

FOTOGRAFÍA Y GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: DEL INSTANTE A LA HISTORIA

PHOTOGRAPHY AND THE SPANISH CIVIL WAR: FROM MOMENTS TO HISTORY

Rafael R. Tranche

Universidad Complutense de Madrid, España
tranche@ucm.es

Beatriz de las Heras

Universidad Carlos III de Madrid, España
bheras@hum.uc3m.es

1. La primera guerra mediática

Transcurridos 80 años del comienzo de la Guerra Civil española, el interés por este acontecimiento no ha cesado. Estudios de toda índole se han sucedido desde entonces, revelando la trascendencia de una contienda que condensó las claves políticas y sociales de su época. Estas circunstancias pusieron a prueba la capacidad de los medios de comunicación para dar cuenta de una guerra que, pese a iniciarse como un conflicto interno, muy pronto se internacionalizó. En su último libro, *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag enfatizaba lo que ha acabado por convertirse en un lugar común:

La Guerra Civil española (1936-1939) fue la primera guerra atestiguada (“cubierta”) en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de España y el extranjero (Sontag, 2003, p. 30).

Así, corresponsales como Jay Allen, Herbert Matthews, Geoffrey Cox, G. L. Steer, Harold G. Cardozo, Mario Neves o Louis Delaprée retrataron en sus crónicas la guerra en toda su crudeza¹. Mario Neves, por ejemplo, fue testigo de la matanza de Badajoz, donde el registro lo ocurrido estuvo a punto de costarle la vida al

¹ Véase al respecto, *Corresponsales en la guerra de España*. (2006). Catálogo de la exposición. Madrid: Instituto Cervantes/Fundación Pablo Iglesias.

reportero de Pathé Journal René Brut. En paralelo, fotógrafos como Capa, Taro y Chim, Hans Namuth, Walter Reuter, Kati Horna, Deschamps, Centelles, Díaz Casariego, Luis Marín, Campúa, Compte, los Hermanos Mayo, Albero y Segovia, Alfonso, Santos Yubero o Juan Guzmán (Hans Gutmann) dieron cobertura gráfica a estos acontecimientos.

Cierto es que otros conflictos previos habían tenido un seguimiento informativo con la presencia destacada de las imágenes. La propia Primera Guerra Mundial o guerras coloniales como la segunda guerra Italo-Etíope (1935-1936), donde las crudas imágenes de Alfred Eisenstaedt dieron visibilidad al conflicto. Sin embargo, en la Guerra Civil confluyeron varios factores que le otorgan ese carácter singular como “guerra mediática”: su desarrollo en el propio continente europeo, la rápida polarización política del conflicto con la intervención de fuerzas extranjeras, la aplicación de las tácticas de la “guerra total” cuyos devastadores efectos sufriría la población, la puesta a punto de nuevos modos de captar y difundir la información y, sobre todo, el intenso protagonismo civil. De manera que su acontecer tuvo una amplia resonancia sacudiendo a la opinión pública mundial. Este impacto mediático no estuvo exento de la instrumentalización y el uso propagandístico de la información. El caso del bombardeo de Guernica es un buen ejemplo de ello. Frente a las tesis del bando nacional, que culpaban a los “dinamiteros rojos” de la destrucción, las crónicas de George L. Steer publicadas en *The Times* y *The New York Times* fueron determinantes para desvelar la autoría de la Legión Cóndor. Aquí, la inexistencia de imágenes del suceso fue clave para que se pudiera alimentar la controversia y sostener la leyenda de la “autodestrucción” de Guernica². Sin embargo, en otros casos las mismas imágenes fueron utilizadas para difundir noticias diametralmente opuestas. Este curioso fenómeno de apropiación y circulación de imágenes (o “migración de imágenes”, según el término acuñado por Vicente Sánchez-Biosca), tanto fotográficas como cinematográficas, fue una de las estrategias habituales en el binomio propaganda/contrapropaganda, especialmente profusa en los medios del bando nacional (Sánchez-Biosca, 2009, pp. 10-31).

² Véase al respecto, R. Southworth, H. (1975).

Por su parte, el carácter civil de la contienda, con la participación activa de la población en las tareas de defensa (milicias populares, Quinto Regimiento, Auxilio de invierno...), el bombardeo de ciudades, los desplazamientos y evacuaciones de núcleos urbanos, suscitaron una galería de motivos trágicos y heroicos que iban más allá de los usualmente producidos en los campos de batalla. Así, las escenas captadas por fotógrafos, reporteros y documentalistas se convirtieron en vívidos retratos, inseparables de los propios acontecimientos. Es esta una dimensión que conmovió especialmente al público occidental. Pero lo más relevante es que determinadas imágenes se convirtieron en un poderoso instrumento de denuncia y preludiaron toda una iconografía (que pervive hasta nuestros días) basada en la presencia de la víctima y la escenificación del dolor y la aflicción. Frente a la reprobación que sufrieron obras como *Krieg dem Kriege!* (1924), de Ernst Friedrich, que recogía fotos con las horripilantes mutilaciones sufridas por soldados de la Primera Guerra Mundial, el propio gobierno republicano no dudó en editar carteles con fotografías a gran tamaño de cadáveres de niños masacrados por la aviación nacional. Lo que en el primer caso era un alegato antibelicista, aquí se convierte en una denuncia contra la violencia indiscriminada, tal y como denunciaba en su ensayo *Tres guineas* (1938) Virginia Woolf:

...eso que se ve ahí ciertamente son niños muertos, y aquella es indudablemente alguna parte de una casa. Una bomba desgarró el costado de la construcción, todavía cuelga una jaula para pájaros en lo que probablemente haya sido la sala de estar (Woolf, 2015, p.21).

Sin duda, estas fotografías extremas (incluidas las que muestran la destrucción de las cosas y el paisaje de las ruinas) en contextos bélicos forman parte de un fecundo campo de reflexión sobre el poder movilizador de las imágenes. Como afirma Judith Butler: “para que las fotografías puedan suscitar una respuesta moral, deben conservar no sólo la capacidad de impactar sino, también, la de apelar a nuestro sentido de la obligación moral” (Butler, 2010, p. 102). La Guerra Civil fue también singular a este respecto, al concitar un movimiento internacional de solidaridad (brigadistas, cooperantes, comités de ayuda) donde las imágenes fueron decisivas.

Al tiempo, la eficacia formal y simbólica de muchas de estas imágenes cristalizó rápidamente en la construcción carismática y la mitificación de personajes, lugares y hechos. Los retratos de Pasionaria, Líster, El Campesino y, sobre todo, Durruti o las imágenes de la sublevación en Barcelona el 19 y 20 de julio de 1936, El Alcázar de Toledo liberado y la defensa de Madrid en noviembre de 1936 tuvieron un efecto reduplicador formando parte del ideario que impulsaba la movilización y la resistencia de ambos bandos.

2. Noticia gráfica o documento histórico

Al contemplar este arsenal de imágenes, pese a su heterogeneidad formal y expresiva, tenemos la sensación de que nos ponen en contacto directo con lo ocurrido y con ello plantean la cuestión de su controvertida utilidad como documento histórico. Pero sería imprudente atribuirles ese sello de veracidad sin antes establecer los dispositivos y herramientas con los que fueron obtenidas para determinar los límites de su aportación. Sucede además, que muchas de estas imágenes han sido leídas a posteriori desposeídas de su contexto, sin tener en cuenta el momento en el que surgen ni el relato del que forman parte junto con el texto y los elementos de composición gráfica³. Es decir, su función dentro de los géneros periodísticos del fotoreportaje y de la crónica. Todo ello ha propiciado que la recuperación posterior de ese legado se haya producido con frecuencia en clave artística, destacando los valores estéticos o autorales de determinados fotógrafos. Siendo pertinente en algunos casos, lo cierto es que ese enfoque ha limitado las posibilidades de incorporar la fotografía al discurso histórico como fuente documental. Y aquí nos encontramos con una paradoja llamativa: por un lado, la presencia recurrente de fotografías en los libros de historia de la Guerra Civil sin que estas formen parte de la argumentación; por otro, la asociación de dicha guerra con una serie de fotografías que han devenido en iconos culturales y mediáticos de sus hechos. La celeberrima foto de Capa *Muerte de un miliciano* en Cerro Muriano sería el ejemplo paradigmático, pero también otras cuyo poder de diseminación ha sido

³ Por no hablar de la desvirtuación que supone no tener en cuenta los reencuadres o maquetaciones a las que ha sido sometida una foto en sus diversas reproducciones.

igualmente intenso⁴. Esta primacía de determinadas imágenes ha propiciado también su reconversión en objetos históricos per sé, dando lugar a investigaciones específicas (incluso a subgénero de cine documental) para determinar sus circunstancias o desvelar la identidad de los fotografiados; como la foto de Marina Ginestá realizada por Juan Guzmán en la azotea del Hotel Colom de Barcelona en julio de 1926 o la de Amadeo Gracia cruzando la frontera francesa con su familia en febrero de 1939 (en realidad un fotograma extraído de un documental). Esta labor detectivesca también ha llevado a localizar los puntos exactos donde fueron captadas determinadas fotografías. Todo ello nos habla de una reivindicación cuasi arqueológica, por distintas vías, del sustrato histórico contenido en la fotografía de la Guerra Civil, no ya como documento para la historia, sino como historia de un documento.

Por otro lado, perspectivas recientes en el ámbito expositivo han posibilitado contextualizar la obra de determinados fotógrafos mediante la recuperación de los reportajes de prensa donde fueron reproducidas las imágenes, la circulación posterior de las mismas en otros medios o la presentación de contactos que permiten desvelar los sistemas de trabajo. “Desde el punto de vista del historiador, el acceso a esta herramienta es sumamente interesante, pues revela qué elementos han concentrado la actividad del fotógrafo o cómo ha seguido la secuencia de los acontecimientos” (Tranche, 2009, p. 90). Un caso ejemplar lo constituyen las diferentes exposiciones montadas tras el anuncio en 2008 del descubrimiento de *La maleta mexicana* con miles de negativos desaparecidos pertenecientes a Capa, Taro y Chim.

Mencionábamos más arriba el papel decisivo que desempeñaron los nuevos medios técnicos empleados tanto en la captación como en la difusión de las fotografías. Estos aspectos son los que otorgan una especial originalidad a la ingente producción de imágenes que propició el conflicto. Esta singularidad se debe en buena medida al uso de herramientas, que si bien habían aparecido años atrás, aquí se perfeccionaron y combinaron dando pie a perspectivas y procedimientos de trabajo novedosos. La finalidad de esta tecnología era

⁴ Las circunstancias en las que fue realizada dicha foto siguen siendo motivo de controversia, lo que refuerza su primacía icónica, como demuestra el reciente artículo Susperregui (2016, pp. 17-44).

atender los requerimientos de la creciente maquinaria mediática en varios ámbitos: agilizar los procesos de producción de noticias, facilitar la inmersión del reportero en el lugar de los hechos, privilegiar el protagonismo informativo de las imágenes y alcanzar una cobertura mundial de los acontecimientos. Los avances fueron numerosos: reducción del tamaño de las cámaras, simplificando y agilizando su manejo; desarrollo de objetivos más luminosos y de diversas distancias focales, fabricación de emulsiones fotográficas más sensibles que permitieran captar situaciones en condiciones de luz adversas, creación de películas de grano fino para su duplicación... Ciertamente, no todos confluían en una misma dirección, pero sí se puede hablar de una tecnología que propicia un nuevo modo de acercarse y captar la realidad.

Esta “fotografía instantánea” encontrará una tecnología afín gracias a la implantación, entre mediados de los años veinte y principios de los treinta, de cámaras de tamaño reducido como la pionera Ermanox (1924), Rolleiflex (1929), Leica (1925) o la Contax (1932), que alcanzan gran popularidad en la profesión. Las dos últimas utilizan como formato una película del mismo ancho y perforaciones que la cinematográfica de 35 mm.; el llamado después “paso universal”. El negativo va arrollado dentro de un chasis, que lo protege de la luz y permite cargarlo rápidamente en la cámara en cualquier situación. Con el carrete como unidad de trabajo es posible hacer hasta 36 exposiciones seguidas. Gracias a ello, el fotógrafo puede salir a la calle con gran libertad de movimientos (sin trípode) y autonomía (sin cargar con pesadas placas que se colocaban y retiraban de la cámara una a una y a oscuras para no velarlas). Un claro contraste con la rutina anterior, como recordaba Agustí Centelles:

Cuando yo comencé mi trabajo, hacia 1925, el tipo de reportaje que se hacía era muy estático y artificial. La costumbre era que en los acontecimientos importantes los fotógrafos se colocasen en batería y esperasen el resplandor de un magnesio para disparar sus cámaras simultáneamente. Esta falta de ambición profesional daba como resultado un trabajo rutinario e inexpressivo (López Mondéjar, 2010, p. 33).

Por su parte, revistas ilustradas de gran tirada como *Illustrierter Beobachter*, *München Illustrierte Presse*, *Vu*, y antes la famosa *BIZ*, habían asentado desde

los años 20 un tratamiento novedoso de la noticia basado en el protagonismo de la imagen sobre el texto, combinado con procedimientos originales de diseño gráfico y tipográfico. Ello permitió que publicaciones posteriores como *Regards*, *Picture Post* o *Life* consagraran el fotoperiodismo y el fotoensayo como una mirada diferente sobre los acontecimientos. En el contexto español ambos bandos editaron revistas gráficas donde los reportajes fotográficos eran el principal reclamo: entre otras, *Vértice* y *Fotos* en el bando nacional y *Estampa*, *Crónica*, *Umbral* en el lado republicano, junto a periódicos con cuidadas páginas gráficas como *Ahora*, *La vanguardia* o *ABC*⁵.

Pero hay otra dimensión de este fenómeno sobre el que no se suele reparar: las relaciones y confluencia de miradas con otros medios; en especial, el cine y el cartel. El cine a través de la práctica documental y los noticiarios, y el cartel con el uso de la fotografía, en particular, a través del fotomontaje. En el caso de la foto y el cine, no es solo la portabilidad de los equipos lo que asemeja ambas disciplinas, sino la cercanía a los acontecimientos y los puntos de vista utilizados. Ello permitirá adoptar encuadres muy similares (con las diferencias inevitables en la relación de aspecto). Por otro lado, la idea de reportaje fotográfico en combinación con el uso de los contactos se asemeja bastante al montaje cinematográfico, ya que aplica un procedimiento análogo de exploración y selección de la toma y de combinación entre varias de ellas. En este juego de interinfluencias muchos fotógrafos mantendrán un doble estatus como operadores de cine y documentalistas. El caso más conocido es el de Carthier-Bresson, que llegaría a rodar tres documentales durante la guerra: *Victoire de la vie* (1937), *With the Abraham Lincoln Brigade* (1937) y *L'Espagne Vivra* (1938); pero también están los casos de Walter Reuter o el propio Capa⁶. En un camino inverso, operadores como Cecilio Paniagua o Enrique Guerner compatibilizarán ambas cámaras.

Respecto al cartel, la foto no solo aparecerá como cita o un ingrediente más de las técnicas de diseño, también influirá su modo de componer, iluminar y la perspectiva adoptada.

⁵ Véase al respecto, *Revistas y Guerra 1936-1939* (2007). Catálogo de la exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁶ Sobre las relaciones entre fotografía y cine documental véase Tranche (2006).

3. Estado de la cuestión

Ciertamente, los últimos años han sido prolijos en investigaciones parciales que han desvelado aspectos esenciales de la fotografía de la guerra Civil; en especial, los estudios dedicados a los fotógrafos españoles y las revistas de ambos bandos. Prácticamente, del plantel de fotógrafos mencionados la mayoría ha sido objeto de alguna monografía y de una exposición antológica⁷. Con ello se ha reparado una injusticia que había perdurado demasiado tiempo: considerar que fueron los fotógrafos extranjeros los grandes artífices de las imágenes de la guerra. Una situación similar a la de los corresponsales de guerra, que lograron eclipsar las crónicas brillantes de periodistas locales como Manuel Chaves Nogales, Eduardo de Guzmán, Mauro Bajatierra o Clemente Cimorra.

Aunque suene excesivamente ambicioso, y en cierto modo inabarcable, sigue pendiente un estudio de conjunto que asuma todas esas perspectivas expuestas más arriba. Este vasto relato no podría sustentarse únicamente en los autores, sino también en los medios que reprodujeron sus fotografías, en la confrontación ideológica en la que se insertan las noticias gráficas y en los acontecimientos bélicos (a un lado y otro del frente) que retratan⁸. También en las cadenas de sentido que establecen varias fotografías entre sí como continuación, réplica o confrontación de otras anteriores. Por último, habría que preguntarse por la perdurabilidad de unas imágenes en detrimento de otras y el modo en que los medios, y hoy en día los usuarios digitales a través de internet, las han decantado.

Precisamente, este número monográfico de *Fotocinema* surge de la necesidad de plantear el estado de la cuestión y situar las posibles claves de un enfoque omnicomprendivo del fenómeno. Es decir, proponer vías de abordaje para recorrer el espacio que media entre el instante que la fotografía atrapa y su cristalización, pese a todos los considerandos mencionados, como hecho histórico. En este sentido, los artículos aquí incluidos son una contribución a este camino.

⁷ Evitamos al lector por motivos de extensión la prolija lista de referencias.

⁸ Sin desdeñar otros usos de la fotografía, como la documental (por ejemplo, la que testifica la destrucción de la capital por encargo de la Junta de Defensa de Madrid) o la amateur.

Abre el número Mar Marcos Molano (Universidad Complutense de Madrid) con el artículo “*Memento Mori*: la representación de la muerte en la fotografía de la Guerra Civil Española”, en el que estudia la memoria del conflicto a través del análisis de fotografías de difuntos desde la estética, la retórica y la emoción, como afirma la autora. Partiendo de la idea del “fuera del tiempo de la muerte” de la imagen fotográfica y de la necesidad de “introyección”, es decir, del encuentro con la muerte retratada en el interior mismo de las imágenes, reflexiona sobre su superación a través de la fotografía. La mirada como superación del rechazo a la muerte. Afirma que

no nos sería posible mirar el horror de estas muertes sino fuera porque están recogidas en una fotografía que pule nuestro encuentro con el horror... La fotografía consigue, a partir exclusivamente de sus propios mecanismos de creación fotográfica, que descubramos la belleza de la muerte: superado el horror, la muerte se sublima gracias a la foto.

En “La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la Guerra Civil Española” Mónica Alonso Riveiro (Universidad Nacional de Educación a Distancia) aborda la representación del niño como símbolo de supervivencia. Se cuestiona cómo el imaginario bélico de la infancia se ha conformado con una serie limitada de imágenes en las que, además, lo público y lo íntimo se confunde, ya sea por una “adecuación de la fotografía privada a códigos establecidos por imágenes de circulación pública” o por un “agenciamiento de lo privado con fines políticos e ideológicos”, fórmulas que, en palabras de la autora, “ha limitado drásticamente nuestro panorama visual memorial”.

Bajo el título “La imagen de la mujer en la fotografía publicitaria durante la Guerra Civil Española” las investigadoras Noelia García Castillo (Universidad Complutense y Universidad Antonio de Nebrija) y Tamara Bueno Doral (Universidad Complutense) reflexionan sobre los estereotipos de género marcados desde la fotografía, y las diferencias entre el discurso que se esconde en la época tras las imágenes publicitarias (un sector todavía monopolizado por los ilustradores) y la representación de las mujeres desde el trabajo del fotoperiodismo. Tras una exhaustiva revisión documental, presentan un elaborado estudio con 139 personajes de siete cabeceras distintas: *ABC* de

Madrid, *Ahora* y *La Vanguardia* para representar al bando republicano y *ABC* de Sevilla, *El Faro de Vigo*, *El Heraldo de Aragón* y *El Ideal de Granada* para la zona sublevada, publicadas entre el 18 de julio de 1936 y el 31 de marzo de 1939. Concluyen que “mientras el fotoperiodismo saturaba los diarios con imágenes desoladoras, el 54,7% de los personajes aparecen sonriendo o haciendo patente su felicidad. Si a dicho porcentaje se le suma el de rostros neutros, en el 88,5% de los casos la publicidad es completamente ajena al contexto histórico. Únicamente el 4,3% de las mujeres se muestran experimentando tristeza o preocupación y el 2,9% expresan dolor”.

María Olivera Zaldua (Universidad Complutense de Madrid) en “La ilustración de guerra en el diario *Ahora*”, estudia la sección “Crónicas Gráficas”, del medio que más información gráfica publicó y que contó con los reporteros de mayor renombre durante la contienda, como Contreras y Vilaseca, Albero y Segovia, Yubero y Benítez Casaux, el corresponsal en Barcelona Gonsanhi, y otros menos populares como Marina, Almazán y Llompart. “Fue el escaparate de la guerra durante el segundo semestre de 1936, una crónica de la contienda en la zona republicana con una media de 50 fotos diarias”. La calidad de las imágenes, la delicada maquetación, la excelencia de los fotógrafos y la cobertura en el frente y la retaguardia hacen de *Ahora* una fuente documental de gran interés.

El estudio “El arte visual de Walter Reuter en el Instituto Obrero de Valencia, 1936-1939”, firmado por Cristina Escrivá Moscardó y Gabriel Benavides Escrivá (Instituto Obrero de Valencia), nos acerca al trabajo de uno de los nombres propios de la fotografía de guerra y, en concreto, el que realizó para el proyecto educativo del Instituto para Obreros de Segunda Enseñanza. Este maestro de la técnica realizó una labor propagandística (los autores hablan de sus fotografías como “disparos dirigidos a las conciencias”) que fue utilizado por los estudiantes del centro que “interpretaron las fotografías desde la emoción subyacente de la imagen relatando situaciones que traspasaban el conjunto retratado, con recuerdos que fluían sobre los hechos que acontecieron en el espacio del Instituto para Obreros. Valores como la amistad, compañerismo, solidaridad, etc., fueron narrados por ellos, mientras sujetaban las imágenes”. Recuerdan el trabajo de Walter Reuter sobre proyectos educativos para el

gobierno republicano en colaboración con Mauricio Amster y cierran el artículo reconociendo a Luis Vidal, también fotógrafo del Instituto, que “imitó técnicamente la forma de fotografiar los diferentes ambientes que Reuter ya había realizado” y que publicó en *Crónica* o *Mundo Gráfico*.

Lorna Arroyo (Universidad Internacional de la Rioja) analiza en “La (po)ética del instante: testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-1939)” el proceso de creación del mito de Robert Capa a través del estudio de dos icónicas fotografías que, asegura, han participado en su construcción, y examina los usos contemporáneos de estas imágenes. La primera de las instantáneas es el retrato de Capa mirando a través de una cámara de cine *Eyemo*, que fue tomado en 1937 por Gerda Taro y publicado, entre otros medios, en *Picture Post* el 3 de diciembre de 1938. En palabras de la autora, esta imagen es la responsable del primer paso para la construcción del mito del reportero: “se presenta como anticipadora de la realidad del sujeto que encarnará el mito del reportero de guerra, cuya imagen se ha construido a partir de este retrato en el que Capa, desafiante, mira a través de una cámara que en el contexto de una guerra posee especialmente estatuto de arma”. La segunda es *Muerte de un miliciano*, una fotografía que apunta a la escenificación y que forma parte de un trabajo en común con Gerda: “Capa aporta mayor dominio técnico, Taro su visión más práctica y moderna de lo que debería ser un reportaje”. Defiende que estas dos fotografías comparten aspectos comunes, como ocupar un lugar de honor en la fijación de la memoria y ensalzar símbolos de héroes humanos que arraigan en el mito.

En “El Arxiu Centelles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental” Mónica Morales Flores (Universidad de Guadalajara, México) analiza la imagen del combatiente construida por un fotógrafo –al que define como “cazador de imágenes”– que retrató la guerra desde la perspectiva del militante republicano, primero como simpatizante y *freelance* y después contratado por el *Departament de Guerra i Propaganda* de la Generalitat en los Frentes de Aragón y Cataluña. La autora realiza una lectura de las instantáneas con el objetivo de que el estudio de estos documentos le permitan “resignificar el Arxiu Centelles dentro de un nuevo

espacio de construcción de memoria histórica y memoria colectiva”. El resultado, fotografías pre-visualizadas con una gran fuerza compositiva y fotografías más espontáneas en las que se humaniza al retratado. Independientemente de esta diferencia:

Lo interesante es observar cómo se vale de encuadres, ángulos, planos y composiciones estéticas, es decir, sus conocimientos técnicos y estéticos, para la construcción de una figura heroica, valiente, cordial y empática del republicano. Enalteciendo el estereotipo del republicano dentro de un contexto ‘natural’ construido de acuerdo a lo que ‘debía ser’, y por tanto proyectar esa imagen a nivel mediático.

Confiamos en que este número sea un punto de partida para nuevas vías de investigación sobre la fotografía y la Guerra Civil española.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (2006). *Corresponsales en la guerra de España*. Catálogo de la exposición. Madrid: Instituto Cervantes/Fundación Pablo Iglesias.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Friedrich, E. (1991). *Krieg dem Kriege!* Frankfurt: Verlag.
- López Mondéjar, P. (2010). “El Madrid de Santos Yubero”. *Santos Yubero 1925-1975*. Madrid: Lunweg.
- Mendelson, J. (2007). *Revistas y Guerra 1936-1939*. Catálogo de la exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sánchez-Biosca, V. (2009). “Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 60-61, pp. 10-31.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras.
- Southworth, H. (1975). *La destrucción de Guernica. Periodismo, diplomacia, propaganda e historia*. París: Ruedo Ibérico.
- Susperregui, J. (2016). “Localización de la fotografía Muerte de un miliciano de Robert Capa”. *Communication & Society*, nº 29 (2).
- Tranche, R. (2009). “Una nueva mirada: aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española”, *Historia Social*, nº 63.
- Tranche, R. (ed.). (2006). *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Documenta Madrid/Ocho y Medio.
- Woolf, V. (2015). *Tres guineas*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Cómo citar: Tranche, R. y De las Heras, B. (2016). “Fotografía y guerra civil: del instante a la historia”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 13, pp. 3-14. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>