

UN NUEVO DISCURSO EN EL PERIODISMO GRÁFICO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA ANTE EL HALLAZGO DE LA OBRA DE ANTONI CAMPANÀ

MANUEL BLANCO PÉREZ
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

La Guerra Civil española (1936-1939) fue el primer conflicto armado europeo ampliamente fotografiado gracias a los avances técnicos de la época, por lo que fue, en múltiples sentidos, y además de lo social o militar, también un banco de pruebas en la narración periodística y fotográfica que se hacía del conflicto. Antes de la guerra civil española, la otra gran contienda que gozó de una cobertura gráfica fue la Gran Guerra (1914-1918), si bien, por las limitaciones técnicas de la industria fotográfica y cinematográfica de la época, fue una contienda que tuvo grandes limitaciones técnicas. La primera de ellas tenía que ver con la exposimetría química fotográfica, esto es: el tiempo que la “acción” necesita estar sin movimiento para poder nitidez en la toma. En el caso de un árbol, por poner un ejemplo pedagógicamente entendible, era fácil realizar una toma. Si, en cambio, el árbol tenía muchas hojas y en el momento de la toma, además, corría un fuerte viento, en esas fotografías el tronco no se movería y, en cambio, las hojas presentarían una imagen difusa, en movimiento, carente de nitidez. Evidentemente cuando esta lógica, se traslada a la toma de imágenes de la contienda en pleno fervor de la batalla, es prácticamente imposible realizar tomas de acción, por lo que las imágenes que tenemos de la Gran Guerra son, en términos generales, de posados (con frecuencia posados frente a pilas de cadáveres) e imágenes de edificios destruidos. Las, entonces, novedosas avionetas aparecen, casi siempre, sin despegar, quietas en tierra o, en algunos casos, con la imagen del ala de la avioneta nítida (hubo

casos de anclaje de la cámara sobre la propia aeronave) pero con el resto de la imagen difuso. (López Mondéjar, 2007).

En 1932, la empresa alemana Leica saca al mercado su novedosa Leica III, la primera cámara del mundo con enfoque telemétrico, lentes intercambiables/ plegables, y sistema de rollo de plástico fotosensibilizado con soluciones químicas de hasta 200 iso, lo cual la hacía ser la cámara más avanzada de la historia de la fotografía en su momento de aparición. Esa primera cámara, junto con las posteriores versiones (Leica M2, principalmente) serán las encargadas de fotografiar la Segunda Guerra Mundial, si bien, antes, el gran banco de pruebas de esta cámara (también en cuanto a lo que de tecnológico se desplegó en el conflicto), será la guerra civil española como consecuencia del levantamiento de Franco el 18 de julio de 1936. Coincidió, eso sí, con los últimos meses de la República Española (14 de abril de 1931-18 de julio de 1936), tal y como constan las investigaciones sobre el fotoperiodismo republicano (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua, 2014).

Al término de la contienda, y como quiera que en 1939 el fascismo estaba rearmándose, en España y en Europa, buena parte del material gráfico de la guerra fue incautado por el franquismo, y destruido. Hay numerosos testimonios de requisamiento y “quema de material subversivo” (como se denominará al trabajo resultante de los periodistas gráficos que cubrieron la guerra en el bando republicano -la mayoría-). Pero en 1995, en una casa en México, en un falso muro descubierto en una obra de albañilería, aparece una caja llena de fotografías que se creían perdidas: las imágenes resultan ser del mítico reportero húngaro Robert Capa (1913-1954), que él había mandado a embarcar, seguramente desde el puerto de Barcelona, en un barco republicano que partía rumbo al exilio hacia México, en algún momento de la primavera de 1939.

El hallazgo de esa caja de fotografías, lo que verdaderamente significó desde el punto de visto fotográfico en el conflicto español fue un antes y un después en la memoria visual del conflicto que de él tienen las nuevas generaciones. El ICP (International Center of Photography of New York), adquirió la caja completa, y realizó un trabajo encomiable, durante varios años, de catalogación, revelado, digitalización,

indexación y contextualización de un patrimonio visual sin parangón. Además, la exposición resultante, llamada *La maleta mexicana*, desde los primeros años de los 2000, han recorrido varios países de forma itinerante, y su ruta dura aún hoy.

Con deslumbrantes similitudes en la historia, en el otoño de 2018, en Barcelona, en una obra de albañilería, aparece otra caja, también con imágenes de la Guerra, en alguna de las cuales aparece el propio Robert Capa. Resulta ser el material gráfico de uno de los más brillantes fotoperiodistas catalanes que, antes de ser detenido y encarcelado, había escondido esta caja en una casa, primero en Francia y luego dentro de una obra en Barcelona.

¿Quién era Antoni Campañà? ¿Fue un fotoperiodista deportivo, un reportero de actualidad política y de guerra, un fotógrafo artístico o un comercial de cámaras? O, ¿quizás un saxofonista de la Iberian Orchesta que, durante la década de 1930, actuaba por Barcelona y tenía la sede para “contratos” en la casa familiar de los Campañà, en Sarrià? Para adelantar la conclusión, digamos que Campañà sería un perfecto hombre orquesta de la fotografía. A diferencia de muchos de sus compañeros fotoartistas, no era un acomodado que ejercía con orgullo su amateurismo. (González i Vilalta, 2020, p. 10)

Bajo la apariencia de un humilde fotógrafo de barrio, expresidiario (se le condenó por simpatías con las izquierdas), antiguo militante republicano, que durante los años 50 y en adelante hacía fotografías de comuniones, bodas y bautizos, se esconde la mirada de uno de los autores con más personalidad de la guerra civil española: dotado de una mirada pictorialista y una pericia técnica y química, sin duda, sobresalientes. Es preciso concretar que:

En primer lugar, la práctica totalidad de sus instantáneas fueron realizadas en Barcelona durante el período comprendido entre el inicio de la guerra y principios de 1938 –cuando se enrolará en el Ejército del Aire–, para retomar la cámara con la entrada franquista en la capital catalana en enero de 1939. Son miles de fotografías sin título, algunas de ellas difundidas internacionalmente, que Campañà nunca haría brillar en su currículum, ni siquiera tras la muerte de Franco. Cuando

Centelles sacaba a relucir sus épicas fotografías, él se mantuvo en silencio. No quiso explotar sus fondos para convertirse en una de las principales miradas de la guerra. (Blanco Pérez y González Vilalta, 2020, p. 313)

Antoni Campañà (Arbúcies, 1906-St. Cugat del Vallès, 1989) y sus casi 5.000 retratos de la guerra, habían quedado ocultos de la mirada pública por más de ocho décadas. No dijo nada a nadie de dónde se escondía su material, le sobrevino la muerte en 1989. En los meses posteriores al término de la II Guerra Mundial, derrotado el nazismo, la comunidad internacional decide no intervenir en la España de Franco, ello condena al exilio perpetuo a varias decenas de miles de anónimos ciudadanos españoles que aguardaban la restauración del sistema democrático en España para volver. Y genera también el fenómeno llamado “exilio interior”, gente que perdió la guerra, que cumplió pena de cárcel, que sufrió la expropiación de sus bienes, con frecuencia que sufrieron torturas durante años y que, además, eran condenados a sobrevivir en un país que los utilizó a modo de escarnio público. El historiador Paco Espinosa (2003) cuanta cómo, luego de la cárcel, a los antiguos milicianos que sobrevivieron en los presidios, se le obligaba a hacer una suerte de “servicios a la comunidad” tras concluir su horario laboral. En los pueblos del sur de Extremadura, afirma el historiador, antiguos maestros, médicos y demás intelectualidad republicana eran obligados a servir (gratuitamente) como taquilleros para la venta de boletos de los toros, limpiadores de las plazas públicas, etc. (Espinosa, 2003)

En esa línea del exilio interior anteriormente descrito, Antoni Campañà sale de la cárcel en los años 50 y rehace su vida, se casa con una chica que conoce, tiene hijos, luego nietos... pero todos ignoran que ese amable fotógrafo de barrio que hace retratos para documentos oficiales y fotografías de boda es, en realidad, uno de los fotógrafos más dotados de una ciudad en la que, por tres años, convivieron algunos de los fotógrafos más importantes de la historia de la fotografía: Agustí Centelles, Robert Capa, Cartier-Bresson (Chéroux, 2012), etc... Además, Campañà, cuando estalla la guerra era el único comercial autorizado de productos químicos de revelado fotográfico, en toda España, para las casas alemana Perutz, Mimosa y también Hauff, así como la francesa Du Pont

(y su famoso rollo Pancromatic). Era también vendedor y reparador oficial de las marcas de cámara Leica y Rollei.

Antoni Campañà fue, además de todo lo dicho (o, quizás, precisamente por eso), ante todo, un viajero:

Él, que es un creyente convencido, retrata la religiosidad en los últimos momentos de paz de una República Laica, mostrando el instante antes de ser prohibida, o de convertirse en obligatoria. Viaja por la España al borde del conflicto civil con destino a Andalucía, dejando testimonio del día antes de la tormenta. Fotografía la Semana Santa de Sevilla con portada incluida en el diario madrileño *Ahora*, del 10 de abril, antes de convertirse en uno de los escenarios del golpe de Estado. (González i Vilalta, 2021, p. 25)

Siguiendo con su carácter viajero, y son respecto al vínculo comercial que tenía con los fabricantes alemanes, es preciso decir que de tal proximidad que, poco antes del inicio de la guerra civil española, había sido invitado por estos fabricantes a conocer sus instalaciones en Alemania, viaje que el propio Campañà acepta y hace coincidir con su viaje de recién casado por la tierra que, justo esos años, verá nacer el III Reich, y en la que ya varios teóricos andaban reflexionando sobre la ontología de la imagen (Benjamin, 1931), que luego, luego de la derrota mundial del fascismo y en el contexto del libremercado pero inserto en la Guerra Fría, matizarán varias décadas después Sontag (1975), Dondis (1973) y Barthes (1980) entre otros.

Con una metodología descriptiva, analizaremos este importantísimo hallazgo que aporta una nueva mirada a la Barcelona en guerra y revolución, comentando algunos rasgos del material fotográfico, y trataremos, sobre todo, de analizar los fondos, pero, sobre todo, qué implicaciones tiene, siguiendo las coordenadas de la obra de más altura en castellano para la descripción fotográfica y visual, del Catedrático Javier Marzal (2007).

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN. OBJETIVOS

La fotografía, pese a su juventud como medio visual, es uno de los canales más inmediatos para explicar el mundo moderno (Sontag, 1975), y esto ha sido, en parte, gracias al periodismo gráfico. Y es que:

“La cámara otorga un poder fáctico al fotógrafo, que se constituye en *voyeur* universal; el mundo se entiende como territorio de caza fotográfica y que se divide en dos grandes grupos, observadores y observados. Controlar las imágenes se convierte, así, en una forma potencial de poder (Zunzunegui, 1989, p. 135)”.

Con la institucionalización del periodismo como una herramienta democrática en los albores de la sociedad industrializada, el fotoperiodismo arranca como apenas una ilustración del texto en prensa escrita, en los años 20, en la Alemania de entreguerras. La “Ley del Gran Berlín” recogida en la Constitución de Weimar en 1920 convierte Berlín en una metrópoli efervescente que rivaliza culturalmente con París. En ese contexto histórico-cultural es en donde Kurt Safransky (perteneciente al *Berlin Illustrierte Zeitung*) y Stefan Lorant (del *Muenchner Illustrierte*) comienzan a editar sus periódicos introduciendo más de una foto sobre cada noticia, por tanto, como una visión complementaria del texto, y no solo como una fotoilustración (Sougez, 1996).

Ya entonces, la fotografía de reportaje vivió un primer hito histórico con la FSA (Farm Security Administration), proyecto liderado por Emerson Stryker para el que reclutó a los mejores fotógrafos de EE. UU., dándole libertad creativa para ahondar en las consecuencias del *crack* del 29 (quiebra de su sistema económico que trajo consigo migraciones, empobrecimiento obrero, ruina campesina por la sequía, etc.). Renobell defiende que, gracias a la FSA, nace “una nueva visio-nalidad, una hipervisualidad y una hiperrealidad pretendida desde los límites de la realidad-ficción-documental” (Renobell, 2005, p. 5). En ese mismo momento de entreguerras, en Europa empieza a tener protagonismo la figura del reportero gráfico:

“En la década de los treinta el impulso cultural y la actividad política aumentaron el trabajo de los reporteros. Los fotógrafos de prensa tenían categoría de redactores, con el calificativo ‘gráfico’ como diferenciador de su actividad. Mucho antes de que la Unión de Informadores Gráficos

de Prensa reivindicara el respeto a los derechos de los fotoperiodistas, las grandes empresas informativas, Prensa Gráfica y Prensa Española entre ellas, tenían en nómina a reporteros de prestigio (Sánchez Vigil & Olivera Zaldua, 2014, p. 50)”.

Aunque ya en era de entreguerras la fotografía aparecía fuertemente vinculada a la antropología (Freund, 1974), la guerra civil española, será, sin duda, el primer gran evento fotoperiodístico de la historia mundial. Será una guerra a la que se desplacen los mejores fotoperiodistas del momento. Tras la victoria de Franco, el daño al fotoperiodismo gráfico será severo: se exilian los fotorreporteros extranjeros que vivían en España (que habían venido como corresponsales), otros españoles son enviados a campos nazis en Alemania (el fotoperiodista catalán Francisco Boix, entre otros) y, además, a esta desbandada se añadió:

“El exilio de algunos, la política de apropiación documental franquista y los avatares de la inmediata II Guerra Mundial de otros, provocando la existencia de *maletas o cajas rojas* llenas de negativos que deberían esperar décadas a ser rescatadas: las de Agustí Centelles en Francia, por cierto, con negativos revelados en el estudio de Campañà, la del alemán Walter Reuter junto al español Guillermo F. López Zúñiga, también con contactos del laboratorio de la calle Tallers, o la definida como ‘mexicana’ de Robert Capa, Gerda Taro y ‘Chim’, por no hablar de los fondos de la CNT ‘secuestrados’ en el IISH de Ámsterdam con más fotos de Campañà (Blanco Pérez & González i Vilalta, 2020)”.

Tras la guerra civil española vendrá la traumática II Guerra Mundial, a donde se desplazarán los fotoperiodistas supervivientes de la guerra de España. En 1945, con un terreno europeo devastado por la guerra más cruenta hasta la fecha, se firma el armisticio. Y en ese contexto, en la postguerra europea, con unos pujantes Estados Unidos y una guerra fría contra los soviéticos en el horizonte, nacen los premios de fotoperiodismo internacional World Press Photo, que tendrán gran peso en el mundo occidental.

Pero el periodismo gráfico de agencia, al menos tal y como lo conocemos hoy día, no existiría sin la agencia MAGNUM que, a su vez, nace con probabilidad suma, en Barcelona, en los días de la insurrección de Franco, en que Cartier-Bresson y Capa reflexionan sobre el rol de los fotógrafos en los conflictos, y en que se empieza a gestar lo que al

término de la Segunda Guerra Mundial será la agencia MAGNUM (Baeza, 2001).

De modo que nuestra reflexión, en este trabajo pretende, por un lado, poner en valor el trabajo de catalogación, escaneo, digitalización y contextualización que, del trabajo de Antoni Campañà hizo el profesor de Historia Arnau González i Vilalta, y en cuyo trabajo, quien suscribe estas líneas, tuvo el inmenso privilegio de participar.

De otro modo, y derivado de ello, pretendemos aportar algunas reflexiones -en modo alguno concluyentes, excluyentes o totalizadoras-, si no, más bien, un escorzo, que trate de aportar algo de luz a lo que supone el descubrimiento de la obra de Campañà y el impacto que puede y debe tener, de ahora en adelante, en el desarrollo gráfico de la Guerra Civil Española.

3. METODOLOGÍA

A nuestro juicio, reflexionar en este estudio sobre la evolución de la tecnología, la reflexión en el conocimiento de una disciplina como la fotografía pero, sobre todo, ser capaces de describir el impacto del hallazgo de la obra de un autor como Antoni Campañà, que ha posibilitado un cambio en la historia reciente de la fotográfica y su discurso en la guerra civil española implica, ineludiblemente, formular una suerte de marco temporal que consiga abarcar la evolución en estos años del s.XX. De este modo, se ha elegido la aproximación diacrónica, interconectando la época analizada (1936-1939), así como la etapa previa de donde viene, y reflejando cada hallazgo de la obra en función de cada topología fotográfica. Este acercamiento histórico nos permitirá reflejar, en su importancia, cada uno de los rasgos, en términos artísticos, pero también científicos, de la obra de Campañà, así como de sus implicaciones.

Además, la revisión somera (pero integradora) del estado de la cuestión sobre la fotografía, en la primera mitad del s.XX en la cosmopolita Barcelona, se nos antoja la única manera de comprender en todas sus particularidades y profundidad la obra que nos ocupa, proceso que implica la puesta en diálogo de las obras fotográficas previas.

De esta manera se ha podido acometer un estudio progresivo, fecundo, que más que ofrecer respuestas definitivas (no puede haberlas, visto el nivel de oscuridad de archivos de la contienda, y la falta de valentía de los sucesivos Gobierno de España que, desde el inicio de la democracia, se ha negado a desclasificar la totalidad de los materiales y legajos referentes a nuestra Guerra Civil), nos invita a hacernos ciertas preguntas muy sugerentes.

4. ANÁLISIS

En la etapa de la Guerra Civil Española operaba, desde el punto de vista técnico, y también creativo, una aparente uniformidad visual que impedía en la mayoría de los reporteros. Ello se debe a lo limitado de lo tecnológico por aquel entonces (aún quedaría medio siglo para la llegada del *quasi* ilimitado universo digital y sus innumerables recursos), así como por cierta carestía de medios. Buena parte de los fabricantes de productos de química fotográfica eran alemanes: Perutz, Mimosa o Hauff, por citar algunos, y la situación en la Alemania de los años 30 tenía las consiguientes problemáticas de un mercado convulso y un estado en situación de guerra interna. Aunque también existían productos franceses (antes hacíamos alusión a Du Pont y su famoso rollo Pancromatic, que tan de moda a finales de los años 30 estuvo en Barcelona), no conviene olvidar que la propia situación francesa en los años 30 estaba condicionada por el crack del 29 americano, y por sucesivos movimientos internos muy convulsos.

Todo ello confería a la realidad Barcelonesa cierta unanimidad técnica, de equipos y usos, en la práctica comprobable en la obra de autores que eran muy dispares por formación, país de origen e incluso edad.

De entre los reporteros que cubrieron el conflicto, podemos diferenciar un primer grupo de origen español y que se movió, principalmente, por la zona sublevada. Hablamos de José Demaría Vázquez Alias “Campúa”, Alfonso Sánchez Portela, y Luis Ramón Marín, todos madrileños. Aunque no profesional, la obra de José Ortiz Echagüe es de una singularidad y exquisitez manifiesta. Juan José Serrano será uno de los

cronistas de la fotografía en el bando de Franco y éste le condecorará, a posteriori, por ello.

En el Madrid republicano que resiste el ataque del franquismo, estará José María Díaz Casariego (natural de Madrid), y otros muchos, como el andaluz Bartolomé Ros, sin adscripción definida. Los Hermanos Mayo, un pseudónimo que integraba a varios militantes antifascistas, será combativo y, por ello, sus militantes, se exilian al término de la guerra. Este hecho fue, también, el que les ocurrió a los fotógrafos Félix Albero y Francisco Segovia.

Hubo un segundo grupo, que eran fotógrafos catalanes que cubren fotográficamente el conflicto desde la Revolución que, en lugares como Barcelona y el resto de Catalunya, siguieron al repelido golpe de estado de Franco. Estos fueron autores Agustí Centelles, Salvador Pujol o Paco Boix.

Con respecto a los fotógrafos internacionales, la inmensa mayoría de ellos deciden mantenerse en Barcelona antes que pedir su entrada en el bando sublevado, los argumentos que justifican ello serían, en primer lugar, de simpatías ideológicas (buena parte de ellos eran militantes anti-fascistas que venían, en cierto modo, a militar en el conflicto, internacionalizándolo e inmortalizándolo), y, por otro lado, también existirían motivos estrictamente operacionales: en el ejército de Franco la jerarquía era férrea y los periodistas, en general, eran vistos como incómodos ojos para sus operaciones y, en sentido opuesto, el bando izquierdista estaba compuesto por decenas de partidos independientes, en ocasiones opuestos, grupúsculos, y comandos más o menos auto organizados. En este grupo de extranjeros será el compuesto por autores como Robert Capa, Cartier-Bresson, Gerda Taro y David Seymour.

Esta panorámica, en modo alguno excluyente de otras miradas, y bien susceptible de ser matizada o concretada, cuando no impugnada o imprecada, adolecía, sin embargo, de una falta de encaje de una de las personalidades con más impronta de todos cuanto retrataron el conflicto: Antoni Campaña. Cuya obra, aunque rumoreada en ciertos círculos (lo nombra Centelles en sus diarios escrito en el campo de concentración francés), nunca se encontró.

Un primer acercamiento a la obra de Campañà nos revela un inusual gusto por el movimiento soviético del constructivismo, con el que el autor conecta en la convulsa Alemania del ascenso nazi, y que conoció de primera mano en su viaje de novios por tierras germanas, que duró varias semanas, justo en ese periodo. Rodchenko, que fue uno de los precursores de esta escuela, tan personalista como ecléctica, que tuvo muchos seguidores en la Alemania de Weimar, y los vínculos con los artistas locales, en estos años 30, fueron exponenciales (Rodchenko, 2008). Varias de las fotografías de Campañà poseen una fuerte composición en línea trasversal, que incluso sigue cultivando en momentos de gran acción, como el momento de la evacuación de un niño herido como consecuencia de un bombardeo de la aviación alemana: en la obra podemos ver cómo vira las líneas del horizonte para acercarlo visualmente a lo que Rodchenko llamará *constructivismo*. (Blanco Pérez y González Vilalta, 2020, p. 318)

Este arte ha estado, tradicionalmente, vinculado a una de las ramas de las vanguardias artísticas que se habían estado desarrollando en la Alemania previa al nazismo, con la escuela Bauhaus a la cabeza. (Vadillo, 2010)

Otro de los rasgos de Campañà es su gusto por el retrato. Al parecer, el propio Campañà, de joven, había tenido formación pictórica, y ello le aporta una mirada muy certera como retratista de la que carecen otros coetáneos suyos, más preocupados por captar la acción que por adentrarse en la psique humana, cosa que en última instancia debe aspirar a hacer todo retrato. En este sentido, es justo conocer, y reconocer, que los retratos de Campañà serán de corte humanístico, pero no exento, sin embargo, de ciertos ecos vanguardistas que él *resemantiza* en sus imágenes, y lo hace en virtud de una serie de recursos visuales y artísticos, como esa mueca recurrente que obtiene haciendo mirar a los sujetos con escorzos que sacan las miradas del encuadre de la fotografía. Los retratados rara vez posan mientras miran a cámara pues, cuando dicha mirada se produce, suele ser porque es un robado, y no un posado. Es decir, Campañà busca la mirada del sujeto en todo momento, pero cuando está fotografiando sin presencia de acción (a menudo en los tiempos muertos que tiene toda contienda) y, por tanto, dispone de

tiempo para componer la escena con el retratado a su antojo, entonces, decimos, opta por un retrato con una articulación compleja, como el que aportamos en nuestro estudio, que era además inédito y primicia mundial, del líder anarquista García Oliver, líder de la CNT que acabó en el exilio mexicano, y del que apenas había material gráfico de la etapa de la guerra (Blanco Pérez y González Vilalta, 2020, p. 320).

Una mención especial requiere, también, el uso de paisajes en la obra de Campañà. Esos paisajes tienen un fuerte componente de significación, incluso cuando, recordemos, fueron tomados 50 años antes de la aparición, en las aulas boloñesas, por mediación de Umberto Eco, de la semiótica, herramienta fundamental y trascendental en la articulación teórica de la fotografía en la última mitad del s. XX. Sirva a modo de ejemplo una imagen. Campañà, en uno de los rollos, realiza un reportaje en el cementerio de Barcelona. Muestra cómo es un entierro en el cementerio municipal de un miliciano, caído en combate, y enterrado por sus camaradas. Pero el retrato se convierte en todo un prodigio de alarde técnico y de significación: todos los milicianos caminan de espaldas, significando la colectividad y lo grupal (vemos sus espaldas, no sus caras), y no la individualidad que representarían algunas de las ramas que apoyaban la sublevación. Además, cada miliciano tiene un pie por delante del otro, un recurso visual compositivo que ya utilizaban los escultores en el antiguo Egipto y que tenía la capacidad de sugerir un paseo, en vida, hacia la muerte: una forma de reseñar que están llegando a un destino de trascendencia (Blanco Pérez y González Vilalta, 2020, p. 319).

Hay en Campañà una cierta tendencia a buscar líneas trasversales que lo vinculen a un uso de la fotografía muy personal. De Campañà sabemos que el mismísimo Ortiz-Echagüe, que admiraba la obra del propio Campañà, medió para que la pena capital le fuera conmutada por varios años de presidio, que acabó cumpliendo de manera íntegra. Ortiz Echagüe, cuyo trabajo fotográfico conserva hoy la Universidad de Navarra, fue uno de los principales paisajistas de la fotografía española, a cuyos retratos aplicaba un pictorialismo que, en cierto modo, será el precursor del neorrealismo italiano, tan alejado, en cambio, de la obra de Campañà.

No obstante, el hallazgo de la obra de Campañà es tan inabarcable, que aún hoy seguimos haciendo una criba que arroja increíbles momentos. Solo de sus viajes a Andalucía, especialmente a la Andalucía republicana, existen varias decenas de rollos que, justo al calor de estas líneas, están siendo escaneadas. Ello nos permite reconstruir una época pero, sobre todo, una forma de mirar el mundo, la de Toni Campañà que ahora está suficientemente documentada y sustanciada en lo teórico.

Había que descifrar al fotógrafo y adentrarse en su carácter y su trayectoria para poder ver a través de sus retinas, porque una imagen no vale más que mil palabras. (González i Vilalta, 2020, p. 33)

Podemos ya decir, sin riesgo a equivocarnos, que el archivo abarca tanto que son visibles las trazas de diferentes etapas creativa y compositivas en la vida y obra de Toni Campañà, una trayectoria gigante que verá, sin duda, la luz en los próximos años.

5. CONCLUSIONES

Quien suscribe estas líneas ha tenido el privilegio, de la mano del historiador Arnau González i Vilalta, de trabajar en el archivo original de los años 30 de Antoni Campañà, y participar en su digitalización, edición y catalogación. Y podemos ya, aquí, avanzar que, en lo que tiene que ver con Campañà, hay un archivo que estará dando alegrías, por muchas décadas, a los amantes del arte fotográfico, pero, también, a los historiadores, investigadores y académicos.

La mirada de Toni Campañà es una unión asombrosa entre arte clásico *pictorialista* y, además, el cultivo de ciertos ecos de vanguardias en los retratos, principalmente en los escorzo que, pese a ser reconstruido, posee naturalidad, y con los que el fotógrafo parece insinuar una relación más profunda entre el fotografiado y su contexto, poniendo en duda el límite del marco, ensanchando sus fronteras, y obligando al receptor a ser capaz de mirar más allá de lo que simplemente percibe. La fotografía de Campañà muestra mucho, pero también sugiere más de lo mucho que muestra. Y para ello se sirve de articulaciones que venían de las vanguardias y otras más clásicas que, a su vez, provienen del arte pictórico decimonónico. Fundamentando dicha unión en el uso

tecnológico de las cámaras para el disparo y la fotoquímica fotográfica para el revelado, así como de un conocimiento y de una soltura técnica inigualables en la Barcelona convulsa de aquellos días. Nunca sabremos si Campaña fue un técnico con la mirada más poética de su generación o, al revés, el poeta visual más fuertemente instruido en lo técnico.

Es, en cualquier caso, un debate menor pues, lo verdaderamente importante es que el mundo pueda reconocer la mirada de uno de los autores con más personalidad de uno de los hechos que marcaron la historia de Europa en el s. XX. Hecho, aún más relevante si pensamos que apuntó estuvo de perderse todo este legado, de no ser por la feliz casualidad del invierno de 2018 que supo sacar a la luz Arnau González Vilalta, pues, sin nadie vivo ya que conociera las fotografías de Campaña o a este en persona, todo parecía destinado al olvido.

Gracias a este suceso, el mundo de la fotografía dará, no tenemos la menor duda de ello, el puesto que merece, junto a los más grandes de su generación, a Toni Campaña.

6. REFERENCIAS

- Baeza, P. (2001). Por una función crítica de la fotografía de prensa. GG.
- Barthes, R. (1980). La cámara lúcida. Paidós Ibérica.
- Blanco Pérez, M. (2020). Cine y Semiótica. Universidad de Salamanca.
- Blanco Pérez, M., & González i Vilalta, A. (2020). La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campaña. Análisis fotográfico e histórico. *Historia y Comunicación Social*, 25(2). <https://doi.org/10.5209/HICS/69249>
- Chéroux, C. (2012). Henri Cartier-Bresson, el disparo fotográfico. Blume.
- Dondis, D. A. (1973). La sintaxis de la imagen. GG.
- Freund, G. (1974). La fotografía como documento social. GG.
- González i Vilalta, A. (2020). La caja roja. La Guerra Civil de España fotografiada por Antoni Campaña. Comanegra.
- González i Vilalta, A. (2021). Antoni Campaña: La Guerra Infinita. Museu Nacional D'Art De Catalunya.
- López Mondéjar, P. (2007). Historia de la fotografía en España. Lunwerg

- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Renobell, V. (2005). Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital, UOC Papers. Revista sobre la sociedad del conocimiento, (1), 1-11.
<http://www.uoc.edu/uocpapers/dt/esp/renobell.html>
- Rodchenko, A. (2010). *Cartas de París. La Fábrica*.
- Sánchez Vigil, J.M., & Olivera Zaldúa, M. (2014). *Fotoperiodismo y República*. Cátedra.
- Sougez, M. L. (1996). *Historia de la fotografía*. Cátedra.
- Sontag, S. (1975) [2008]. *Sobre la fotografía*. DeBolsillo.
- Vadillo, M. (2010). *Otra mirada: las fotografías de la Bauhaus*. Universidad de Sevilla.
- Van Dijk, T. A. (1999). *Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Gedisa.
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Cátedra.