

# El cronónimo “retirada” en la historia de España: estudio de caso basado en la fotografía

The chrononym “withdrawal” in the history of Spain: case study based on photography

## Autor:

---

Sabrina Grillo

Universidad Paris-Est Créteil

## Autor de correspondencia:

---

Sabrina Grillo  
sabrina.grillo@u-pec.fr

- **Recepción:** 23 – Marzo – 2024
- **Aprobación:** 06 – Mayo – 2024
- **Publicación online:** 28 – Junio – 2024

**Citación:** Grillo, S. (2024). El cronónimo “retirada” en la historia de España: estudio de caso basado en la fotografía *Maskana*, 14(2), 59 - 71. <https://doi.org/10.18537/mskn.15.01.04>



# El cronónimo “retirada” en la historia de España: estudio de caso basado en la fotografía

The chrononym “withdrawal” in the history of Spain: case study based on photography

## Resumen:

La investigación se centró en analizar el término “retirada” en el contexto de la historia de España durante la Guerra Civil y el exilio. Se buscó comprender cómo fue percibida y representada por quienes la vivieron y su impacto en la recuperación de la memoria democrática. Por ello, se exploraron las representaciones visuales empleando métodos como revisión bibliográfica, análisis de fuentes primarias, análisis visual, entrevistas y análisis comparativo. Los resultados destacaron la diversidad de representaciones visuales y la importancia de la fotografía, incluyendo el trabajo de Agustí Centelles, en la preservación de la memoria histórica. Se identificó una narrativa visual y cambios en la memoria colectiva de España. En conclusión, se resalta cómo las representaciones visuales de la retirada y el exilio republicano han moldeado la memoria histórica, tanto a nivel nacional como internacional.

**Palabras clave:** retirada, fotografía, memoria, Centelles, España.

## Abstract:

The research focused on analyzing the term “withdrawal” in the context of the history of Spain during the Civil War and exile. We sought to understand how it was perceived and represented by those who lived through it and its impact on the recovery of democratic memory. Therefore, visual representations were explored using methods such as literature review, analysis of primary sources, visual analysis, interviews and comparative analysis. The results highlighted the diversity of visual representations and the importance of photography, including the work of Agustí Centelles, in the preservation of historical memory. A visual narrative and changes in the collective memory of Spain were identified. In conclusion, it highlights how visual representations of the Republican withdrawal and exile have shaped historical memory, both nationally and internationally.

**Keywords:** withdrawal, photography, memory, Centelles, Spain.

# 1. Introducción

---

España ha pasado por regímenes cuyas imágenes, tanto fijas como filmicas, constituyen tanto una fuente para los historiadores como una huella, un soporte para la memoria individual y colectiva. Sin embargo, es evidente que las representaciones del periodo 1931-1936 quedaron eclipsadas por la cantidad abrumadora de fotografías de la Guerra Civil y por la política de ocultación del pasado republicano por parte del régimen franquista. Esta elipse visual tiende a reforzar la perspectiva fatalista del “fracaso” de la Segunda República. No obstante, desde el inicio de la década de 2000 y la promulgación de la llamada Ley de Memoria Histórica - hoy Ley de Memoria Democrática - un proceso de recuperación de la memoria, especialmente en lo que se refiere a las víctimas republicanas, ha cambiado la situación y ha propiciado la aparición de una nueva sensibilidad política y cultural respecto a la memoria de la Segunda República.

Hoy en día, España está inmersa en una lucha memorialista y postmemorialista, una lucha contra la desmemoria (Urbano, 2014, p. 15), término que nos permite abarcar un contexto memorialista marcado por las ocultaciones de los partidos en el poder. De hecho, en los últimos años se ha asistido a un renacimiento sin precedentes de los medios de acceso, y de representación, del pasado, siendo las segunda y tercera generaciones las más ansiosas por reivindicar su historia, silenciada por los macrorrelatos.

Desde la irrupción de los medios de comunicación de masas en el siglo XX, la cultura visual y la cultura política han mantenido una estrecha interacción y retroalimentación, destacando el papel central que la imagen desempeña en la comprensión del mundo y de las sociedades contemporáneas (Veyrat-Masson, 2014, p.12). Es indispensable preguntarse por los efectos inducidos por la difusión de las imágenes, su reproductibilidad, su

manipulación, sobre la relación de los ciudadanos españoles con lo político (que tiene que ver con la concepción de las relaciones sociales dentro de un espacio conflictivo) y con la política (que tiene que ver con el ejercicio del poder). En efecto, la imagen no solo es el “testigo ocular” de lo que ha sido y ya no es; también configura un verdadero “discurso visual” (Pantoja Chaves, 2007, p.185) que atraviesa las épocas. La guerra de España dio lugar, según cada bando, a una doble interpretación: luchar contra una invasión fascista para el bando republicano y protagonizar una santa cruzada para el bando franquista. Los países que intervinieron en el conflicto después del Pacto de No Intervención se adhirieron a esta doble interpretación. Tras el inicio de la guerra, muchos republicanos no tuvieron más remedio que huir del régimen de Franco, dando lugar a un primer movimiento masivo de población; concretamente un éxodo interno primero hacia Cataluña. Francia no tardaría en acoger a los primeros exiliados republicanos y así fue como aparecieron campamentos improvisados, como el campo de Bram, por ejemplo. “Retirada” es la palabra que la historia ha utilizado para designar el exilio republicano, antifascista, civil y militar, para escapar de la represión del general Franco durante el invierno de 1939. Francia, en ese momento, tenía casi medio millón de republicanos en sus fronteras. En las duras condiciones del invierno, al tener que escapar de los bombardeos, los republicanos esperaban pasar por Le Perthus o Bourg-Madame, por ejemplo, que eran de los pocos lugares abiertos por el gobierno de Daladier. Las vivencias en los campos dieron lugar a obras muy variadas (memorias, poemas, ilustración, etc.) que fueron formas de luchar contra la represión, expresar el desacuerdo y las emociones. Esa pulsión creadora es, a partir de esa época, sobre todo el reflejo de la necesidad de testimoniar.

La obra del fotógrafo Agustí Centelles es uno de los testimonios visuales de la Guerra Civil y de la retirada. Su obra es partidista ya que fue un militante republicano y hombre de izquierdas. Su trabajo abordó la guerra, sus combates, así como sus consecuencias desastrosas. Como fotoperiodista dio todo su apoyo a la causa republicana y retrató la vida cotidiana de este convulso periodo desde los primeros días del conflicto en Cataluña. Se hizo famoso, sobre todo, por sus reportajes del día siguiente al pronunciamiento, y también por los que consiguieron captar la lucha callejera en Barcelona con gran fuerza expresiva y comunicativa. Sus fotografías se distinguen por una gran plasticidad, incluso cuando estaba en el frente. Revelan la guerra en su ambivalencia, ya que fue a la vez escenario de horrores y de cierta humanidad. Teniendo en cuenta lo revisado antes queremos investigar a partir de la formulación de dos hipótesis. Primero, la emergencia de una cultura memorialista y postmemorialista en España ha llevado a una reevaluación crítica de las representaciones visuales del periodo republicano, cuestionando las narrativas dominantes y promoviendo una mayor pluralidad de perspectivas históricas. Segundo, la difusión masiva de imágenes y medios de comunicación durante la Guerra Civil y la retirada republicana

ha tenido un impacto duradero en la percepción pública de estos eventos, moldeando narrativas históricas y memoria colectiva.

Las preguntas de investigación estriban en dos vertientes: ¿De qué manera la Ley de Memoria Histórica ha impactado en la recuperación de la memoria histórica de las víctimas republicanas y en la reinterpretación del periodo republicano? ¿Cómo contribuyen las imágenes, en particular las fotografías de Agustí Centelles, a la comprensión y reinterpretación de la retirada republicana durante la Guerra Civil y su significado en el contexto contemporáneo de la memoria histórica en España?

Estos interrogantes nos llevarán a varios objetivos específicos, que son los siguientes: recuperar representaciones visuales del periodo eclipsadas por las narrativas de la Guerra Civil y el franquismo; explorar el impacto de la Ley de Memoria Histórica en el proceso de recuperación de la memoria histórica; investigar la relación entre la cultura visual, la política y la memoria histórica en España desde el siglo XIX hasta la actualidad; examinar el papel de las imágenes, especialmente las fotografías de Agustí Centelles, en la construcción de la memoria histórica.

## 2. Materiales y métodos

---

Este artículo estudia el cronónimo “retirada” y su actualidad a través de las manifestaciones conmemorativas vinculadas a él. Se enmarca en un contexto de discusión de las cuestiones relacionadas con la memoria de la Guerra de España (Altares, 17 de noviembre de 2021), tanto en su conocimiento como en los marcadores de los compromisos antifascistas de los que Centelles puede considerarse una figura destacada; por ello, se indaga a través de algunas de sus fotografías. La selección permite observar durante un periodo determinado, 1938-1939, cómo Centelles representa tanto la retirada como la forma en la

que la vivió, con un cambio de estatus, pasando de combatiente a preso. Desde un punto de vista metodológico, se explora la “retirada” a través de los rituales de la memoria esbozados por el historiador sociológico Gérard Namer en *Batailles pour la mémoire* (1983): el desfile, el velatorio, el descubrimiento de placas. En una actualidad marcada por el memorialismo en España, es de valorar los múltiples hechos y usos de la memoria que afectan a la sociedad civil y a la política. Por ello, se explora la noción retirada desde un punto de vista epistemológico, antes de confrontarla con la obra del fotoperiodista Agustí Centelles,

analizando el contenido de las fotografías de diferentes archivos: el archivo de la Fundación Juan Negrín de Las Palmas de Gran Canaria y el Archivo Centro Documental de la Memoria Histórica <sup>1</sup>.

Las fotografías de Centelles son las huellas del exilio, de la lucha y también de la resistencia de quienes tuvieron que abandonar su país. También son la huella de la mirada de un hombre que sufrió él mismo la guerra. Como recuerda Marc Ferro, debemos insistir en el valor documental de las imágenes de archivo y en la importancia de las preguntas que les hacemos para que no se conviertan en una “memoria muerta” (Maeck y Steinle, 2016, p. 45). Es desde este ángulo que confrontamos al lector con su condición de espectador frente a estas fotografías que registraron el acontecimiento de la “retirada” y lo moldearon, al mismo tiempo, a través de la comprensión emocional de la historia.

Se ha seleccionado un corpus de fotografías que registraron tanto la retirada de las Brigadas Internacionales a finales de 1938 como la retirada civil y militar del invierno de 1939. Se entiende el término “retirada” como “acción y efecto de retirar o de retirarse”, “de retroceder en orden, alejándose del enemigo” pero también “retroceder combatiendo”, según el Diccionario de la Real Academia. Por lo tanto, se analizarán fotografías vinculadas temáticamente por el acto de separación, ideológica y física, en tiempos de guerra, procedentes de diferentes colecciones: la del Ministerio de Cultura español (MCE) y la de la Fundación Juan Negrín de Las Palmas de Gran Canaria (FJNLP). A partir de ello, se destacará qué imagen se construye del cronónimo “retirada” a través de la escritura fotográfica y se cuestionarán las condiciones de inscripción y circulación del mismo corpus fotográfico.

<sup>1</sup> Como las fotografías de Agustí Centelles no están libres de derechos, solo se publican algunas para las cuales se han podido obtener los derechos para su publicación en este artículo. Para consultar más, es posible ver este video, el cual incluye numerosas fotografías: <https://www.youtube.com/watch?v=9I5LiPWPXjc>; <http://vimeo.com/24528844>

## 3. Resultados y discusión

### 3.1. La experiencia de Centelles

La Guerra de España se convirtió rápidamente en un objeto mediático internacional. De hecho, los periódicos ya habían empezado a dar importancia a la fotografía con la aparición de ABC en 1903, luego *La Vanguardia* en 1938 o El Imparcial creado en 1867. A principios del siglo XX nació el fotoperiodismo. Con los líderes políticos de la República, en su mayoría de origen intelectual, el desarrollo de la vida cultural entre 1931 y 1936 fue exponencial y, como consecuencia, el número de revistas aumentó. Además de la evidente necesidad de documentar la guerra, desde un punto de vista material, la fotografía de guerra inmortalizó a las víctimas y reveló los efectos del conflicto en la población.

Centelles, pionero de la generación Leica (24x36mm) en España, había emprendido una carrera independiente a los 25 años cuando comenzó la Guerra Civil. El 26 de enero de 1939, las tropas franquistas entraron en Barcelona y, poco después, un periódico oficial de esta provincia exigió a los fotoperiodistas la entrega de sus archivos fotográficos tomados desde el 18 de julio de 1936. Muchos fotógrafos optaron por destruir sus archivos, y los que pudieron huir se llevaron las fotografías (Puig Farran y los hermanos Mayo, por ejemplo). El legado conmemorativo de los archivos fotográficos es, por tanto, la huella de quienes, desde el principio, lucharon para oponerse al silencio impuesto por la censura que devastaría la libertad de expresión durante décadas. Centelles, que había sido nombrado jefe de la oficina fotográfica del SIM (Servicio de Investigación Militar) antes de vivir la tragedia del exilio, se fue con la colección fotográfica que había conseguido acumular durante la guerra para evitar que todas



Figura 1: Cementerio de Lérida, Centelles (1937).

Fuente: Archivo Centro Documental de la Memoria Histórica : ref. 2810.



Figura 2: Salida de la columna García Oliver en Barcelona, Centelles (1936).

Fuente: Archivo Centro Documental de la Memoria Histórica : ref. 4496.

sus fotos cayeran en manos del Servicio Nacional de Propaganda, creado en febrero de 1938. Tomó cuerpo como tal en diciembre de 1938 (Sevillano Calero, 1998, p. 108). El 21 de marzo de 1939 el ministro de gobernación Serrano Suñer había nombrado Secretario General del Servicio Nacional de Propaganda a Manuel Augusto Viñolas. En el campo de Bram, en el sur de Francia, donde estuvo detenido, guardó todo su trabajo. Sus fotografías sobre la guerra y el exilio, primero en el campo de Argelès y luego en Bram, son impactantes. La fuerza de su obra no reside solo en el hecho de que muestra los horrores de la guerra, sino también en su capacidad de ofrecer, desde el interior, una perspectiva, un encuadre o a veces una luz capaz de despertar la mirada del espectador. De este modo, reúne lo individual y lo colectivo, el pasado y el presente. Se puede consultar al respecto la famosa foto que hace eco a la “mater dolorosa” en el cementerio de Lérida el 3 de noviembre de 1937 (Figura 1) o la salida de la columna García Oliver en Barcelona el 25/11/1936 (Figura 2), disponibles en el Centro Documental de la Memoria Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte.

### 3.2. El desfile militar: la retirada de las Brigadas Internacionales

Antes de analizar varias de las instantáneas de Centelles, volvamos al término “retirada” que guía la presente reflexión. Tiene varios significados. Se refiere por supuesto al hecho de apartar o separar a alguien o algo de otra persona/ cosa/sitio y, además, en nuestro caso se refiere a un aspecto militar, a la salida del campo de batalla. Pero “retirada” es también un cronónimo. Este término es un neologismo acuñado por la lingüista suiza Eva Büchi en 1996, y retomado por los historiadores de los imaginarios sociales, Paul Bacot, Laurent Douzou, Laurent y Jean-Paul Honoré en la revista Mots en 2008. Así lo definen: “una expresión, simple o compleja, utilizada para designar una porción de tiempo que la comunidad social aprehende, singulariza y asocia con actos que se supone le dan coherencia, lo que

va acompañado de la necesidad de nombrarla” (Bacot et al., 2008, p. 5). Nos permite situar un periodo, con unas características tan particulares que nos invita a nombrarlo de forma especial en relación con otro periodo. Se considera que el primer cronónimo es “Belle Époque” (Kalifa, 2016, p. 119), un período desde finales del siglo XIX hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial que conoció un marcado progreso a la vez social, económico, tecnológico y político, principalmente en Francia. En España, por ejemplo, existen los cronónimos “Retirada” y “transición”.

Las fotografías seleccionadas permiten reconstruir el recorrido geográfico de Centelles, su experiencia y su observación de la retirada. Pocos meses después de la batalla del Ebro, en julio de 1938, salieron de España las tropas voluntarias. Centelles asistió a la “Retirada de las Brigadas Internacionales”. A este acontecimiento militar se sumó la dimensión política del desfile oficial celebrado en Barcelona, en el otoño de 1938. El pesimismo por parte de los republicanos que imperaba en cuanto a la posibilidad de conseguir ganar la guerra fue una fuente de discordia que exacerbó las tensiones entre los líderes republicanos de la época. Pocos meses después de la salida de estos militares, el presidente, Manuel Azaña se marchó, en febrero de 1939, dando lugar al inicio del exilio de miles de civiles republicanos que querían huir del régimen de Franco. ¿Cómo vio y vivió Centelles la retirada para resaltar tanto la realidad militar como la civil? Varias fotografías demuestran cómo Centelles se involucró para expresar mejor lo (in) visible. Por un lado, se destacará a continuación cómo el evento llega a desaparecer detrás de la expresión de sentimientos: sea el dolor, sea el valor, sea la humanidad, y también se presentará su preocupación por la denuncia y la estética.

Para empezar, nos detendremos en la retirada militar. Entre las decenas de fotografías de la salida de las Brigadas Internacionales, el 28 de octubre de 1938, de los archivos de la Fundación Juan Negrín, destacan varias fotografías tomadas

por Luis Torrents, Pérez de Rozas, los hermanos Mayo y Centelles (Figuras 3 y 4). Las fotografías de la salida de las Brigadas Internacionales inmortalizaron un momento especialmente grave para los republicanos, y también era, recordémoslo, una forma de propaganda. Las fotografías de Centelles estaban destinadas a ser publicadas en la prensa. Por tanto, tienen las características de una producción militante. Utilizó varios ángulos para multiplicar los planos y crear una narración detallada a través de un discurso fotográfico, a veces político.



Figura 3: Salida de las Brigadas Internacionales, Centelles (1938).  
Fuente: Archivo Fundación Juan Negrín de Las Palmas de Gran Canaria: ref. 710050001001

En efecto, se trataba de mostrar, frente a los franquistas y a la comunidad internacional, la fuerza del apoyo republicano sobre la base de un milhojas argumentativo por medio de un gran número de fotografías que cubrían el evento. Una serie fotográfica particular ilustra la necesidad de reproducir la amplitud temporal de un acontecimiento tan importante y alude a la definición de “crononimia”. El espíritu del artista también se materializa en sus elecciones estéticas, en las líneas, en los ángulos. En medio de una serie, la aparición de un mismo objeto o persona subraya la importancia de lo que está representado e intenta entrever la toma que el fotógrafo quizá pretendía más que otras – el «punctum» de Barthes (1980)– para comprender la intención de sentido de una fotografía particular dentro de una serie. Un ángulo resulta bien

diferente en comparación con varias fotografías que apuntaban al mismo objeto fotografiado. En efecto, una fotografía de Centelles marcada por la verticalidad de la escopeta del soldado frente a la tribuna presidencial donde están sentados Negrín y Azaña, corta el plano en dos partes y materializa finalmente la desunión entre el jefe del Gobierno y el presidente de la República. Este aparente detalle podría ser muy significativo para la percepción (estética e ideológica) del fotógrafo. Centelles, partidario de la causa republicana y espectador de la división efectiva del gobierno, ilustraría perfectamente las tensiones en el seno del gobierno a finales de 1938: Negrín quería reunificar, resistir, mientras que el presidente Azaña se oponía y abogaba por un final rápido del conflicto.



Figura 4: Salida de las Brigadas Internacionales, Centelles (1938).  
Fuente: Archivo Fundación Juan Negrín de Las Palmas de Gran Canaria: ref. 710050005001

### 3.3. El velatorio

Centelles también fotografió el exilio de los republicanos que huían de España durante el invierno de 1939 y se quedaron en campamentos como el de Bram, en Francia. Entre el desfile en honor de las Brigadas Internacionales y su internamiento en el campo de Bram, el punto de vista de Centelles solo podía ser diferente, pasando de la condición de fotoperiodista en libertad a la de preso, encerrado.



Figura 5: Bram, Centelles (1939).

Fuente: Archivo Centro Documental de la Memoria Histórica : ref. 9335.

Para ilustrar la vida en el campo, tomó cientos de fotografías. En una de un cementerio, durante un velatorio, la multitud de cruces materializa la muerte de una forma menos frontal y brutal que la exposición de cuerpos sin vida (Figura 5). La elección de un ángulo ligeramente en contrapicado crea una línea de fuga diagonal que recorre toda la fotografía. Da la impresión de una línea infinita, como si quisiera dar testimonio de la magnitud de los innumerables daños humanos causados por el conflicto. Centelles, refugiado entre los refugiados, inmortalizó la vida de estos supervivientes que siguen en pie, no menos fuertes y valientes, al posar para Centelles mientras lloran a sus perdidos. Durante su encarcelamiento, llevó un diario dedicado en gran parte a su vida cotidiana en el campo. Este texto era en realidad un complemento

de las fotografías que tomaba, que también documentaba con inscripciones en algunas de ellas (Figura 6).



Figura 6: Bram, Centelles (1939).

Fuente: Archivo Centro Documental de la Memoria Histórica : ref. 3548.

### 3.4. Actualidad: el descubrimiento de placas, exposición y película

En la actualidad, ya no es de demostrar el protagonismo social que la memoria ha adquirido entre la sociedad, la cual sigue investigando e interrogando los vínculos entre su presente y su pasado. Este protagonismo se refleja en múltiples hechos y usos de la memoria que durante décadas han afectado a la sociedad civil y a la política. La cuestión de la memoria histórica y su

impacto en la política nacional ha demostrado que era urgente satisfacer las demandas de rehabilitación histórica en torno a las víctimas del franquismo en particular (Pere Soler, 2019). Es de recordar que el régimen actuó desde los inicios de la contienda con un objetivo de visibilización intimidante. La apropiación simbólica del espacio mediante la denominación del mismo con nombres de héroes franquistas, aspiraba a que se olvidara todo lo que precedió al Año de la Victoria, y luego, con la Transición, hubo que olvidar y hacer olvidar las divisiones (“espíritu de concordia”) y la Guerra de España. Pero este olvido institucionalizado de la Transición no pudo evitar la aparición de un movimiento social que quería recuperar su memoria histórica con otro objetivo: visibilizar su propia historia, darla a conocer y, además, hacerlo desde el punto de vista de los vencidos para mejor (re)descubrirla y entenderla.

Para calibrar su dimensión y características, es fundamental recordar que es un fenómeno polifacético. Destaca por su carácter transgeneracional, donde la búsqueda de la verdad y la justicia abarca a varias generaciones afectadas por el régimen franquista que han ido buscando cuestionar el silencio impuesto sobre los crímenes del franquismo. En cuanto a su dimensión social, este movimiento ha dado lugar a la federación de una “identidad colectiva” (Yusta, 2011) en torno a unos referentes y acciones comunes tales como iniciativas culturales, asociaciones, eventos, que buscan recuperar y difundir la memoria de las víctimas del franquismo, promoviendo así un proceso de reflexión colectiva sobre el pasado y su impacto en el presente. Nada más llegar al poder, la política memorialista franquista se había dotado de un sistema propagandístico que pretendía apropiarse del espacio y el tiempo públicos, destruyendo la memoria de la España derrotada. Hoy en día, el paisaje español está lleno de vestigios materiales que apoyaron la conmemoración

del Año de la Victoria. Por ello, la cuestión de la denominación y la señalización de los lugares forma parte de la construcción conmemorativa que pretende legitimar la apropiación del espacio. Como recuerda Maurice Halbwachs:

No hay memoria colectiva que no tenga lugar en un marco espacial [...]. Es sobre el espacio, sobre nuestro espacio -el que ocupamos, por el que a menudo volvemos a pasar, al que siempre tenemos acceso, y que en cualquier caso nuestra imaginación o nuestro pensamiento es capaz de reconstruir en cada momento- sobre el que debemos dirigir nuestra atención; es ahí donde nuestro pensamiento debe fijarse, para que reaparezca tal o cual categoría de recuerdos (Halbwachs, 1997, p. 209).

La arquitectura utilizada fue un verdadero instrumento de dominación; pensemos en el Valle de los Caídos, ahora Valle de Cuelgamuros, al igual que la nueva nominalización del espacio público para anclar el poder de los vencedores en la vida cotidiana. Esta situación ha contribuido a alimentar el miedo y a prolongar el silencio hasta nuestros días.

El significado de la Guerra Civil estuvo condicionado por leyes que configuraron la identidad política de la España de la Transición y la España de hoy, como la Ley de Amnistía (Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía, BOE, 17/10/1977). La reciente Ley de Memoria Democrática de julio de 2022, ha intentado convertirse en una nueva herramienta de justicia reconociendo por fin la ilegalidad del “régimen surgido de la contienda militar” y, a partir de 2022, el Estado se compromete en gestionar las acciones necesarias para realizar exhumaciones.

Desde hace más de dos décadas, lo que cuestionan los descendientes de las víctimas del franquismo es el silencio y también una paradoja. Mientras que el paisaje español

está lleno de huellas del pasado franquista, las segundas y terceras generaciones de las víctimas se enfrentan a la ausencia (real e histórica) de las mismas para sus antepasados. Si el territorio permite fijar la memoria, entonces hace falta también algún soporte para mostrar lo invisible, la ausencia, el vacío, el olvido; o sea, que hace falta exhibir la ausencia y los agujeros de memoria. Según Pierre Nora, los lugares de la memoria nacen de un sentimiento de pérdida de una memoria colectiva. (2020, p. 232-234). Para combatir este vacío y el silencio impuesto iniciaron una serie de procesos conmemorativos para reactivar la memoria de ese periodo de su historia nacional (Ley de Memoria Histórica, reapertura de fosas comunes, creación artística). El proceso de reparación del trauma vivido solo se puede hacer si se reconoce en el tiempo, pero también en el espacio. Al respecto, la fotografía puede convertirse en un lugar conmemorativo, como bien lo expusieron los trabajos de Halbwachs (1997) sobre los cuadros sociales y la localización de la memoria: los recuerdos de un grupo se basan, por supuesto, en marcos espaciales y temporales precisos. De esta manera, la evolución de los mecanismos de conmemoración está fuertemente ligada a la evolución del tratamiento de las víctimas. Varios espacios donde tuvieron lugar los hechos se están convirtiendo en lugares de conmemoración de la memoria de las víctimas. En Francia, la inauguración de un memorial en el campo de Rivesaltes, en forma de ataúd, pretende materializar lo ausente colmando un vacío con esta gigantesca obra, en la cual, a pesar de su tamaño desmesurado (200 metros de largo, 20 metros de ancho y 4 metros de alto) no podrían caber todas las víctimas. Lo que sí permite es perpetuar su memoria gracias a la práctica social de la conmemoración. Otra conmemoración tuvo lugar con motivo del 80 aniversario de la retirada: el jefe del Estado Pedro Sánchez viajó a Francia para honrar la tumba del presidente republicano Manuel

Azaña, fallecido en el exilio en Montauban en 1940. Al conmemorar el acontecimiento, marcó a su vez el espacio público con una placa conmemorativa que hacía visible el acto de transmisión de la memoria republicana y del exilio. Este hecho puede leerse como constitutivo de la evolución de los medios e instrumentos de conmemoración de la retirada en relación con el tratamiento de las víctimas de este exilio antifascista en su momento. La visita del jefe de Estado a Francia, que atestigua la localización de la memoria, se ha convertido en un hecho histórico, ya que convirtió a Sánchez en el primer jefe de Gobierno español en visitar el lugar. Los medios para conmemorar la retirada no se limitan a fotos o placas conmemorativas, por supuesto, ya que la sociedad civil y los artistas también participan en esta transmisión conmemorativa y a veces se unen en un mismo medio. Es el caso de una placa conmemorativa en los Pirineos Orientales, en Lamanère, con un dibujo de Josep Bartolí, que participó en la retirada y permite concluir sobre la circulación de una misma imagen que atestigua en realidad su inclusión en la memoria colectiva. De hecho, la producción fotográfica de Centelles sobre la retirada alimentó la actualidad cultural y artística del año 2021 con exposiciones fotográficas y, en particular, con la película *Josep*, que recibió el César a la mejor película de animación en 2021, y cuya sinopsis recuerda a las fotos de Centelles. También, las citas visuales entre las obras testimoniales y comprometidas de Bartolí y Centelles son obvias. Sus obras se caracterizan por cierta coherencia estética y temática porque ambos vivieron y retrataron su experiencia de la retirada y el campamento de Bram. La conmemoración de la historia española y la lucha contra el olvido del franquismo continúan siendo temas destacados en la sociedad y la política española. La aprobación y aplicación de medidas adicionales en el marco de la Ley de Memoria Histórica se convirtieron en un punto focal.

En una entrevista le preguntaron a Aurel, dibujante y director de la película *Josep*, cuál era la aportación de los dibujos de Josep Bartolí en relación a las fotografías de Agustí Centelles (y Robert Capa). Contestó:

Dos cosas esenciales: la editorialización y los momentos de verdadera vida y en el interior de los barracones. La fotografía tiene una fuerza inigualable, muestra la cruda realidad de la imagen. El dibujo, aunque sea realista como el de Josep, por su trazo o incluso por su ínfima dosis de caricatura, permite ‘editorializar’, explicar un sentimiento, un combate, una emoción (Montanyà, 2020).

Desde la retirada militar hasta la retirada de los civiles republicanos, Centelles, a la vez espectador y actor, trató de mantener una visión de la guerra que al mismo tiempo documentó su propia vida, de la misma manera que Bartolí había hecho con estos dibujos. Publicado en 2009, *La Retirada: exode et exil des républicains*, es un archivo del dibujante que es como una especie de escritura autobiográfica.

## 4. Conclusiones

Unir la retirada militar y la retirada del éxodo republicano permite analizar el contexto político, social y militar en el que se desarrollaron ambos eventos porque están intrínsecamente relacionados. Al final de esta demostración, se ha resaltado la importancia de considerar tanto las dimensiones militares como las civiles de la guerra para una comprensión completa de su impacto en la sociedad y en la historia contemporánea de España. Centelles documentó y cuestionó desde dentro la retirada; como fotoperiodista, quiso documentar la retirada de las brigadas; como refugiado en el campo de Bram, cuestionó sus consecuencias y su dura realidad, pero también demostró que la belleza

del ser humano se encuentra en los gestos más pequeños. Desde el inicio de la guerra hasta el exilio, Centelles buscó mantener una visión de la guerra que, al mismo tiempo, documentara su propia vida. Es un trabajo de una gran sensibilidad que evoca la guerra, pero también la vida. Si una placa conmemorativa solo tiene sentido porque estamos delante de ella para leerla, las fotografías de Centelles

que evocan las conmemoraciones de la retirada, tales como el desfile de las Brigadas o el momento del velatorio, son su paradigma. manera que Bartolí había hecho con estos dibujos. Publicado en 2009, *La Retirada: exode et exil des républicains*, es un archivo del dibujante que es como una especie de escritura autobiográfica.

## 5. Referencias bibliográficas

---

Altares, G. (17 de noviembre de 2021). El dilema de revisar la Ley de Amnistía. *El País*. <https://elpais.com/espana/2021-11-18/el-dilema-de-revisar-la-ley-de-amnistia.html>

Archivo Fundación Juan Negrín de Las Palmas de Gran Canaria.

Archivo Centro Documental de la Memoria Histórica.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire: note sur la photographie*. L'Étoile.

Bacot, P., Douzou, L., Honoré, J.P. (2008). Chrononymes. La politisation du temps, *Mots. Les langages du politique*, (87) 5-12. <https://doi.org/10.4000/mots.11552>

Bartolí, J. (2009). *La Retirada: exode et exil des républicains*. Actes Sud.

Centelles, A. (1939). *Diario de un fotógrafo: Bram, 1939*. Península.

Halbwachs, M. (1997). *La Mémoire collective*. Albin Michel.

Kalifa, D. (2016). 'Belle Époque': invention

et usages d'un chrononyme, *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], (52), 119-132. <https://doi.org/10.4000/rh19.4997>

Maeck, J., y Steinle, M. (Eds.) (2016). *L'image d'archives. Une image en devenir*. Presses universitaires de Rennes.

Montanyà, X. (2020). 'Josep', homenatge a la tragèdia de l'exili republicà del 39. *Vilaweb*. <https://www.vilaweb.cat/noticies/josep-homenatge-a-la-tragedia-de-lexili-republica-del-39/>

Namer, G. (1983). *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Paris, Papyrus.

Nora, P. (2020). L'avènement de la mémoire, *Le Débat*, (210), 232-234. <https://doi.org/10.3917/deba.210.0232>

Pantoja Chaves, A. (2007). La imagen como escritura: El discurso visual para la historia. *Norba: revista de historia*, (20), 185-208.

Pere Soler, P. (2019). La memoria histórica de la Guerra Civil, la dictadura franquista, y la Transición, en España. Síntesis histórica e

iniciativas legislativas recientes, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, (23). <https://doi.org/10.4000/ccec.8857>

Sevillano Calero, F. (1998). *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Ed. Universidad de Alicante.

Urbano, P. (2014). *La gran desmemoria. Lo que Suárez olvidó y el Rey prefiere no recordar*. Planeta.

Veyrat Masson, I. (2014). *Médias en images et politique de l'image. En Sous les images, la politique. Presse, cinéma, télévision, nouveaux médias (XXe-XXIe siècle)*. CNRS Editions. <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.15839>

Yusta Rodrigo, M. (2011). ¿« Memoria versus justicia »? La «recuperación de la memoria histórica» en la España actual, *Amnis*, (2). <https://doi.org/10.4000/amnis.1482>