberta en aquest rotatiu. En aquest període també va resseguir l'actualitat de la rereguarda, obtenint reportatges destacables com els dedicats als judicis sumaríssims contra els colpistes.

Per tant, lluny de conformar-se amb l'èxit assolit amb les fotografies dels Fets de Juliol, Centelles continuà treballant intensament, innovant en el seu propi estil i implicant-se associativament en la professió, tant amb la participació en el comitè de premsa del Front d'Aragó que es creà l'agost de 1936 i on consta com a delegat dels repòrters gràfics, com vinculant-se a la junta de l'Agrupació Professional de Periodistes (APP), de la qual era membre des del març de 1936.

L'accident automobilístic que patí amb el periodista Josep Aymamí el desembre de 1936 provocà un descens de la seva activitat fins ben entrat el mes de gener de 1937. A partir d'aleshores, el fotògraf continuà retratant la rereguarda i, novament, sobresortí respecte la resta de fotoperiodistes barcelonins per la seva cobertura del primer bombardeig contra Barcelona, que va tenir lloc el dissabte 13 de febrer. Tres dies més tard, Centelles obria les portades d'*Última Hora*, *La Humanitat* i *La Vanguardia*, en les quals plasmà un bombardeig seguint el cànon

de destrucció arquitectònica d'una ciutat de rereguarda iniciat a Madrid la tardor anterior.

Entre març i setembre, fins que fou mobilitzat, l'activitat dominant del fotògraf fou retratar la rereguarda Barcelonina, on tornà a ser protagonista després dels Fets de Maig, amb un reportatge sobre els esdeveniments i les imatges del retorn a la normalitat de la capital catalana. Durant el mes de juliol, les fotografies que l'havien consagrat l'estiu anterior es publicaven un altre cop a la premsa d'arreu. Ara, però, com a documents històrics de commemoració del triomf de la República contra el cop d'Estat d'inspiració feixista.

**Una altra conclusió relativa a aquest període es refereix a la internacionalització.** Aquest aspecte de la seva carrera s'ha mostrat des de dues vessants: la proposta de col·laboració que va rebre de l'agència francesa Fulgur durant el març –fet que indica que fou el mateix fotògraf qui va poder gestionar una part de la difusió de la seva obra a l'estranger i obtenir-ne beneficis directes– i l'ingrés a la Fédération Internationale des Journalistes (FIJ) el mes d'abril.

La mobilització com a soldat al Comissariat de l'Exèrcit de l'Est a Lleida a partir de setembre ens permet saber, amb el seu testimoni, que va haver de fer “de soldat per una Leica” rebent ordres directes d'allò que havia de fotografiar. Tot i que sempre havia exercit sota la pressió de la censura, la seva autonomia fotoperiodística encara quedava més limitada. Malgrat això, o precisament per la possibilitat de tenir a la seva disposició el material necessari en un context ja de carestia i restriccions, **Centelles va poder realitzar el que és sens dubte un dels reportatges més impressionants de la Guerra Civil: les 70 imatges de les conseqüències del bombardeig de Lleida del dia 2 de novembre de 1937.**

**Aquest reportatge canònic és, en definitiva, el zenit de la seva carrera fotoperiodística.** Centelles hi demostrà la seva capacitat narrativa i de síntesi del que significa el dolor inflingit sobre la població civil. El fotògraf captà la destrucció arquitectònica, que s'havia imposat com a model al llarg del conflicte, i també va fer un pas més enllà. Per primer cop, es mostrava directament el dolor de les

famílies reconeixent els cadàvers, la majoria criatures, exposats a la intempèrie en ple cementiri.

El posterior treball significatiu de Centelles fou la cobertura de la Batalla de Terol a finals de 1937, preludi d'un descens d'activitat que finalitzà al març de 1938 retratant una sessió del Parlament de Catalunya. A partir d'aquell moment, la seva activitat fotogràfica fou com a cap del Gabinet Fotogràfic del SIM.

Com la resta de fotoperiodistes, a banda del treball a la premsa, les seves imatges es van difondre a través dels diferents organismes de propaganda en tota mena de suports. **La conclusió al respecte** –fins que no s'hagin pogut estudiar en profunditat els fons d'òrgans com la Subsecretaria de Propaganda del govern republicà, o estigui a plena disposició el llegat de l'Oficina de Propaganda de la CNT-FAI– **és que Centelles fou un dels col·laboradors més estrets del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.** Entre les diverses aportacions, destaca la seva vinculació a la publicació *Visions de Guerra i Reraguarda*, a la qual va vendre fotografies ja després dels Fets de Juliol de 1936 i hi continuà publicant, tot i que sense signatura, al llarg del conflicte.

Com centenars de milers de republicans, el gener de 1939 Agustí Centelles sortia de Barcelona per emprendre el camí de l'Exili. En el seu cas, amb un equipatge únic, l'arxiu que s'emportà amb milers de negatius cap a la frontera francesa. Quan vaig escollir Centelles com a objecte d'estudi, el desconegut llegat del camp de Bram –format pel diari personal i les 583 fotografies que hi realitzà entre març i setembre de 1939– em causà tal impacte que vaig decidir que fos l'inici de la meua recerca, el fruit de la qual fou el treball de DEA *Agustí Centelles i Ossó. Un fotoperiodista a l'exili (1939-1944). Imatges del camp de concentració de Bram* (2005).

Actualment, aquest corpus fotogràfic d'un professional del fotoperiodisme que es convertí en fotodocumentalista mentre estava detingut en un camp de concentració, encara és un fons excepcional en la visualització de l'Exili republicà i del sistema concentracionari francès. La quantitat i diversitat de les imatges i la

capacitat tècnica de Centelles a Bram l'han fet esdevenir un exemple únic i, fins ara, insuperable. L'intent de trobar alguna experiència comparable no ha donat cap resultat.

En aquesta tesi doctoral, el seu periple a França s'ha ampliat. Hem fixat l'atenció en detallar la seva vida quotidiana a Carcassona des que va sortir de Bram el setembre de 1939 fins el retorn a Barcelona el 1944. **La conclusió és que l'expertesa en el seu ofici li va permetre –malgrat les dificultats a les quals s'enfrontava un refugiat republicà espanyol a la França de la II Guerra Mundial– dedicar-se durant tot el període a la fotografia, en aquest cas d'estudi, retornant així als seus orígens laborals.**

La recerca també posa de manifest la importància de l'arxiu com a moneda de canvi. No només per a intentar sortir de Bram, també per facilitar-li el retorn a l'Espanya franquista. El seu rebuig absolut a la proposta per les conseqüències que podria tenir per a altres persones, evidencia la consciència humana i el compromís ètic del fotògraf. Centelles renuncià al seu profit personal, amb tot el que significava per a ell estar separat de la dona i el fill de dos anys des de feia sis anys.

La tornada a una Catalunya sotmesa pel franquisme significà per a Centelles la necessitat vital de reinventar-se professionalment. Després de viure tres anys a Reus, el fotògraf s'instal·là el 1947 a Barcelona per començar de zero en un nou camp que no havia explorat abans laboralment, la fotografia industrial i publicitària. Aquesta part de la seva obra, a la qual dedicà la major part de la seva vida fins a la jubilació, sempre s'ha considerat menor. Com si només es tractés d'una simple obligació per sobreviure a la repressió del règim, que no li permeté el retorn al fotoperiodisme. En part, fou això. Però no només això.

Malgrat les limitacions exposades a l'inici de la tesi, aquesta primera aproximació a l'estudi de la seva etapa industrial i publicitària ha estat apassionant i sorprenent. Centelles mostra, un cop més, la seva capacitat de superació de les adversitats. També l'inconformisme professional des del moment que fundà

l'empresa *Fotografía Industrial Centelles*. Un negoci familiar que, justament, emergeix en un context d'inici de recuperació de la indústria publicitària, absolutament devastada després de la guerra.

**El fotògraf, per primer cop, beu de l'avantguarda d'entreguerres incorporant-la al seu estil en el camp industrial, adoptant la Nova Objectivitat alemanya.**

La seva visió del negoci és moderna i dinàmica, per la qual cosa s'emmarca en el corrent renovador publicitari que prengué força al llarg dels anys 50, i esclatà durant els 60, considerats l'edat d'or de la publicitat internacionalment. Des d'una perspectiva local, és la dècada d'estabilització de l'estructura professional i de l'intent de posar-se al nivell del que estava passant a l'estranger.

Centelles va poder canviar la seu de l'empresa paulatinament, del carrer Bonavista a la plaça de Catalunya (1949) i a l'avinguda Diagonal (1958), espais de lloguer fins arribar a tenir en propietat un local al carrer Ciutat de Balaguer (1962). Mentre consolidava el local de Ciutat de Balaguer i mantenia l'estudi de la Diagonal, va incorporar el color i les darreres novetats tècniques. **Això i la capacitat de contractar professionals fora de l'àmbit familiar pel volum elevat de feina, ens permet concloure que, també, en aquest àmbit i fixant-nos només en el benefici del negoci va assolir l'èxit.**

Més enllà de l'aspecte purament quantitatiu i econòmic, si ens centrem en la identitat i les característiques dels seus clients, som davant d'un dels professionals més cotitzats, que va treballar durant anys per a les agències locals més importants. Des de la pionera Roldós, a les agències americanes que s'instal·laren a l'Estat espanyol als anys 60 com Mc Cann-Erickson, o directament per a empreses de la talla de la multinacional Siemens. Alhora, explorà nous sectors com la indústria editorial o la col·laboració amb els pioners del disseny que relançaren el Foment de les Arts Decoratives (FAD). Fruit de la fotografia publicitària, també tornà anònimament a les pàgines de la premsa publicant fotorreportatges. Com en els anys de fotoperiodista, cultivà les relacions professionals a través de l'associacionisme. En aquest cas, de la mà de Pere Prat Gaballí, figura fonamental en la publicitat catalana i espanyola del segle xx.

**Per tant, la seva vessant com a fotògraf industrial i publicitari no és la d'un professional menor. En absolut. Som davant d'una de les figures que més va contribuir a la recuperació i modernització de la fotografia publicitària, un dels sectors comunicatius més importants.**

En conjunt, la trajectòria fotogràfica d'Agustí Centelles és singularment polièdrica. Sempre demostra domini dels diferents llenguatges visuals. Sempre s'adapta a les circumstàncies més tràgiques de la vida, sortint-se'n gràcies a la seva professionalitat, tenacitat, talent i esforç.

El colofó de la seva carrera fotogràfica arribà quan ja estava pràcticament jubilat. L'oportunitat l'oferí la difusió del llegat que s'havia emportat a França el 1939, que el fotògraf recuperà el 1976. Tal com s'ha evidenciat en aquesta recerca, el context social i polític dels anys de la Transició afavorí el reconeixement de la seva figura, tot encetant un procés de mitificació, creat des dels mitjans de comunicació i solidificat per les institucions, que el convertí pràcticament en l'únic fotògraf autòcton de la Guerra Civil Espanyola.

Des d'un punt de vista estrictament fotogràfic, Agustí Centelles va esdevenir model i mestre per als joves professionals de la fotografia en actiu durant la Transició. Una generació que van descobrir a través del seu testimoni el llegat fotoperiodístic silenciats per la Dictadura franquista.

S'inicià, llavors, el procés de conversió del corpus fotoperiodístic a obra d'art, exposada en museus i galeries. D'aquesta manera, Agustí Centelles entrava a formar part del cànon fotogràfic occidental que l'escola Newhall havia bastit des de finals dels anys 30, prenent com a model la Història de l'Art. Una concepció lògica en el context de finals dels anys 70 del segle passat que, per la manca tradicional d'estudis sobre fotografia, ha perdurat durant dècades.

Els darrers debats teòrics posant de manifest la crisi de paradigma de la Història de la Fotografia i les recerques impulsades durant la darrera dècada han començat a recuperar altres professionals del fotoperiodisme català del primer

terç del segle XX. I a entendre la definició de l'ofici de repòrter com un fenomen col·lectiu en un determinat context comunicatiu, cultural i polític.

Aquest ha estat el camí que ha marcat la recerca realitzada en aquesta tesi, **arribant a la conclusió que la carrera fotogràfica d'Agustí Centelles Ossó fou extraordinària en qualsevol dels períodes i gèneres que conreà al llarg de la seva vida.**

## FONTS D'AQUESTA RECERCA

### EGODOCUMENTS I MONOGRAFIES SOBRE AGUSTÍ CENTELLES

- Arxiu fotogràfic d'Agustí Centelles.
- Centelles, A. i Bosch, O. (2018). *Agustí Centelles i el bombardeig de Lleida*. Lleida: Ajuntament de Lleida. Museu d'Art Jaume Morera. Recuperat de [https://issuu.com/museumorera/docs/centelles\\_cas](https://issuu.com/museumorera/docs/centelles_cas)
- Centelles, A. i Aleixandre, J. (2017). *Centelles en primera plana*. València: Diputació de València i Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat i Fundación Pablo Iglesias
- Centelles, A. (2011). *Centelles in-edit oh!* Madrid. Ministerio de Cultura.
- Centelles, A. (2009). *La maleta del fotògraf*. Barcelona: Destino
- Centelles, A. (2009). *Diari d'un fotògraf. Bram, 1939*. Edició a cura de Teresa Ferré. Barcelona: Destino.
- Centelles, S., Centelles, O. i Berga, M. (ed.). (2006). *Centelles: les vides d'un fotògraf. 1909-1985*. Barcelona: Lunewrg i Institut de Cultura de Barcelona.
- Centelles, A. (2004). *Agustí Centelles*. València: Plataforma Salvem el Cabanyal.
- Centelles, A. (s.d.). Quaderns inèdits
- Centelles, A. (s/d). Gravació autobiogràfica (còpia cedida a l'autora) [document sonor]
- Conesa, Ch. (1999). *Agustí Centelles. La lucidez de la mejor fotografía de guerra*. Alcobendas: TF Editores. Colección Photobolsillo. Biblioteca de fotógrafos españoles.
- Documentació personal i professional d'Agustí Centelles Ossó conservada per la família.
- Espejo, E., Cortés, G. i Solé, F. (2000). *Agustí Centelles: un fotògraf a la Guerra Civil*. Barcelona: Diesel Comunicació, Eva 1 Communication, Paralleles productions i Televisió de Catalunya (productors). [VHS]
- Ferré, T. (2015). El camp de Bram, quatre mirades fotogràfiques a l'exili republicà: Agulló, Capa, Centelles i Rougé. Dins Cadé, M. (dir). *Chemins d'exils, chemins des camps. Images et représentations. Camins d'exili, camins dels camps. Imatges i representacions. Actes du 3r séminaire transfrontalier. Déplacements forcés et exils en Europe au XXè Siècle. 2012*. pp.37-57. Perpinyà. Ed. Trabucaire.
- Ferré, T. (2014). Vers une iconographie de l'exil. La mise en spectacle du réfugié. Dins G. Dreyfus Armand i D. Fernández Martínez (coord.) *Art en exil: les artistes espagnols en France* (pp.162–181). Centre d'études et de recherches sur les migrations imériques (CERMI) et Centre de recherches ibériques et ibéro-américaines (CRIIA) de l'Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense. Paris: Riveneuve éditions.
- Ferré, T. (2012). L'arxiu Centelles: història d'una maleta i el seu contingut. A *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*. vol. 29 (2). Recuperat de <http://revistes.iec.cat/index.php/TC/article/viewArticle/65740>
- Ferré, T. (2011). Agustí Centelles: Testimony, Image and Text. Bram, 1939. A *Catalan Review*, v.25, pp.149-165.



- Ferré, T. (2010). El campo de Bram en la visualización del Exilio de 1939. A *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*. X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea. Universidad de Cantabria. Santander.
- Ferré, T, Guerrero, M. (ed.) (2009). *Agustí Centelles. El camp de concentració de Bram, 1939*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Arts Santa Mònica, ACTAR.
- Ferré, T. (2005). *Agustí Centelles i Ossó. Un fotoperiodista a l'exili (1939-1944). Imatges del camp de concentració de Bram*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Història Moderna i Contemporània.  
Recuperat de <https://ddd.uab.cat/record/201414>
- Formiguera, P. (dir.) (1988). *Agustí Centelles (1909-1985). Fotoperiodista*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Giralt-Miracle, D., Casasús, J.M., Ferré, T. i Martínez, R. (2012). *Agustí Centelles. Una crònica fotogràfica, anys 30*. Barcelona: Fundació Vila Casas
- Jackson, G. i Centelles, A. (1982). *Catalunya republicana i revolucionària (1931-1939)*. Barcelona: Ed. Grijalbo.
- Pons i Prades, E. i Centelles, A. (1979). *Anys de mort i d'esperança. Els catalans a la república i la guerra*. Barcelona: Ed. Blume, 1<sup>a</sup> edició.
- RTVE (productor) i Chamorro, P. (dir.). (1979). *Imágenes* [VHS]. España: RTVE
- Serra, M. (1979). Entrevista personal amb Agustí Centelles (còpia cedida a l'autora) [document sonor].
- TVC (productor). Martín, I., Pigrau, M. (2010) Memòria fotogràfica. *30 minuts*. Sant Joan d'Espí: CCMA Recuperat de: <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/30-minuts/memoria-fotografica/video/3001010/>

## **BIBLIOGRAFIA:**

### **MONOGRAFIES**

- Abellán, J. L. (dir.) (1976). *El exilio español de 1939*. (vol.6) Madrid: Taurus.
- Ades, D. (2002). *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Agudo S. i Sánchez Cervelló J. (coord.) (2015). *Las Brigadas Internacionales. Nuevas perspectivas en la historia de la Guerra Civil i el exilio*. Tarragona: Publicacions URV.  
Recuperat de <http://llibres.urv.cat/index.php/purv/catalog/book/149>
- Alba, V. (1990). *Sísif i el seu temps. I Costa avall*. Barcelona: Ed. Laertes
- Aisa, F. i Vidal, M. (2006). *El Raval. Un espai al marge*. Barcelona: Ed. Base.
- Andrieu, M. (2014). *Carcassonne, une histoire des photographies (1851-1937)*. Carcassona: Musique et patrimoine.

- Antebi A., González, P, Ferré, T. i Adam, R. (2020). *Gràfica Anarquista. Fotografia i revolució social. Barcelona, 1936 -1939*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Fundació Anselmo Lorenzo..
- Almasy, P. (coord.) (1990). *Le photojournalisme. Informer en écrivant avec des images*. París: Editions du Centre de formation et perfectionnement des journalistes.
- Aracil, R. i Segura A. (ed.) (2000). *Memòria de la Transició a Espanya i a Catalunya*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, R. (1971). *Pensamiento visual*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Arrien, G. i Goiogana I. (2000). *El primer exili dels bascos. Catalunya 1936-1939*. Barcelona: Fundació Ramon Trias Fargas i Fundación Sabino Arana.
- Artís-Gener, A. (1990). *Viure i veure*. Barcelona: Ed. Pòrtic. (4 volums).
- Artigues, J., Mas, F. i Suñol, X. (1980). *El Raval: història d'un barri servidor d'una ciutat*. Barcelona: Consell Municipal del Districte Vè.
- Aumont, J. (2000). *La imagen*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Balseáis, D. i Naranjo, J. (dir.) (2010). *Praha, Paris, Barcelona. Modernitat fotogràfica de 1918 al 1948*. Barcelona: MNAC– La Fàbrica.
- Balsells, D., Berrio, J. i Rigol, J. (2001). *La guerra civil espanyola. Fotògrafs per a la història*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Balsells D (dir.) (1996). *Imágenes. Fotografía catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya–ACTAR.
- Bañeres, E., Belver, J.(1999). *Periodistes sota censura. De la fi de la guerra civil a la Llei de Premsa*. Barcelona: Col·legi de Periodistes.
- Barañano, K. (2003). *David Seymour. Chim*. València: Institut Valencià d'Art Modern (IVAM).
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.
- Barthes, R. (2000). *Mitologías*. Madrid: Siglo Veintiuno de España ed.
- Bell, D. (1992). *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Ed. Monte Ávila.
- Bellmunt, D. (1975). *Cinquanta anys de periodisme català*. Andorra la Vella: Edicions del Mirador del Pirineu
- Bellmunt, D. (2009). *La Barcelona pecadora: els reportatges de l'Àngel bohemí*. Barcelona: Acontravent
- Benguerel, X. (1979). *Els vençuts, 1939*. Barcelona: Club del Llibre.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. València: Ed. Pre-textos.

- Berger, J. i Mohr, J. (1997). *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo A.C.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 4<sup>a</sup> ed.
- Berger, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Berger, J. (1991) *Et nos visages, mon coeur, fugaces comme des photos*. París: Champ Vallon.
- Bernard, B. i Marlow, P. (1994). *Humanité et inhumanité. Le voyage photographique de George Rodger*. París: Phaidon.
- Biennal de Vènicia (1977). *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Blanc, J., Caucanas, S., Fassina, F. (2004). *Refugiés espagnols dans l'Aude 1939-1940. Exposition présentée a Bram (juin 2004)*. Carcassona. Archives départementals de l'Aude.
- Bordería, E.; Laguna, A. i Martínez, F. A. (1996). *Historia de la comunicación social. Voces, registros y conciencias*. Madrid: Síntesis.
- Brothers, C. (1997). *War and photography. A cultural history*. Londres: Routledge.
- Brunet, I., Pastor, I. i Belunzegui, I. (2002). *Tècniques d'investigació social: fonaments epistemològics i metodològics*. Barcelona: Ed. Pòrtic. Biblioteca Universitària (Pòrtic) /43.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Calafell, J. (2006). *Entre la crònica i l'imaginari. Fotografies de la Segona República*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.
- Calvet, J. (2008). *Les muntanyes de la llibertat: el pas dels evadits pels Pirineus durant la Segona Guerra Mundial (1939-1944)*. Barcelona: L'Avenç.
- Campillo, M. i Centelles, E. (1979). *La premsa a Barcelona 1936-1939*. Barcelona: Centre d'Estudis d'Història Contemporània.
- Capa, R. (2009). *Ligeramente desenfocado*. Madrid: La Fábrica.
- Capdevila, Ll. (2012). *Història de la meva vida i dels meus fantasmes. La República, el periodisme, el teatre*. Valls: Cossetània.
- Carreras, C. (2003). *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*. Barcelona: Ed. Proa.
- Carreras, A. i Nadal, J. (coord.) (1990). *Pautas regionales de la industrialización española*. Barcelona: Ariel.
- Casanova, M. (coord.) (1998). *Margaret Michaelis: fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República*. València: IVAM, Centre Julio González; Barcelona: CCCB.
- Casasús, J. M. (1999). *Periodisme català que ha fet història*. Barcelona: Proa.
- Casinos, X. (2000). *La maçoneria a Barcelona, dels inicis a l'actualitat*. Barcelona: La Busca Edicions.

- Castro, C.(2010): *La prensa en la Transición española, 1966-1978*. Madrid: Alianza Editorial.
- Català, J. M. (1997). *Elogio de la paranoia*. Donostia: Kutxa Fundación.
- Català, N. (2000). *De la resistencia y la deportación. 50 testimonios de mujeres españolas*. Barcelona: Península
- Chéroux, C. (dir.) (2002). *Memòria dels camps. Fotografies dels camps de concentració i extermini nazis (1933-1999)*. Barcelona: MNAC.
- Coleman, C. i Whelan, R. (1999). *Capa cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la guerra civil española*. Madrid. Aperture i Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Colombo, Furio (1997): *Últimas noticias sobre el periodismo*. Barcelona: Anagrama.
- Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya i Agrupació Professional de Periodistes (1937). *La presse catalane depuis 1641 jusqu'à 1937*. Barcelona : Comissariat de Propagada de la Generalitat de Catalunya.
- Corral, P. (2005). *Si me quieres escribir. La batalla de Teruel. Gloria y castigo de la 84ª Brigada Mixta del Ejército Popular*. Barcelona: Debolsillo.
- Cruanyes, J. (2003). *Els papers de Salamanca. L'espoliació del patrimoni documental de Catalunya*. Barcelona: Ed.62.
- Cuesta, J. (2008). *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Madrid. Alianza Editorial.
- Cuesta, J. i Bermejo, B. (coord.) (1996). *Emigración y exilio. Españoles en Francia. 1936-1946*. Madrid: Eudema.
- Checa Godoy, A. (2008). *Historia de la comunicación. De la crónica a la disciplina científica*. La Corunya: Netbiblo.
- Checa Godoy, A. (2007). *Historia de la publicidad*. La Corunya: Netbiblo.
- Checa Godoy, A. (1989). *Prensa y partidos políticos durante la II República*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Dautun, J. P. (1995). *10 modèles d'analyse d'image*. París: Ed. Marabaut.
- de la Iglesia, C. (1931). *La censura por dentro*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- de Lasa, J.F. (1996). *Els germans Baños, aquell primer cinema català*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- de Riquer, B. (dir.) (2004): *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans. De la dictadura a la democràcia. 1960-1980 (vol. 11)*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- de Riquer, B. (dir.) (2003). *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans. De la gran esperança a la gran ensulsiada 1930-1939 (vol. 9)*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- de Riquer, B. (dir.) (1999). *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans. L'època dels nous moviments socials 1900-1930 (vol. 8)*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

- del Amo, A. (ed.) (1996). *Catálogo general del cine de la guerra civil*. Madrid: Ed. Càtedra i Filmoteca Española.
- del Valle Gastaminza, F. (ed.) (1999): *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis.
- Denoyelle, F., Cuel, F. i Vibert-Guige, J. L. (2006). *Le Front Populaire des photographes*. París: Terre Bleue.
- Dondis, D.A. (1997). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 12ª ed.
- Doria, S. (2013). *Ignacio Agustí. El árbol y la ceniza*. Barcelona: Destino
- Dreyfus-Armand, G., Fernández, M.ª J., Fernández, A., Lillo, N., Oso, L., Muñoz, M. C.; Tur, B., Babiano, J. (2009). *Un siglo de inmigración española en Francia*. Vigo: Grupo de Comunicación Galicia en el mundo. Recuperat de <http://www.cronicasde laemigracion.com/media/cronicas/books/unsiglodeinmigracionespanolaenfranciaweb.pdf>
- Dreyfus-Armand, G. (2000). *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Dreyfus-Armand, G. i Temime É. (1995). *Les camps sur la plage, un exil espagnol*. París: Éditions Autrement.
- Eco, U. (1997). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Echeyenne, E. (1998). *Pyrénées de la liberté. Les évasions par l'Espagne 1939-1945*. Tolosa. Ed. Privat.
- Eguizábal, R. (1998). *Historia de la publicidad*. Madrid: Eresma&Celeste.
- Ehrenburg, I. (text), Lissitzky, E. i Goliakhovsky, E. (disseny) (1937). *No Pasaran! Spaniia volum II*, Moscou: Ogiz-Izogiz
- Escofet, F. (1973). *Al servei de Catalunya i la República. La victòria. 19 de juliol 1936*. París: Edicions Catalanes de París.
- Espinet, F. i Tresserras, J. M. (1999). *La gènesi de la societat de masses a Catalunya (1888-1939)*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. Col·lecció Materials, 67
- Espinet, F. (1997). *Notícia, imatge, simulacre. La recepció de la societat de masses a Catalunya, de 1888 a 1939*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions.
- Espinet, F. (1994). *Teoria dels ego-documentos. La literatura del jo i la història*. Barcelona: Llibres de l'Índex. Quaderns de comunicació/ 3.
- Fabre, J. (2017). *Periodistes, malgrat tot: 1939-1966. La dificultat d'informar sota el franquisme a Barcelona: resistents, possibilistes i col·laboracionistes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

- Fabre, J. (1996). *Periodistes uniformats. (Diaris barcelonins dels anys 40. La represàlia i la repressió)*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya. Col·lecció Vaixells de paper, núm. 17.
- Fabre, J. (1990). *Història del fotoperiodisme a Catalunya (1885-1976)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions.
- Fabre, J. i Huertas, J. M. (1991). *Noticiari de Barcelona. De l'Exposició Universal als Jocs Olímpics*. Barcelona: Edicions La Campana.
- Fernández, H. (1999). *Fotografía pública. Photography in print, 1919-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) –Aldeasa.
- Fernández, M. (1987). *El Moviment obrer a Catalunya: 1890-1914: millorar les condicions de vida*. Barcelona: Graó, Diputació de Barcelona.
- Figueres, J. M. (1994). *Breu història de la premsa a Catalunya*. Barcelona: Barcanova.
- Flusser, V. (2001). *Una filosofia de la fotografia*. Madrid: Síntesis.
- Fontaine M. (2003). *La guerre d'Espagne, un déluge de feu et d'images*. París: BDIC-Berg International.
- Fontcuberta, J. (2016). *La Furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Fontcuberta, J. (ed.) (2002). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: ACTAR
- Fontcuberta, J. (1999). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2000). *Introducción a la historia de la fotografía en Catalunya*. Barcelona: Lunwerg.
- Fontcuberta Vernet, J. (1998). *Hora cero. El ayer de la publicidad y las relaciones públicas*. Barcelona: Thassàlia.
- Fontserè, C. (1995). *Memòries d'un cartellista català (1931-1939)*. Barcelona: Pòrtic.
- Franquet, R. (1986). *Història de la radiodifusió a Catalunya (del naixement al franquisme)*. Barcelona: Ed. 62
- Freund, G. (1999). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Friedrich, E. (2009). *Krieg dem Kriege*. Múnic: Deutsche Verlags-Anstalt
- Frizot, M. i Veigy C. (2009). *VU. Le magazine photographique, 1928-1940*. París: Éditions de La Martinière.
- Fuentes, J. F. i Fernández, J. (1998). *Historia del periodismo español*. Madrid: Síntesis.
- Gabriel, P. (dir.).(1994-1998). *Història de la cultura catalana. El noucentisme (1906-1918)* (vol. 7). Barcelona: Edicions 62
- Galasso, G. (2001). *Nada más que historia. Teoría y metodología*. Barcelona: Ariel
- García Delgado, J. L. (coord.) (2005). *Franquismo. El juicio de la historia*. Madrid: Temas de Hoy.

- Garcia Planas, P., González, A. i Ramos, D. (ed.). (2019). *La capsa vermella: la Guerra Civil fotografiada per Antoni Campañà*. Barcelona: Ed. Comanegra.
- García Ruescas, F. (1948). *Anuario Artístico Publicitario GARU*. Madrid: Imp. Aldus
- García Santa Cecilia, C. (ed.). (2006). *Corresponsales en la Guerra de España*. Madrid: Instituto Cervantes i Fundació Pablo Iglesias.
- Garibaldi, L. (2002). *Un siglo de guerras*. Barcelona: Librería Universitaria.
- Gautrand, J. C. (2004). *Paris. Mon amour*. Colonia: Ed. Taschen.
- Generalitat de Catalunya (1986). *Primavera Fotogràfica 1986*. Barcelona. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Gervereau, L. (2000). *Voir, comprendre, analyser les images*. París: La Découverte
- Gernsheim, H. i Gernsheim, A. (1967). *Historia gráfica de la fotografía*. Barcelona: Ed. Omega.
- Gil, E. (ed.) (2007). *Pioneros del diseño gráfico en España*. Barcelona: Index Book.
- Giori, P. (2016). *Pere Català i Pic : fotografia, publicitat, avantguarda i literatura (1889-1971)*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- González, P. i Antebi A. (2016). *Gabriel Casas, l'angle impossible 1892 -1973*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- González, P., Antebi A., Ferré, T. i Adam, R. (2015). *Repòrters gràfics: Barcelona, 1900 -1939*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Arxiu Nacional de Catalunya
- Guillamet, J. (1994). *Història de la premsa, la ràdio i la televisió a Catalunya, 1641-1994*, Barcelona: La Campana.
- Guillamet, J. (2003). *Història del periodisme. Notícies, periodistes i mitjans de comunicació*, Bellaterra: Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Giralt Miracle, D. (dir.) (1992). *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.
- Guixé i Coromines, J. (2012). *La república perseguida: exilio y represión en la Francia de Franco 1939-1951*. València: Universitat de València.
- Gómez Mompert, J. Ll. i Marín Otto, E. (ed.) (1999). *Historia del periodismo universal*. Madrid: Síntesis.
- Gómez Mompert, J. Ll.( dir). (1996). *Metodologías para la Historia de la Comunicación Social*. Bellaterra: Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació - UAB
- Gómez Mompert, J. Ll. (1992). *La gènesi de la premsa de masses a Catalunya (1902-1923)*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Govern de la Generalitat (2008-2009): *Crònica de la Guerra Civil a Catalunya*. Volums 1 i 2. Barcelona: Edicions Dau.
- Graeve, I. (2000). *Las formas del mundo. La Nueva Objetividad alemana en la colección Wilde*. Barcelona: Fundació La Caixa.

- Guanyabens, N. (1995). *Fotografía S. Carreras. Mataró (1923-1982)*. Mataró: Ajuntament de Mataró, Arxiu Municipal de Mataró i Museu Comarcal del Maresme.
- Heartfield, J., Pérez, C. i Evans, D. (2006). *John Heartfield. Photomontages politiques 1930-1938*. Estrasburg: Musées de Strasbourg.
- Huertas, J.M. (ed.) (1995). *200 anys de premsa diària a Catalunya 1792-1992*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Insenser, E. (2000). *La fotografía en España en el período de entreguerras (1914-1939)*. Girona: CGC ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI).
- Kershaw, A. (2003). *Sangre y Champán. La vida y la época de Robert Capa*. Barcelona: Ed. Debate.
- Knightley, P. (1976). *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa.
- Lavenfeld, R., Vallhonrat, V., i Fernández Sagrera, M. (2010). *Brangulí*, Madrid: Fundación Telefónica.
- Lavoie, V. (2017). *L’Affaire Capa. Le procès d’une icône*. París: Éditions Textuel.
- Lebeck, R. i Won Dewitz, B. (2002). *KIOSK. Eine Geschichte der Fotoreportage. 1839-1973. A History of Photojournalism*. Göttingen: Steidl.
- Ledo, M. (1998). *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ledo, M. (1988). *Foto-xoc e xornalismo de crise*. La Corunya: Edición do Castro.
- Lefebvre, M. (2013). *Guerra gráfica*. Barcelona: Lunweg.
- Lefebvre M. i Skoutelsky R. (2003). *Brigadas Internacionales. Imágenes recuperadas*. Barcelona: Lunweg Editores.
- Levy, J. i Pietri, S. (1996). *De la République à l’Etat Français 1930-1940. Le chemin de Vichy*. París: L’Harmattan.
- Lippmann, W. (2003). *La opinión pública*. Madrid: Ed. Langre.
- Llanes, M. (2006). *L’edició a Catalunya: el segle XX 1939-1975*. Barcelona: Gremi d’Editors.
- López Mondejar, P. (2005). *Historia de la fotografía en España, fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunweg Editores.
- López Mondejar, P. (1999). *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunweg Editores.
- López Mondejar, P. (1997). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunweg Editores.
- López Mondejar, P. (1996). *Las fuentes de la memoria III: fotografía y sociedad en la España de Franco*. Barcelona: Lunweg Editores.



- López de Zuazo Algar, A. (1980-1981). *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*. Madrid: El Autor.
- Lorente, J. (2006). *Publicitat a Catalunya. 80 anys d'associacionisme professional*. Barcelona: Col·legi de Publicitaris i Relacions Públiques de Catalunya.
- Lugon, O. (2001). *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*. París: Éditions Macula.
- Madrid, S. (2007). *Los signos errantes. Estrategias de la publicidad gráfica española 1950-2000*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Cendeac.
- Mainer, J.C. (2006). *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*. Madrid: Espasa.
- Marin, M. (2006). *Història del franquisme a Catalunya*. Lleida: Eumo Editorial i Pagès Editors.
- Martial, A. (2014). *Carcassonne, une histoire de photographies (1851-1937)*. Carcassonne: Musique et patrimoine.
- Martín Ramos, J. Ll. (1977). *Els orígens del Partit Socialista Unificat de Catalunya: 1930-1936*. Barcelona: Curial
- Martínez, J. A. (dir.) (1999). *Historia de España siglo XX. 1939-1996*. Madrid: Cátedra.
- Martínez, J. M. (ed.) (1987). *Periodismo i periodistas en la guerra civil*. Madrid: F. Banco Exterior.
- Martínez Nicolás, M. (coord.) (2008). *Para investigar la comunicación. Propuestas teórico-metodológicas*. Madrid: Tecnos.
- Marzo, J. L. (dir.) (1998). *Rendeix-te. Fulls volants i guerra psicològica al segle XX*. Barcelona: CCCB i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.
- Mayayo, A. (2007). *La veu del PSUC. Josep Solé Barberà*. Barcelona: L'Avenç.
- Ministerio de Cultura (1983). *La guerra civil española: exposición organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura (1983). *El exilio español en México*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes.
- Mißelbeck, R., Bieger-Thielemann, M., Goodrow, A. (1997). *La fotografía del siglo XX. Colección del Museum Ludwig Colonia*. Colònia. Editorial Taschen.
- Miravittles, J. (1980). *Gent que he conegut*. Barcelona: Destino.
- Miravittles, J. (1972). *Episodis de la guerra civil espanyola*. Barcelona: Pòrtic.
- Moholy-Nagy, L. (2007). *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*. Saint Amand: Gallimard.
- Molinero, A. (2001). *El óxido d el tiempo. Una posible historia de la fotografía*. Madrid: Omnicon.

- Monegal, A. i Torres, F. (dir.): *En guerra*. Barcelona: CCCB, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona i Fòrum Barcelona 2004.
- Montellà, A. (2009). *Contrabandistes de la llibertat*. Barcelona: Ara Llibres.
- Montero, J. i Rueda, J. C. (2001). *Introducción a la historia de la Comunicación Social*. Barcelona: Ariel Comunicación.
- Moret, X. (2002). *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Nous Horitzons (coord.) (1986). *La nostra utopia. PSUC, cinquanta anys d'Història de Catalunya*. Barcelona: Planeta.
- Nuñez Targa, M. (2005). *El carretó dels gossos: una catalana a Ravensbrück*. Barcelona. Ed. 62.
- Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Pascuet, R. i Pujol, E. (2006): *La revolució del bon gust. Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1936-1939*. Barcelona: Viena Editorial.
- Passarell, J. (1971). *La Publicitat: diari català*. Barcelona: Pòrtic.
- Pericot, J. (2002). *Mostrar para decir. La imagen en contexto*. Bellaterra: UAB, Universitat Jaume I, UPF, UV. Col·lecció Aldea Global.
- Pernau, J. (2004). *Memòries: d'Arbeca a l'Opus mei*. Barcelona: La Campana.
- Pérez Ruiz, M. Á. (2001). *La Publicidad en España. Anunciantes, Agencias y Medios. 1850-1950*. Madrid: Fragua Editorial.
- Pérez Ruiz, M. Á. (2003). *La Transición de la publicidad española. Anunciantes, Agencias centrales y Medios. 1950-1980*. Madrid: Fragua Editorial.
- Pike, D. W. (1975). *Les Français et la Guerre d'Espagne, 1936-1939*. París: Ed. PUF. Publications de la Sorbonne.
- Pizarroso Quintero, A. (1993). *Historia de la propaganda*. Madrid: Eudema.
- Pizarroso Quintero, A. (1992). *De la Gazeta Nueva a Canal Plus. Breve historia de los medios de comunicación en España*. Madrid: Editorial Complutense.
- Pons i Prades, E. (2002). *Los senderos de la libertad. Europa, 1939-1945*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones.
- Pons i Prades, E. (2003). *Republicanos españoles en la II Guerra Mundial*. Madrid: La esfera de los libros.
- Porter Moix, M. (1992). *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- Pradas Baena, M. A. (2003). *L'anarquisme i les lluites socials a Barcelona (1918-1923)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Preston, P. (2007): *Idealistes sota les bales: històries de la guerra civil*. Barcelona: Proa.
- Pujadas, J.J. (1992). *El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: CIS.
- Pujol, E. (coord.) (2003): *L'exili català del 1936-1939. Un balanç*. Girona: Centre d'Estudis Històrics i Socials de Girona.
- Pujol, N. (2008). *Neige Noire*. Nantes: Editions Amalthée
- Rafenau-Boj, M. C. (1995). *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Ed. Omega.
- Regàs, X. (1973). *Aquel tiempo perdido*. Barcelona: Ed. Plancton.
- Riambau, E. (1992). *El paisatge abans de la batalla. El cinema a Catalunya (1896-1939)*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Ribalta, J. i Zelich, C. (2011) (ed.): *Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (1978-1983)*. Barcelona: MACBA.
- Ribalta, J. (dir.) (2011). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i TF. Editores.
- Rico, L. (coord.) (2000). *Fotógrafo de guerra 1936-1939*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru.
- Robin, M (1999). *Las fotos del siglo. 100 instantes históricos*. Colònia: Ed. Taschen.
- Ródtxenko, A.; Marcadé J. C.; Gassner, H. (2009). *Ródtxenko. La construcció del futur*. Barcelona. Fundació Caixa Catalunya.
- Roig Rosich, J. M. (1992). *La Dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de repressió cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Romaguera, J. (dir.) (2005). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Rössler, P. (2009). *Die Neue Linie, 1928-1943. Das Bauhaus am kiosk. The Bauhaus at the news stand*. Bielefeld. Kerber Art.
- Roth, M. P. (1997). *Historical dictionary of war journalism*. Westport: Greenwood Press.
- Rubio, J. (1977). *La emigración de la guerra civil de 1936-1939*. Madrid: Editorial San Martín.
- Sala, R. (1993). *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Madrid: Ed. Mensajero.
- Sallés, A. (ed.) (1976-1977). *Documents. Recuperem la nostra història, 1931-1939*. (vol. 1) *De la proclamació de la República al Front Popular* (vol 2) *Del 19 de juliol a l'ocupació de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62 i La Gaia Ciència.
- Sánchez Aranda J. J. i Barrera del Barrio, C. (1992). *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Sánchez Cervello, J. i Vendrell, Q. (2011). *Gran Lògia de Catalunya: orígens, consolidació i repressió franquista: una història vigent*. Tarragona: Ed. Arola.

- Sánchez i Ferré, P. (1993). *La maçoneria en la societat catalana del segle XX, 1900-1947*. Barcelona: Edicions 62.
- Sánchez Vigil, J. M. i Olivera, M. (2014). *Fotoperiodismo y República*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Vigil, J. M. (2008). *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*. Gijón: Ediciones Trea.
- Sánchez Vigil, J. M. (2007). *Del daguerrotipo a la instamatic. Autores, tendencias, instituciones*. Gijón: Ediciones Trea.
- Santoja, G. (1986). *Del lápiz rojo al lápiz libre*. Rubí: Editorial Ahtropos.
- Santos Juliá, J., Pradera, J. i Prieto, J. (coord.) (1996). *Memoria de la Transición*. Madrid: Taurus.
- Satué, E. (1988). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid. Alianza Editorial.
- Seoane, M. C. i Saiz, M. D. (2007). *Quatro siglos de periodismo en España. De los avisos a los periódicos digitales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Seoane, M. C. i Saiz, M. D. (1996). *Historia del periodismo en España.3. El siglo XX: 1898-1936* Madrid: Alianza Editorial.
- Schaber, I., Whelan, R. i Lubben, K. (2007). *Gerda Taro. Archives*. Nova York: ICP i Steidl Publishers.
- Schaber, I. (2006). *Gerda Taro. Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*. Mònaco: Éditions du Rocher.
- Sinova, J. (2006b). *La censura de prensa durante el franquismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Sinova, J. (2006a). *La prensa en la Segunda República Española: historia de una libertad frustrada*. Barcelona: Editorial Debate.
- Solé i Sabaté, J. M. i Villarroya, J. (2006). *Guerra i propaganda: fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona: Viena Edicions i Arxiu Nacional de Catalunya.
- Solé i Sabaté, J. M. (dir.) (2005-2007). *El Franquisme a Catalunya*. (vol. 4). *La lluita per la democràcia i l'autogovern (1969-1980)*. Barcelona: Edicions 62.
- Sontag, S. (2003). *Davant el dolor dels altres*. Barcelona: Ed. Proa.
- Sontag, S. (1992). *Sobre la fotografia*. Barcelona: Edhasa.
- Soriano, A. (1989). *Éxodos: historia oral del exilio republicano en Francia 1939-1945*. Barcelona. Ed. Crítica.
- Sougez, M. L. (coord.) (2009). *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Sougez, M. L. (2004). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra (9ª edició).
- Sougez, M. L. (2003). *Albert-Louis Deschamps. Fotógrafo en la Guerra Civil Española*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

- Sousa, J. P. (2003). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Sueiro, S. (ed.) (2007). *Posguerra: publicidad y propaganda (1939-1959)*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Tausk, P. (1978). *Historia de la fotografía en el siglo. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. Inclou apèndix "La fotografía en el Estado español (1900-1978)", per Casademont, J. M.
- Taylor, S.J. i Bogdan, R. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Time-Life (1976). *El reportaje fotográfico*. Barcelona: Ed. Salvat.
- Timoteo Álvarez, J. (ed.) (1989). *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Madrid: Ariel.
- Timoteo Álvarez, J. (1998): *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*. Madrid: Círculo de Lectores, Círculo Universidad.
- Torán, R. i Sala, M. (2002). *Mauthausen. Crònica Gràfica d'un camp de concentració*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya i Editorial Viena.
- Tresseras, J. M (1993). *D'ací i d'allà: aparador de la modernitat (1918-1936)*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Tuñón de Lara, M., Valdeón, J., Domínguez, A., Serrano, S. (1999). *Historia de España*. Valladolid: Ámbito Ediciones
- Tusell, J. (2006). *Historia de España en el siglo XX. Del 98 a la proclamación de la República*. (vol.1). Madrid: Ed. Taurus.
- Tusell, J. (2006). *Historia de España en el siglo XX. La crisis de los años treinta: República y Guerra Civil* (vol. 2). Madrid: Ed. Taurus.
- Tusell, J. (1979). *ABC, 1936-1939: doble diario de la Guerra Civil*. Madrid: Prensa Española.
- Vázquez Montalbán, M. (2005). *Crónica sentimental de la Transición*. Barcelona: debolsillo.
- Warner, M. (2006). *Photography: a Cultural History*. Londres: Laurence King.
- Welch, D. (1993). *The Third Reich. Politics and Propaganda*. Londres: Routledge.
- Weitz, E. D. (2006). *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*. Madrid. Taurus.
- Whelan, R. (2007). *This is war! Robert Capa at work*. Nova York: ICP-Steidl.
- Whelan, R. (2003). *Robert Capa: la biografía*. Madrid: Aldeasa.
- Vicente, P (ed.) (2009). *Instantànies de la Teoria de la Fotografia*. Tarragona: Arola.
- Vilar P. (dir). De Riquer, B. i Culla, J. B. (2003). *Història de Catalunya. El franquisme i la transició democràtica (1939-1988)* (vol. 7). Barcelona: Ed. 62.
- Villarroya, J. (2002). *Desterrats. L'exili català de 1939*, Barcelona: Ed.Base.

- Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectiva*. Barcelona: Paidós.
- Woodfield, R. (ed.) (1997). *Gombrich Esencial*. Madrid: Ed. Debate.
- Xammar, E. (2007): *Seixanta anys d'anar pel món*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Xammar, E. (2005). *Crónicas desde Berlín (1930-1936)*. Barcelona: Acantilado.
- Young, C. (ed.) (2011). *La Maleta mexicana: las fotografías redescubiertas de la Guerra Civil Española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*. Madrid: La Fábrica.

### **CAPÍTOLS:**

- Antebi, A., Ferré, T., González, P. (2016). El fotoperiodisme. De la fotografia per il·lustrar a la instantània en exclusiva. Dins a Canosa, F. (dir). *Història del Periodisme de Catalunya* (vol.1) (pp.132-155). Dels inicis a la Guerra Civil. Barcelona: Generalitat de Catalunya i Sàpiens.
- Ferré, T. (2016). Del blanc i negre al color. La fotografia de premsa en temps de dictadura. Dins a Canosa, F. (dir.). *Història del Periodisme de Catalunya* (vol. 2) (pp.144-165). La dictadura franquista. Barcelona: Generalitat de Catalunya i Sàpiens.
- Forcada E. i Tuban J. (2003). Topografia dels camps de concentració de la Catalunya Nord. Dins Pujol, E. (coord.). *L'exili català del 1936-1939. Un balanç* (pp.57-66). Girona: Centre d'Estudis Històrics i Socials de Girona.
- Gidal, T. (1999). Modern photojournalism: the first years. A *Creative Camera: thirty years of writing*. Britain, D. (ed.). Manchester. Manchester University Press.
- Herranz, J.M. i González-Posada, P. (2014). Asociaciones que estimulan el desarrollo profesional del sector publicitario. Dins Català, M. i Díaz, O. (coord). *Publicidad 360º*. Ediciones Universidad de San Jorge. Recuperat de <https://ediciones.usj.es/?p=741>
- Huertas, J. M., Fabre, J. i Tatjer, M. (1999). Els barris del districte de Ciutat Vella. Dins Alberch, R. (dir.). *Els barris de Barcelona. Ciutat Vella, Eixample*. (vol.1). Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana.
- Lagarde, E. (1991). Le camp de refugiés de Bram, une vision de l'exode espagnol de 1939. Dins a *Exil politique et migration économique: espagnols et français aux XIX-XX siècles* (pp. 145-157). París: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Moreno Gómez, F. (1989): La masonería bajo la dictadura franquista. Dins *La Masonería Española (1728-1939)* (pp.137-144). Alacant: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Santamaría, C. (2001). Josep Lluís Monreal. A la recerca de nous horitzons editorials. Dins *Noms per a una història de l'edició a Catalunya* (pp. 41-80). Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.

### **ARTICLES ACADÈMICS I COMUNICACIONS**

- Archives départementales de l'Aude. (2005). *Réfugiés espagnols dans l'Aude 1939-1940. Actes du colloque international de Carcassonne*. Carcassonne. Archives départementales de l'Aude.

- Aron, P (2012). Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage a *COntEXTES* Recuperat de <http://contextes.revues.org/5355>
- Bacot, J.P. (2008). La naissance du photo-journalisme. A *Réseaux* 5/2008, 151, pp.9-36. Recuperat de <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2008-5-page-9.htm>
- Barjau, S. (1999). Els inicis del pensament publicitari: Pere Prat Gaballí, Rafael Bori i el Publi-Cub. La teoria i la pràctica de la publicitat racional a Catalunya entre 1915 i 1939. A *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. 10  
Recuperat de <http://revistes.iec.cat/index.php/BSCEH/article/view/2615>
- Berrio, J. (2000). La vigència del mite en la cultura contemporània. *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, núm. 24, pp.93-105. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperat de <https://ddd.uab.cat/record/793>
- Bordieu, P. (2011). La ilusión biográfica. A *Acta Sociológica*, núm. 56. Recuperat de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/29460>
- Carretero, Á. E. (2006). La persistencia del mito en lo imaginario y en la cultura contemporánea. *Política y Sociedad*, 43, 2, pp.107-126.  
Recuperat de <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0606220107A>
- Chabrier A. i Thérenty M.E. (2018). Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940) a *Criminocorpus*.  
Recuperat de <https://journals.openedition.org/criminocorpus/5537>
- Clara, J. (1990). Masones en los gobiernos de la Generalitat de Catalunya, (1931-1939) a Ferrer Benimelli, J. A. (coord.). *Masonería, revolución y reacción* [Actes del IV Simposium Internacional de Historia de la Masonería Española. Alacant, 27-30 de setembre de 1989], 2 vol., (pp. 263-271). Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Dávila, C. (2013). L'émigration des réfugiés espagnols de France au Mexique. Les relations franco-mexicaines 1939-1942. A *Cahiers des Amériques latines*. Recuperat de <http://journals.openedition.org/cal/2873>
- Espinet, F. (2012). De la Solidaritat Catalana a la Setmana Tràgica: la premsa il·lustrada barcelonina. *HMiC: història moderna i contemporània*, núm. 10, pp.170-197.
- Ferré, T. (2018). El fotoperiodista como mito: Robert Capa y Agustí Centelles ante la Guerra Civil Española. A *Comunicación y Sociedad*, núm. 33, pp.249-276. Recuperat de <https://doi.org/10.32870/cys.v0i33.6913>
- Ferré, T. (2018) El diari La Publicitat des d'una perspectiva fotoperiodística. Una aportació en el context de l'exposició universal i la Guerra Civil espanyola. A *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. 29, pp.169-192 Recuperat de <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000264/00000025.pdf>
- Ferré, T. (2018). La Tribuna, primera experiència de diari gràfic català. A *Barcelona, quaderns d'història*, núm. 25, pp.139-152.
- Ferré, T. (2015). Barcelona, 19 de Julio de 1936: el combate iconográfico que nunca existió. A *Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España (1936-1939)*. Madrid: Ministerio de Economía y Competitividad i Universidad Carlos III de Madrid.  
Recuperat de [https://www.academia.edu/26901095/Barcelona\\_19\\_de\\_Julio\\_de\\_1936\\_el\\_combate\\_iconogr%C3%A1fico\\_que\\_nunca\\_existi%C3%B3](https://www.academia.edu/26901095/Barcelona_19_de_Julio_de_1936_el_combate_iconogr%C3%A1fico_que_nunca_existi%C3%B3)

- Ferré, T. (2006) La construcció de l'imaginari col·lectiu a la Guerra Civil Espanyola a través de la fotografia: 4 imatges, 4 polèmiques. A *Jornada República i Republicanisme*, Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperat de <https://ddd.uab.cat/record/54121?ln=ca>
- Fuentes, J. F.(2007). La biografía como experiencia historiográfica. A *Cercles. Revista d'Història Cultural*, núm. 10. Recuperat de <https://revistes.ub.edu/index.php/cercles/article/view/16526>
- Flyvbjerg, B. (2004).Cinco malentendidos acerca de la investigación mediante los estudios de caso. A *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, vol. 106, núm. 4. Recuperat de [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2278380](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2278380)
- García Felguera, M. (2015). De Olot a Málaga. La fotógrafa Sabina Muchart Collboni. A *Imatge i recerca, 8es Jornades Antoni Varés*. Girona. Recuperat de <https://www.girona.cat/sgdap/docs/ym3s704sabina%20muchart%20collboni.pdf>
- Gaspar, D. (2012). De la memoria a la historia. Un estado de la cuestión sobre la participación española en la resistencia. A *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*. Recuperat de <http://ceec.revues.org/4273>
- Gervais, T. (2010). « Le plus grand des photographes de guerre ». Jimmy Hare, photoreporter au tournant du XIXe et du XXe siècle. A *Études photographiques*, núm. 26. Recuperat de <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3110>
- Gilles, F. (2001). Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues: le magazine. A *Réseaux* 1/2001 (núm.105), p.19-51. Recuperat de [www.cairn.info/revue-reseaux-2001-1-page-19.htm](http://www.cairn.info/revue-reseaux-2001-1-page-19.htm).
- Gómez Mompert, J. Ll. (1990). L'origen de la comunicació visual de masses (1936-1939) a *Anàlisi, Quaderns de Comunicació i Cultura*, núm 13, pp.129-136. Bellaterra. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- González Carbajal-García, I. (2010). Noticias históricas sobre la homeopatía en Cataluña. A *Revista Médica de Homeopatía*, núm. 3, pp. 30-32.
- Gracia, J. (2012). Historia de la Comunicación: perspectivas metodológicas y teórico historiográficas. A *Historia Contemporánea*, núm. 45. Recuperat de <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/HC/article/view/7498>
- Guerra Gómez, A. (1996). Alejandro Lerroux, la masonería como oportunidad. A Ferrer Benimeli, J.A. (coord.). *La masonería en la España del siglo XX*. [Actes del VII Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española. Toledo, 17-20 abril 1995], 2 vol., (pp.271-285). Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Lardin Oliver, A. (2005). La organización clandestina del PSUC en Cataluña en los años cincuenta. A *Hispania Nova, Revista de historia contemporánea*, núm. 5. Recuperat de <http://hispanianova.rediris.es/5/articulos/5a002.htm>
- Lugon, O. (2007). La photographie des typographes. A *Études photographiques*, 20, pp.100-119. Recuperat de <http://etudesphotographiques.revues.org/index1182.html>
- Martín Ramos, J. Ll. (2008). La afiliación del PSUC durante la guerra civil (1936-1939). Volumen, distribución territorial y composición social. A *HMiC: Història moderna i contemporània*, núm. 6. Recuperat de <https://ddd.uab.cat/record/36154>



- Massó Aguadé, J. i Llauradó J. E. (1987). Aproximación al estudio de las profesiones de los masones catalanes del siglo XIX. A Ferrer Benimelli, J.A. (coord.). *La Masonería en la España del siglo XIX*. [Actes del II Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española, Salamanca, 2-5 juliol 1985], 2 vol., 705-721. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Montero, M. (2012). La publicidad española durante el franquismo (1939-1975) De la autarquía al consumo. A *HISPANIA. Revista Española de Historia*, vol. LXXII, núm.240, pp.205-232. Recuperat <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/369>
- Morel, G. (2001). Du peuple au populisme. *Études photographiques*, núm. 9, pp.44-63. Recuperat de <http://etudesphotographiques.revues.org/index242.html>
- Ortiz-Echagüe, J. (2017) José Compte: de la fotografía publicitaria a la propaganda en la guerra civil española (1936-1939). A *Comunicação Pública*, vol.12, núm. 23. Recuperat de: <http://journals.openedition.org/cp/1972>
- Pizarroso Quintero, A. (2005). La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda. A *El argonauta español*, núm. 2. Recuperat de <https://journals.openedition.org/argonauta/1195>
- Purcet, A. i Alonso, J. (2014). Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la nueva España. A *13 Jornades d'imatge i Recerca*. Girona 11-15 d'octubre. Recuperat de <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id22.pdf>
- Sagnes, J. i Caucanas S.(ed.) (1990): *Les français et la guerre d'Espagne. Actes du colloque de Perpignan*. Perpinyà: Centre de Recherches sur les problèmes de la frontière. Université de Perpignan
- Sánchez-Biosca, V. (2012). Epitafio para una guerra fotogénica. A de Pablo, S. (coord.). *Cine y Guerra Civil en el País Vasco. Zinema eta Gerra Zibila Euskal Herrian*. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5373870>
- Sánchez i Ferré, P. (1990). De la Gran Logia Simbólica Regional Catalana a la Gran Logia Española: un ejemplo de vocación política en la masonería peninsular (1886-1939)- A Ferrer Benimelli, J. A. (coord.). *Masonería, revolución y reacción* [Actes del IV Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española. Alacant, 27-30 de setembre de 1989], 2 vol., pp.697-716. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1069953>
- Sanchez Vigil, J. M. i Olivera, M. (2012). La Unión de Informadores Gráficos de Prensa (UIGP). Aportaciones al fotoperiodismo en la Segunda República Española. A *Anales de Documentación*, 15 (2) Recuperat de <https://doi.org/10.6018/analesdoc.15.2.148161>
- Sanz Fernández, F. (2000): Las otras instituciones educativas en la posguerra española. A *Revista de educación*, núm. Extra 1, pp.333-358. Recuperat de <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=8522>
- Santa Creu, J. M. (2011): L'exili polític. Un estat de la qüestió. A *L'Exili republicà: política i cultura*. Actes de les Jornades celebrades al Centre Cultural la Misericòrdia. Palma, 18-20 de novembre de 2009. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (pp.13-24).
- Singla, C. (2000). L'Agrupació Professional de Periodistes (UGT) durant la Guerra Civil: dades sobre professionals i mitjans de comunicació. A *Treballs de Comunicació. Societat Catalana de Comunicació–Institut d'Estudis Catalans*, 13-14, pp.137-154. Recuperat de

[https://publicacions.iec.cat/PopulaFitxa.do?moduleName=revistes\\_cientifiques&subModuleName=&idCatalogacio=580#](https://publicacions.iec.cat/PopulaFitxa.do?moduleName=revistes_cientifiques&subModuleName=&idCatalogacio=580#)

- Soriano Clemente, J. (2017). Investigar la comunicació con métodos biográficos. Propuestas de estudio. A *Historia y Comunicación Social*, 22 (1)  
Recuperat de <https://doi.org/10.5209/HICS.55905>
- Sueiro, S. (2009). La configuración del nuevo Estado franquista en las imágenes publicitarias. A *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 21.  
Recuperat de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/1535>
- Susperregui, J. (2016). Localización de la fotografía Muerte de un miliciano de Robert Capa. A *Communication & Society*, 29 (2), pp.17-44. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5680819>
- Szczepanski, J. (1979). El método biográfico. A *Papers. Revista de Sociología*, vol. 10.  
Recuperat de <https://papers.uab.cat/article/view/v10-szczepanski>
- Tresserras, J.M. (1994). Història de la premsa, història del periodisme, història de la comunicació. A *Gazeta*, núm. 1. Recuperat de: <http://revistes.iec.cat/index.php/gazeta/article/viewArticle/54221>
- Uecker, M. (2009). The Face of the Weimar Republic. Photography, Physiognomy and Propaganda in Weimar Germany. A *Monatshefte*. 99(4), pp.469-484. Recuperat de <http://mon.uwpress.org/content/XCIX/4/469.abstract#cited-by>
- Vílchez, J.F. (2010) Josep Escuder, renovador del disseny periodístic en la primera meitat del segle XX. A *Periodística*, núm. extra 12, pp.9-22.
- Watanabe, Ch. (2015). Las imágenes de la Guerra Civil Española en el semanario gráfico japonés "Asahi Graph" (1936-1939), (pp.158-169). A *Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España (1936-1939)*. Madrid: Ministerio de Economía y Competitividad i Universidad Carlos III de Madrid.
- Wrocklage, U. (2009). The „Einmagazinierung“ of Concentration Camps 1933-1939. Photographs and Visual Reports in the German Illustrated Press. *Fundation pour la Memoire de la Shoah*. Recuperat de <http://www.fondationshoah.org/FMS/spip.php?article1122>

## TESIS DOCTORALS

- Arroyo, L. (2011). *Documentalismo técnico en la guerra civil española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra de Gerda Taro*. Universitat Jaume I, Castelló. Recuperada de <http://hdl.handle.net/10803/37917>
- Baeza, J. (1999). *La función ilustrativa de la fotografía en la prensa*. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- Boquera, E. (2015). *La batalla de la persuasíó durant la guerra civil. El cas del comissariat de propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Universitat Ramon Llull, Barcelona. Recuperada de <https://www.tdx.cat/handle/10803/300589>
- Canosa, F. (2006). *El somni d'una societat i d'un periodisme. La televisió de paper (1931-1936)*. Universitat Ramon Llull, Barcelona.  
Recuperada de <https://www.tdx.cat/handle/10803/9219>

- Doménech, H. (2005): *La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*. Universitat Jaume I, Castelló. Recuperada de <http://hdl.handle.net/10803/10461>
- Doria, S. (1999). *La voluntat cosmopolita. Imatges, setmanari gràfic d'actualitats, 1930*. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- Marín i Otto, E. (1990). *La premsa diària de Barcelona durant la Segona República: 1931-1936: aproximació històrica i anàlisi formal*. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- Martínez, P. (2008). *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Recuperada de <https://repositori.upf.edu/handle/10230/11869>
- Millán, M. (2017). El impacto de la obra de Agustí Centelles en "Soldados de Salamina" de David Trueba y "El mar" de Agustí Villaronga. Universidad CEU Cardenal Herrera, València Recuperada de <http://hdl.handle.net/10637/8527>
- Peschanski, D. (2001). *La France des camps (1938-1946)*. Panthéon-Sorbonne Paris, París. Recuperada de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00362523/document>
- Serra, C. (2015). *La influencia de Rafael Roldós Viñolas en el nacimiento y desarrollo de la actividad publicitaria en España: su obra y su legado (1857-1957)*. Universitat Ramon Llull, Barcelona. Recuperada de <https://www.tesisenred.net/handle/10803/296438>
- Velázquez, A. (2012). *La otra cara del exilio. Los organismos de ayuda a los republicanos españoles en México (1939-1949)*. Universidad de Salamanca, Salamanca. Recuperada de <https://gredos.usal.es/handle/10366/115618>

## ARTICLES PERIODÍSTICS

- Aguado, L. (1980, 16 de novembre). El álbum de las lágrimas. *La Gaceta Ilustrada*
- A.LL. (1954, 2 d'octubre). Ha nacido un nuevo arte: el escaparate. *Destino* Recuperat de [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1338299](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1338299)
- Alós, E. Capa caza a Centelles. (2010, 21 de novembre). *El Periódico de Catalunya*. Recuperat de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20101121/capa-caza-a-centelles-592943>
- Amiguet, T. (2016, 28 d'agost). El verdugo ajusticiado. *La Vanguardia*. Hemeroteca. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20160822/404127758673/federico-munoz-contreras-verdugos-espana-pena-de-muerte-franquismo-homicidios-barcelona-audiencia.html>
- Aymamí-Serra, J. (1936, 22 de setembre). Periodistes de casa! Els milicians victoregen els nostres periòdics. "Quan anem al front?". *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000083055&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>
- Aymamí Serra, J. (1935, 7 de desembre) Un petit Fantomas al Mercat d'Hostafrancs. *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080806&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>
- Aymamí Serra, J. (1935, 20 de novembre). Mobles al carrer, a Santa Coloma. *Última Hora*. Recuperat de

- <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080671&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>
- Aymamí Serra, J. (1935, 23 d'octubre). La guerra d'Abissínia a Montjuïc. *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080451&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>
  - *Annals del Periodisme Català*. (1936, núm. 25, p. 393). Centre Documentació Montserrat Roig.
  - *Annals del Periodisme Català*. (1936, núm. 23, pp. 268 i 270). Centre de Documentació Montserrat Roig
  - Annals del Periodisme Català*. (1936, núm. 22, p. 191). Centre de Documentació Montserrat Roig
  - *Annals del Periodisme Català*. (núm. 15, 1935, pp. 585-596). Centre de Documentació Montserrat Roig.
  - *Annals del Periodisme Català*. (1934, núm. 8, pp. 483-384). Centre de Documentació Montserrat Roig.
  - *Annals del Periodisme Català*, 1934, núm. 9, p. 595-596). Centre de Documentació Montserrat Roig.
  - *Annals del Periodisme Català*, (1934, núm. 7, p. 412). Centre de Documentació Montserrat Roig.
  - Angulo, J. (1979, juny, núm. 330). Centre Internacional de Fotografia. *Arte Fotográfico*
  - [Anunci publicitari] (1979, 13 de maig). Actes de presentació de l'arxiu històric del PSUC. *La Vanguardia*
  - [Anunci publicitari] (1927, 2 de febrer, p.4) *El Día Gráfico*
  - Aymamí Serra, J. (1935, 23 d'octubre). La guerra d'Abissínia a Montjuïc. *Última Hora*. Recuperat de: <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080451&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>
  - Beaumont, J. F.(1980, 18 d'octubre). La guerra civil, contada a los que no la vivieron. *El País*
  - Capa, R. (1937, 12 de juliol, vol. 3, núm. 2, p.19.) Death in Spain: The Civil War has taken 500,000 lives in one year. *Life*.
  - Capa, R. (1936, 23 de setembre) La guerre civile en Espagne. *VU*  
Recuperat de <http://collections.museeniepce.com/fr/app/collection/7/author/9702/view>
  - Caño, X. (1979, 7 de juny). Agustí Centelles: la fotografia feta història. *Treball*
  - Carrasco, A. (1978, 15 de febrer). Agustí Centelles, fotografiar la historia. *El Correo Catalán*
  - Cartellera. Irusta, Fugazot, Demare. (1929, 22 de maig). *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/05/22/pagina-22/33220721/pdf.html>
  - Centeno, Felipe [María Luz Morales]. (1930, 16 de novembre). Studio –Cinaes. *La Vanguardia*. Recuperat de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1930/11/16/pagina-21/33225734/pdf.html>
  - Cruanyes, J. (1990). Josep Maria Sagarra. Fotògrafs. *Capçalera, revista del Col·legi de Periodistes de Catalunya*, núm. 5. p. 33
  - Cruanyes, J. (1990). Josep Badosa Montmany. Fotògrafs. *Capçalera, revista del Col·legi de Periodistes de Catalunya*, núm. 15. p. 33
  - Cruanyes, J. (1991). Josep Gaspar i Serra. Fotògrafs. *Capçalera, revista del Col·legi de Periodistes de Catalunya*, núm. 25, p. 36
  - Cruanyes, J. (1991). Pau Lluís Torrents. Fotògrafs. *Capçalera, revista del Col·legi de Periodistes de Catalunya*, núm. 26, p. 34

- Editorial. (1936, 18 d'octubre). La nostra aspiració *Última Hora* Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080411&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>
- EFE. (2012, 19 de maig). Halladas dos imágenes de Centelles en las que Capa aparece tras Azaña y Negrín. *El Periódico de Catalunya* Recuperat de <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/halladas-dos-fotos-ineditas-centelles-las-que-capa-aparece-tras-azana-negrin-1806723>
- Escofet, J. (1929, 26 d'octubre). Un héroe de película americana. *La Vanguardia* Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/10/26/pagina-7/33232100/pdf.html>
- Fernández-Santos, E. (2010, 22 d'abril). Los otros Robert Capa. *El País*. Recuperat de [http://cultura.elpais.com/cultura/2010/04/22/actualidad/1271887215\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2010/04/22/actualidad/1271887215_850215.html)
- Ferré, T. (2014, 20 de maig). Agustí Centelles i 'mi primera colonia Chispas'. *Media.cat Observatori Crític dels Mitjans*. Recuperat <https://www.media.cat/2014/05/20/agusti-centelles-i-mi-primera-colonia-chispas/>
- Ferré, T. (2012): Robert Capa mirant l'Exili republicà de 1939 a *La maleta mexicana. Blog del MNAC*. Recuperat de: [https://issuu.com/mnac/docs/la\\_maleta\\_mexicana\\_mnac](https://issuu.com/mnac/docs/la_maleta_mexicana_mnac)
- Ferri, Ll. (1979, 11 de maig). Imatges quotidianes de la revolució. *Mundo Diario*
- Fontcuberta, J. (1978, 21 d'octubre). Centelles, el joven reporter de los 30. *El Correo Catalán*
- Fuentes, C. (1980, 19 de setembre). Ambiciosa e importante exposición sobre la guerra civil española. *ABC*
- Garcia, A. (2014, 21 d'abril). La primera fotografia d'Agustí Centelles. *Diari de Girona*. Recuperat de <https://www.diaridegirona.cat/cultura/2014/04/21/primera-fotografia-dagusti-centelles/666104.html>
- Gómez, E. (1937, 23 de desembre). Después de la conquista de Teruel. *La Vanguardia* Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/12/23/pagina-1/33129967/pdf.html>
- González, R. (1935, 19 de novembre). Caretes contra els gasos asfixiants. *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080662&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>
- Granier-Barrera, E. (1980, 2 d'octubre). L'escàndol dels periodistes. *Avui*
- Lladó Figueres, J. M. (1935, 25 d'octubre). La vida miraculosa dels baixos fons barcelonins. *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080469&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>
- López, L. I. (1978, 1-7 de març). Las fotos inéditas de la guerra civil. *Primera Plana*
- Márquez, F. (1920, 15 de febrer). La cuestión social en Barcelona. Hablando con el presidente de la federación patronal. *Voluntad* pp.43-48 Recuperat de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003823039&search=&lang=es>
- Mirador indiscret. (1932, 11 d'agost). Un sopar distret. *Mirador*. Recuperat de: [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/publicaciones/numeros\\_por\\_mes.do?idPublicacion=249&anyo=1932](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=249&anyo=1932)
- M.F. (1930, 25 de juny) Què fa en Rossinyol de les quatre de la tarda a les cinc de la matinada? *Imatges*, núm. 3, pp. 8-9 Recuperat de [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/consulta/registro.do?id=2119](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2119)
- M.L.R.: (1978, octubre). Universidad fotográfica en marcha". *Cuadernos para el Diálogo*.
- Moya Angeler, J. (1978, 23 de març). Agustí Centelles: imágenes que hicieron historia. *Destino*

- Navarro, R. (1979, 19-25 d'octubre). Testimonios de un drama. Revista *Andalan*
- Número extraordinario. (1925, 8 de gener). *El Día Gráfico*
- Pàmies, T. (1985, 9 desembre). Mi camarada Centelles. *El Periódico de Catalunya*.
- Pérez, M. J. (1978, juny). Agustín Centelles i Osso. La identidad de un reportero. *Flash foto*
- Pseudo, J. (1935, 28 d'octubre). Feina? no n'hi ha. Demanar caritat? prohibit. Vendre pel carrer?... *Última Hora*. Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080487&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>
- Pons i Prades, E. (1980, 22 d'octubre). Agustí Centelles, un fotógrafo de excepción en el frente de batalla. *Diario de Barcelona*
- Pons i Prades, E. (1980, 22 d'octubre). La guerra civil llega a un museo. *Diario de Barcelona*
- Pujol, F. (1979, 5 de maig). Agustí Centelles, testigo de la historia. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1979/05/02/pagina-25/33431108/pdf.html>
- Quintana, À. i Comalat, J. (1980, 22 de novembre). Allà on hi havia un fet important o un moment emotiu, jo hi era present. *El Punt*
- R.S. (1935, 19 de desembre). El món del cinema barceloní. El calvari dels nostres extres i el negoci de les Acadèmies. *Última Hora* Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080904&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>
- Radigales, M. (1978, 19 de febrer). La fotografia, testimoni d'una època. *Avui*
- Noticiero de las artes. Actualidad de la fotografía. (1982, 12 de desembre). *ABC*
- Redacció. (1980, 22 d'octubre). Inaugurada en el Palacio de Cristal del Retiro la exposición sobre la guerra civil. *ABC*
- Redacció. (1980, 22 d'octubre). La guerra civil española en una muestra artística. *La Vanguardia*
- Redacció. (1980, 22 d'octubre). Inaugurada en Madrid la primera exposición global sobre la guerra civil española. *El País*
- Redacció. (1979, 12 de maig). Jaume Miravittles presentó "Anys de mort i d'esperança". *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1979/05/12/pagina-15/33423924/pdf.html>
- Redacció. (1979, 11 de maig). Las mejores fotos de la guerra. *Catalunya Express*
- Redacció. (1979, 10 de maig). L'arxiu del PSUC serà obert als investigadors. *Avui*
- Redacció. (1978, desembre). Agustí Centelles. Centro Internacional de Fotografía de Barcelona. *Papel Especial*
- Redacció. (1978, 23 d'abril). Un mago de la imagen. *Cambio 16*
- Redacció. (1977, 31 de desembre). Camino estrena *La vieja memoria*. Recuperar el silencio de la izquierda. *Tele Exprés*
- Redacció. (1977, 17 de febrer). "Primera Plana", nueva revista de información general. *El País*. Recuperat de [https://elpais.com/diario/1977/02/17/sociedad/224982012\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/02/17/sociedad/224982012_850215.html)
- Redacció. (1938, 21 de gener). Nueva Junta Directiva de los Reporteros Gráficos. *La Vanguardia* Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1938/01/21/pagina-6/33131230/pdf.html>
- Redacció. Com Londres ha vist Terol. La feina del Comissariat. *Última Hora* (1937, 15 de gener). Recuperat de <https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000085363&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>
- Redacció. (1937, 22 de desembre). Representates de la prensa nacional y extranjera a Teruel. Esta madrugada ha salido de Barcelona una nutrida expedición. *La Vanguardia*

Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/12/22/pagina-2/33129956/pdf.html>

- Redacció. (1937, 20 d'octubre). Petición de los reporteros gráficos. *La Vanguardia*. Recuperat de:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/10/20/pagina-3/33127529/pdf.html>

- Redacció. (1937, 21 de juliol). Solidaridad hispana. Víveres para periodistas de Madrid. *La Vanguardia*. Recuperat de

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1937/07/21/pagina-3/33125001/pdf.html>

- Redacció. (1937, 28 de maig). Els treballadors de premsa i les vacances d'estiu. *Última Hora*. Recuperat de

<https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000084340&page=2&search=vacances%20premsa&lang=ca&view=memoriaesquerra>

- Redacció. (1937, 3 de març). Agrupació Professional de Periodistes (UGT). *La Humanitat* Recuperat de

<https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000045546&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>

- Redacció. Dos periodistas heridos. (1936, 24 de desembre). *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/12/24/pagina-3/33133901/pdf.html>

- Redacció (1936, 20 de setembre). Para los reporteros gráficos. *La Vanguardia*. Recuperat de:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/09/20/pagina-5/33138101/pdf.html>

- Redacció (1936, 15 de desembre) Nuevas juntas directivas. *La Noche*.

- Redacció (1936, 15 de desembre) Asambleas de periodistas. *La Vanguardia*. Recuperat de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/12/15/pagina-6/33133324/pdf.html>

- Redacció. (1936, 17 de setembre). Agrupación profesional de Periodistas (UGT). *La Vanguardia*. Recuperat de

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/09/17/pagina-9/33138047/pdf.html>

- Redacció. (1936, 16 de setembre). Satisfactoria solución de un viejo pleito. Los reporteros gráficos harán información en los campos del Badalona y Júpiter. *La Vanguardia*. Recuperat de

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/09/16/pagina-8/33137564/pdf.html>

- Redacció. (1936, 18 d'agost). Constitución de un Comité de Prensa. *La Vanguardia* Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/08/18/pagina-14/33135692/pdf.html>

- Redacció. (1936, 2 d'agost). Un llamamiento en favor de los reporteros gráficos de Prensa. *La Vanguardia*. Recuperat de

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/08/02/pagina-4/33134486/pdf.html>

-Redacció. (1936, 14 de febrer). Centelles agredit. *Última Hora*. Recuperat de

<https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000081365&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>

- Redacció. (1935, 27 de desembre). Tots els artistes de circ darrera el cadàver d'un "clown". *Última Hora*. Recuperat de

<https://pandora.irla.cat/pandora/viewer.vm?id=0000080967&page=1&search=&lang=ca&view=memoriaesquerra>

-Redacció (1934, 26 d'octubre). *La Vanguardia*, multada. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1934/10/26/pagina-6/33166832/pdf.html>

-Redacció (1930, 30 de gener). Emisiones Radio Barcelona. Transmisión de fotografías. *La Vanguardia*. Recuperat de

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1930/01/30/pagina-19/33214400/pdf.html>

- Redacció (1929, 27 de setembre). Orden policial. *La Voz*

- Redacció (1923, 28 de setembre). Una aclaración. *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1923/09/28/pagina-5/33279654/pdf.html>

- Redacció. (1921, 8 d'abril). Otro sindicato. *La Publicidad*

- Redacció. Incendi del Principal (1915, 3 de novembre). *La Veu de Catalunya*. Recuperat de [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1247303](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1247303)
- Redacció. (1913, 9 de gener). Enlace reporter Brangulí. *La Vanguardia* Recuperat de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1913/01/09/pagina-4/33338761/pdf.html>
- Riaño, P. (2011, 6 d'agost). Guillermo Zuñiga: ha nacido otro Capa. *Público*. Recuperat de <http://www.publico.es/390260/guillermo-zuniga-ha-nacido-otro-capa>
- Sanchón, J. (2013, 29 de setembre). Las relaciones desconocidas de Centelles con Capa y Taro en la guerra civil. *eldiario* Recuperat de [http://www.eldiario.es/meseta/Centelles-Capa-Taro-Guerra-Civil\\_6\\_180291973.html](http://www.eldiario.es/meseta/Centelles-Capa-Taro-Guerra-Civil_6_180291973.html)
- Sense signatura. (1980, 2 d'octubre). Jaume Miravittles también denuncia el caso de los periodistas amnistiados. *El Noticiero Universal*
- Sense signatura. (1936, 11 de novembre). Nous accusons. *Regards* Recuperat de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7654704j/f11.item>
- Sense signatura. (1925, 3 de gener, p. 12). Concurso. *El Día Gráfico*
- Sempronio) (1987). Josep Escuder, estel fugaç del periodisme barceloní. A *Annals del periodisme català*, núm. 13, pp.9 -12
- Sempronio (1978, 26 d'octubre). La guerra fotografiada. *Tele/eXpres*
- Socias, J. (1978, octubre, núm. 28). Agustí Centelles, reporter de guerra. *La Calle*
- Vayreda J. (1930, 30 de juliol). Una nit al mar amb barca de pesca. *Imatges*, núm. 8, pp.13-14 Recuperat de [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/consulta/registro.do?id=2119](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2119)
- Ventalló, J. (1980, 25 de setembre). La Seguridad Social ignora a los periodistas represaliados. *El Noticiero Universa*

## RECURSOS WEB

- Academia de la Publicidad. Académicos de Honor. Recuperat de <https://www.academiadelapublicidad.org/academicos-de-honor>
- ARCA. Arxiu de Revistes Catalanes Antigues. [https://arca.bnc.cat/arcabib\\_pro/ca/inicio/inicio.do](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/inicio/inicio.do)
- Antebi, A., Ferré, T. i González P. (Observatori de la Vida Quotidiana) Repòrters Gràfics. (2014). <http://www.reportersgrafics.net/>
- Antebi, A., Ferré, T. i González P. (Observatori de la Vida Quotidiana) Gràfica Anarquista. (2017). <http://www.graficaanarquista.com/>
- Barjau, S. (2012). *L'enigma Joe Loe*. Recuperat de <http://cartellistes.blogspot.com/2012/09/lenigma-de-joe-loe-designer-leaves.html>
- Blog de la Biblioteca del Pavelló de la República (2011, 17 de març). *Catalogada una col·lecció de positius fotogràfics d'Agustí Centelles*. Recuperat de: <http://blocpavellorepublica.ub.edu/>
- Catálogo de la Filmoteca Española Don Juan Tenorio (1922). Recuperat de <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14257/ID7d7e08ed?ACC=101>
- Coleman, A. D. (2014) *Robert Capa on D-Day*. <https://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/major-stories/major-series-2014/robert-capa-on-d-day/>
- Chabrier A. i Thérenty M.E. (2018). Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940) a *Criminocorpus*. Recuperat de <https://journals.openedition.org/criminocorpus/5537>
- *Der Arbeiter-Fotograf*. <http://www.arbeiterfotografie.com/archiv/arbeiterfotograf/der-arbeiterfotograf.html>



- *Déetective, l'hebdomadaire du fait divers*  
<https://criminocorpus.org/fr/bibliotheque/collections/detective/?page=6>
- Editorial Polígrafa <http://www.poligrafa.com/es/acerca-de-poligrafa>
- Filmoteca Española. Colección Guerra Civil.  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PL29F65DB88380D711>
- Fotografia Centelles. <https://fotocentelles.com/>
- Fundació Uriach. <https://www.fu1838.org/>
- Fundación Pablo Iglesias. Biografía Sebastià Biec. Recuperat de [https://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/2856\\_biec-beamonte-sebastian](https://www.fpabloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/2856_biec-beamonte-sebastian)
- GALLICA. Revista *Regards* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34447681m/date>
- Gran Enciclopèdia Catalana. Recuperat de <https://www.enciclopedia.cat/content/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana>
- Gran Orient de Catalunya. Lèxic maçònic. Recuperat de <http://www.granorient.cat/v2/?q=node/28#g>
- Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.  
<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>
- Humoristan. Autor Jaume Passarell. Recuperat de <http://humoristan.org/ca/autores/passarell/>
- Humoristan. Autor Ramon Bonet (Bon) Recuperat de <http://humoristan.org/ca/autores/bon/>
- International Center of Photography. *The mexican suitcase collection*. Recuperat de <https://www.icp.org/browse/archive/collections/the-mexican-suitcase>
- *La maleta mexicana. El blog de l'exposició. Museu Naciona d'Art de Catalunya*  
Recuperat de [https://issuu.com/mnac/docs/la\\_maleta\\_mexicana\\_mnac](https://issuu.com/mnac/docs/la_maleta_mexicana_mnac)
- Laya Films. Col·lecció a European Film Gateway <https://www.europeanfilmgateway.eu/>
- Library of Congress. *Civil War Glass Negatives and Related Prints*.  
<https://www.loc.gov/pictures/collection/cwp/>
- Musée Nicéphore Niépce. Col·leccions de les revistes *VU* i *Voilà*  
<http://museeniepce.com/index.php?/collections/Bibliotheque/presentation-bibliotheque>
- Negritas y cursivas. (2016) *Los inicios de la Librería Editorial Argos*. Recuperat de <https://negritasycursivas.wordpress.com/2016/06/17/los-inicios-de-la-libreria-editorial-argos/>
- Palomas i Moncholí, J. (s.d.) *Josep Antoni Trabal i Sans*. Recuperat de <https://memoriaesquerra.cat/biografies/trabal-sans-josep-antoni>
- Pàgina professional del fotògraf Jordi Farrús <http://farrus.com/>
- Serra Hartman, C. (s.d.) *Arquitectura moderna a Barcelona 1950–1975*. Recuperat de: [www.elglobusvermell.org](http://www.elglobusvermell.org)
- Revista *Sovetskoe foto* [https://archive.org/details/sovetskoe\\_foto](https://archive.org/details/sovetskoe_foto)
- United States Holocaust Memorial Museum. Writting the news.  
<http://www.ushmm.org/propaganda/exhibit.html#/themes/writing-the-news/page6/kristallnacht/>

## LEGISLACIÓ

- Real Decreto 2716/1976, de 18 d'octubre, pel qual es regula la l'aplicació en matèria de Premsa i Impremta del Real Decreto-Ley 10/1976, Boletín Oficial del Estado, 285, 23648 (1976). Recuperat de [http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases\\_datos/doc.php?id=BOE-A-1976-24052](http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?id=BOE-A-1976-24052)
- Real Decreto Ley 10/1976, de 10 de juliol, sobre amnistia. Boletín Oficial del Estado, 186, 15097 (1976). Recuperat de [http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases\\_datos/doc.php?id=BOE-A-1976-14963](http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/doc.php?id=BOE-A-1976-14963)
- Ley de Prensa e Imprenta, Boletín Oficial del Estado, 67,3501 (1966). Recuperat de <https://www.boe.es/buscar/pdf/1966/BOE-A-1966-3501-consolidado.pdf>
- Ley sobre la represión de la Masonería y del Comunismo, Boletín Oficial del Estado, 62, 1537 (1940). Recuperat de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1940/062/A01537-01539.pdf>
- Ley, de 9 de febrero, de Responsabilidades Políticas, Boletín Oficial del Estado 44, pp. 824 (1939). Recuperat de <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1939/044/A00824-00847.pdf>
- Ley de Prensa, Boletín Oficial del Estado, 550, 6938 (1938). Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/550/A06938-06940.pdf>
- Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya: Any 5, volum 1, núm. 55, p. 868. Recuperat de <https://dogc.gencat.cat/web/.content/continguts/serveis/republica/1937/19370055.pdf>
- Gaceta de la República núm. 347/1936. 12 desembre de 1936. Recuperat de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1936/347/B00967-00967.pdf>
- Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya any 4, volum 3, núm. 247. Recuperat de <https://dogc.gencat.cat/web/.content/continguts/serveis/republica/1936/19360247.pdf>
- Constitución de la República Española. 9 de desembre de 1931. Recuperat de [http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931\\_cd.pdf](http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf)

## ARXIUS CONSULTATS

Archives départementales de l'Aude, Archivo General de la Administración, Archivo General de la Guerra Civil – Centro de la Memoria Histórica, Archivo General Militar de Ávila, Archivo General Militar de Guadalajara, Archivo General Militar de Segovia, Archivo Histórico Nacional, Archivo del Nacionalismo Basco–Fundación Sabino Arana, Archivo del Tribunal Militar de Barcelona, Arxiu fotogràfic de Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, Arxiu Nacional de Catalunya, Biblioteca de Comunicació i Hemeroteca General de la Universitat Autònoma de Barcelona, Biblioteca del Pavelló de la República (Universitat de Barcelona), Biblioteca Nacional de Catalunya, Centre de documentació Montserrat Roig (Col·legi de Periodistes de Catalunya), Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Fundación Juan Negrín.