

**LA (PO)ÉTICA DEL INSTANTE: TESTIMONIOS, MITOS E IRONÍAS  
DEL FOTOPERIODISMO (1936-1939)**

**THE POETICS & ETHIC OF THE MOMENT : TESTIMONY, MYTHS  
AND IRONIES OF PHOTOJOURNALISM (1936-1939)**

**Lorna Arroyo**

Universidad Internacional de la Rioja  
[lorna.arroyo@unir.net](mailto:lorna.arroyo@unir.net)

**Resumen:**

El periodo de la Guerra Civil española tuvo un papel crucial en el establecimiento del fotoperiodismo y sus formas visuales, todavía hoy vigentes. Este marco dio lugar a dos de los grandes hitos del siglo XX: Robert Capa y su imagen más universal, *El miliciano muerto*. Este estudio analiza el proceso de creación de ambos mitos, donde la participación de la fotógrafa Gerda Taro resultó esencial tanto en la creación de la imagen pública del fotógrafo como en el asentamiento de la fotografía como conmoción, una de las formas más duraderas del periodismo gráfico. Paralelamente, ha sido necesario un estudio de la imagen como clisé que analizara los usos de estas fotografías como parte fundamental en la construcción de ambos hitos.

**Abstract:**

The period of the Spanish Civil War played a crucial role in the establishment of photojournalism and visual forms, still relevant today. This framework led to two of the great milestones of the Twentieth Century: Robert Capa and his most universal photograph, *The falling soldier*. This research analyzes the process of creating both myths, where the participation of the photographer Gerda Taro was essential in the creation of the public image of the photographer and the consolidation of photography as a shock, one of the most enduring genres of photojournalism. Similarly, it is necessary to study the image as a reproduction to analyze the uses of this work as a fundamental part in the construction of both milestones.

**Palabras clave:**

Gerda Taro; fotoperiodismo; Guerra Civil española; iconografía de guerra; Robert Capa.

**Keywords:**

Gerda Taro; Photojournalism; Spanish Civil War; War Iconography; Robert Capa.

## 1. Introducción

El miliciano muerto de Robert Capa representa el gran símbolo de la Guerra Civil española. Nada encarna como esta imagen aquel momento, cuya memoria se ha construido con imágenes fotográficas (Sontag, 2003). Es, en suma, un “icono imperecedero de la fotografía” (Morris, 2013, p. 214). El Guernica, su obra hermana, es la otra imagen (plástica) icono de la época; también una de las más importantes y reproducidas dentro y fuera de nuestras fronteras. Sin embargo, a diferencia de la primera, esta se realizó en París y su autor nunca pisó una guerra. La fotografía, por el contrario, obliga a estar en los acontecimientos. Requiere la actividad del fotógrafo: desplazarse, moverse sobre el lugar de los hechos para capturar una acción efímera en una imagen capaz de impactar e influir en la sociedad una vez circula por la prensa. De este estar en los acontecimientos, aún a riesgo de morir si el contexto es bélico, nace la idea del compromiso del fotoperiodista con la causa que da lugar al tema de su obra. De la misma idea nace el mito del reportero de guerra encarnado en la figura de Robert Capa. Un mito que dio sus primeros pasos cuando la revista británica *Picture Post* publicó su retrato a toda página el 3 de diciembre de 1938 sobre un titular que lo definía como “El mejor fotógrafo de guerra del mundo” (p. 13).

La obra de Capa en España es fácilmente reconocible por el tema y la traslación directa que hace de las prácticas y postulados teóricos de las vanguardias artísticas al ámbito fotoperiodístico: imágenes ligeramente desenfocadas que reflejan el movimiento, angulaciones, asimetría, grano fotográfico, práctica ágil, fotografía instantánea, cercanía física y moral, tanto en la primera línea del frente como en la retaguardia, donde se ubica su trabajo más sobrecogedor, aquel que refleja las consecuencias bélicas en la población civil.

En síntesis, esta obra ilustra idóneamente el importante momento fotográfico que tuvo lugar durante la Guerra Civil española, definida como “la línea divisoria entre los principales modelos de fotografía, desarrollados en las dos guerras mundiales” (Fontcuberta, 1988, p. 172). Sin embargo, para

entender este importante momento no basta con estudiar únicamente a los individuos que parecen directamente responsables de un acto único. Su contribución, aunque importante, es solo un eslabón en una cadena, una fase en un proceso más complejo y vinculado a toda una red social, política, intelectual, artística, tecnológica y económica de una época que favoreció cambios en los principales modelos de comunicación del momento, y, con ellos, el desarrollo de la propaganda. Del mismo modo, tampoco deben desconsiderarse los mecanismos que promueven la difusión de estos logros en épocas más actuales.

Esta investigación tiene como principal objetivo analizar el proceso de creación del mito Robert Capa a través de dos de las imágenes que han participado en su construcción y que mejor lo representan; de un lado, la célebre instantánea del miliciano cayendo en el frente de Córdoba, de otro, su retrato publicado en la página 13 del nº 10 de *Picture Post*. Ambas se realizaron durante la Guerra Civil española y en ambos casos la participación de la fotógrafa Gerda Taro resultó fundamental, aunque rara vez hasta 2007 se haya mencionado. Ese año se mostraron por primera vez las fotografías de Taro junto a las de Capa en un espacio expositivo común; también tuvo lugar la recuperación en México de más de 4.000 negativos inéditos pertenecientes a Capa, Taro y David Szymin “Chim” sobre el tema español que pusieron definitivamente en valor el trabajo de la fotoperiodista.

El presente estudio no podría alcanzar su propósito sin examinar los usos contemporáneos de estas fotografías del pasado de España, cuya recuperación también dio lugar a las siguientes cuestiones: ¿A quién pertenece una fotografía? ¿A quien la piensa, a quien la toma, a quien la revela, a quien la preserva, a quien la da a conocer...?<sup>1</sup>. Trisha Ziff, pieza clave en la recuperación de los negativos invitaba en relación con este acontecimiento mundial a una última reflexión: “¿A quién pertenece la historia?” (citado en Petit, 2010, p. 49).

---

<sup>1</sup> Conversaciones del periodista Juan Villoro con la autora, Madrid, 15 de julio de 2010.

## **2. Ver y volver a ver: aproximaciones metodológicas**

Una fotografía es, ante todo, un soporte con información (Flusser, 2001). Se mira dentro de la fotografía, y el peso del significado lo da en alto grado el encuadre. Desde la perspectiva de la historia, las fotografías del pasado también son cápsulas con memoria contenida que pueden servir como valiosos instrumentos de análisis, siempre y cuando se trabaje “desde la transdisciplinariedad y de forma holística, integrando al estudio iconológico e iconográfico el técnico, el heurístico y el análisis del proceso” (De las Heras, 2015, p. 53). Para ello se requiere la interpretación tanto de lo que se muestra en las imágenes como de lo que se ve una vez puestas en circulación. “De ahí que una instantánea no pueda estudiarse sin conocer aquello que aparece y no aparece en ella y cuáles fueron las circunstancias que rodearon al acto de la toma” (De las Heras, 2015, p. 34). Así, resulta indispensable no limitar su estudio a la copia aislada o ya incluida en los nuevos contextos de acogida. A medio camino entre el resultado original de la imagen (su captura) y los significados promovidos por sus usos (su difusión) se encuentra otra documentación indispensable de estudio: las imágenes que la rodearon. Lo ideal es trabajar con los negativos, pero otra excelente fuente de documentación son las hojas de contactos, pues son el eslabón de unión entre el soporte original y las imágenes definitivas que llegarán al futuro lector o espectador. Además, “si la hoja de contactos es tan interesante es porque permite ver cómo piensa un fotógrafo” (Cartier-Bresson, 2014, p. 31). Efectivamente, estas pequeñas copias obtenidas por contacto directo con los negativos también ofrecen una valiosa información acerca del contexto, el formato fotográfico, las circunstancias de realización de las imágenes y los intereses u objetivos de su autor. Teniendo en cuenta todo ello, una fotografía es capaz de hablar por sí misma.

Esta investigación se ha llevado a cabo siguiendo una metodología que combina la investigación histórica con el análisis semiótico, para el que se ha seguido el modelo propuesto por Javier Marzal (2007, p. 171-229) en el análisis de las siguientes fotografías:

1. *Robert Capa, 1937*. Gerda Taro (F1). Análisis realizado sobre copia de época procedente del International Center of Photography de Nueva York (ICP).
2. *Muerte de un miliciano, 1936*. Robert Capa. Análisis realizado sobre copias de época procedentes del Archivo del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca y del ICP.
3. *Tres soldados republicanos, 1936* (F6). Gerda Taro. Análisis realizado sobre copia moderna de negativo original procedente del ICP.

El corpus empleado para completar el estudio queda compuesto a partir de las siguientes fuentes fundamentales:

- Secuencia que contextualizan los títulos 2 y 3 (F3), ICP.
- Conjunto de negativos inéditos pertenecientes a Capa, Taro y “Chim” recuperados en México en 2007, ICP.
- Hojas de contactos de Capa, Taro y “Chim” sobre la Guerra Civil española, Archivos Nacionales de París (ANP).
- Conjunto de negativos y copias de época atribuibles a Capa, Taro y “Chim”, Archivo Histórico del Partido Comunista Español (AHPCE).
- Muestras de prensa extraídas de las publicaciones *Life*, *Picture Post*, *Ce Soir*, *Regards* y *Vu*, las tres últimas examinadas en *Les Archives de la Press*, París.

### **3. Imágenes en la memoria: los iconos de Capa**

La imagen del reportero gráfico como héroe romántico y moderno nació en España con una toma que Gerda Taro realizó en la primavera de 1937 a un joven Robert Capa de perfil mirando a través de una cámara cinematográfica B&H Eyemo hacia el fuera de campo (F1). Esta fotografía, considerada el único retrato del fotógrafo en la Guerra Civil española, tiene una imagen paralela pero muy diferente (F2). Apenas hay tres imágenes más en el total de la obra de Taro donde aparece de nuevo Capa: las dos primeras están

contextualizadas en Valencia durante el entierro del general Pavol Lukács y la tercera pertenece a la serie de Navacerrada<sup>2</sup>. Todas comparten rasgos comunes: fueron realizadas durante la primavera de 1937 y el fotógrafo aparece con la pequeña cámara de cine; si bien, no como protagonista de las imágenes sino como testigo integrado de los acontecimientos que observa y ajeno al hecho de ser fotografiado. En la última se le avista de espaldas en un alejado plano, casi imperceptible y presumiblemente con la Eyemo, con la que filmó el ataque sobre Segovia para los documentales norteamericanos de *The March of Time*. Este es otro interesante registro por su valor documental, ya que hasta el momento es el único testimonio gráfico de la presencia del fotógrafo en un campo de batalla español. Con todo, si como afirma el fotógrafo Henri Cartier-Bresson, a la hora de fotografiar “el ojo elige lo que le interesa” (2014, p. 71), todo indica que entre las prioridades fotográficas de la periodista gráfica no se encontraba la figura de su compañero. Y tiene sentido.

El legado de Capa en España ronda un número similar de imágenes dedicadas a Taro, entre las que destaca, por reproducida en los periódicos y pantallas de nuestro siglo, la imagen de la joven reportera en pijama y profundamente dormida. Luego, para entender la lógica del interés original de estas imágenes hay que ubicarse en el momento de ambas capturas (Capa fotografiado por Taro y viceversa) donde, entre otros, prevalecía el interés por la gestión del material fotográfico, que escaseaba especialmente en la zona republicana y obligaba a economizar los disparos.

Nada, por tanto, hace pensar que este retrato de Capa responda inicialmente a la búsqueda de una imagen icónica o para la posteridad, como así fue, del mismo modo que la imagen de Taro dormida probablemente tenía un interés original de escena íntima. La vida posterior, los significados de estas fotografías comienzan a tomar forma con los sucesivos usos de las imágenes a lo largo del tiempo. La del joven fotógrafo de perfil comenzó concretamente

---

<sup>2</sup> Las copias por contacto de estas tres fotografías se encuentran en el cuaderno nº 1 (ANP).

con su uso en la página impresa de *Picture Post* el 3 de diciembre de 1938. Al parecer, este retrato, centrado en su mirada, lograba concentrar la esencia del reportero de guerra que encarnaba su figura, a la que la revista destacaba por encima del tema de su amplio reportaje de once páginas. Sin embargo, la publicación londinense, que incluía elogiosos epítetos hacia Capa y sus fotos, no citaba la autoría de la imagen publicada a toda página como cabecera del reportaje.

En esta fotografía —en la fotografía en general, dirán algunas de las más vivaces reflexiones sobre el tema (Cartier-Bresson, 2014, p. 59; Freund, 2008, p. 74)—, la mirada lo es todo. Hacia este sentido apunta ahora el significado de este retrato en el contexto de la página de la revista donde lo visual y lo escrito centran la atención en la mirada de Capa. Para *Picture Post*, la mirada, y no la técnica, es el medio. En ella, resume poéticamente el texto, se vinculan el compromiso del corresponsal gráfico, capaz de arriesgar su vida en zonas de máximo peligro— y su carácter ético, que lo impulsa a tomar partido— con la capacidad de sus imágenes fotográficas para combatir, para influir en la sociedad. Aparecen implícitas, por tanto, las recurrentes dicotomías fotografía/guerra, cámara/arma, fotógrafo/soldado o fotógrafo/cazador. Según el esteta alemán Ernst Jünger (2002), “tanto armas como cámaras son instrumentos de la conciencia técnica, que pueden actuar a largas distancias y son instrumentos de especial exactitud” (p. 123). Gisèle Freund (2008) también plantea el símil entre la figura del fotógrafo y el cazador a razón del disparo, pues como el cazador, el fotógrafo debe “observar a su *presa* y sólo dispone de un instante para atrapar de pronto una expresión reveladora” (p. 75). Finalmente, Rosa Olivares (2010) explica este juego de relaciones o paralelismos simbólicos del siguiente modo:

Siempre se ha definido al fotógrafo como a un cazador de imágenes. El reportero, el documentalista, el fotógrafo de guerra, tiran miles de fotografías, siempre esperando que en una de ellas aparezca fijada esa mirada fugaz, el terror suspendido en un estruendo, todo lo que el ojo humano ve en una

milésima de segundo y que muy pocas veces se llega a tiempo de fijar en una fotografía. (párr. 1).

Pensando en el momento fotográfico de la Guerra Civil española, o incluso si pensamos en cualquier momento de la fotografía en general, muy seguramente ya se habrá formado en nuestra memoria la imagen del miliciano republicano al que Robert Capa “dispara con su cámara” (Sontag, 2003, p. 31) “en el instante en que es alcanzado por una bala” (“Death in Spain”, 1937, p. 19)<sup>3</sup>. Otra foto icono, de hecho, “una de las imágenes más importantes de la historia de la fotografía” (Morris, 2013, p. 48).

### **3.1. Migraciones**

De la larga e intensa vida de esta imagen, de momento solo cabe señalar algunos puntos de inflexión delimitados también por sus usos: el primero, su publicación en la revista francesa *Vu* el 23 de septiembre de 1936, página 1106, en condición de noticia de actualidad, posteriormente, su exhibición como imagen aislada en los contextos museísticos, y, entretanto, su empleo en la portada del libro *Death in the Making* (Capa, 1938), donde se encuentra, de manera metafórica, con la imagen del fotógrafo construida a partir de su retrato:

Dos mitos se daban la mano asistiéndose mutuamente: el reportero de guerra transformado en protagonista de los hechos (...) y, por otra parte, la paradoja aparente de que una instantánea, fugaz (...) pudiera ser el emblema de algo tan complejo como la Guerra Civil española. A tal evidencia debió rendirse el propio Capa cuando escogió como portada de su libro *Death in the Making* la célebre foto del miliciano (...), proponiendo la convergencia de ambos mitos, el que se refería a su personalidad de fotógrafo y el que representaba, en rápido trazo, la guerra española. (Sánchez-Biosca, 2009, p. 25).

Desde entonces ambos mitos no han dejado de encontrarse en contextos narrativos muy diferentes. Pero será en el cine, concretamente en la película *Hemingway & Gellhorn* (Philip Kaufman, 2012), donde el retrato de Capa

---

<sup>3</sup> El pie de foto de esta imagen publicada en la revista *Life* el 12 de julio de 1937, página 19, enfatiza precisamente el momento fugaz capturado por la cámara fotográfica.



cobre vida para tomar su célebre instantánea. Porque, sin lugar a dudas, su personaje aquí está construido sobre la toma de Taro. El fotógrafo aparece por primera vez en la cinta con jersey negro, la Eyemo en una mano y la funda de la Leica al cuello, tal y como lo vemos en la imagen de *Picture Post*. La reconstrucción hollywoodiense de la captura del miliciano cayendo mantiene esta misma imagen del reportero, aunque, como cabe de esperar, en este caso no mira a través de la Eyemo sino de la Leica. Sin embargo, al argumento principal de la película, centrada en el romance entre la corresponsal de guerra Martha Gellhorn y el escritor Ernest Hemingway, quizá poco aporta que la historia real de la captura de esta fotografía sea muy diferente a la narrada en la cinta: realizada en Madrid en 1937 y con Hemingway y Gellhorn como testigos del disparo fotográfico<sup>4</sup>. El interés de la película es otro; también la esencia propia del cine siempre fue la de abreviar. Como sucede con los géneros narrativos que adapta, los cambios efectuados en esta historia también parecen apuntar a la simple norma de hacerla visualmente más compacta.

## 4. Exposición

### 4.1. Una fotografía no es una opinión, ¿o sí?

La historia del retrato del fotógrafo húngaro con la Eyemo comienza el 31 de mayo de 1937, cuando Capa se reúne con Taro en Segovia para acompañar a las tropas republicanas del general Walter hacia Navacerrada (Whelan, 2003). Él acaba de regresar de París, a donde había viajado para estabilizar su contrato con el periódico *Ce Soir*, pero a sus 24 años vuelve desvinculado de la firma y con esta pequeña cámara con la que se dispone a filmar, sin experiencia en cinematografía, imágenes para el informativo *The March of Time*. El joven también acaba de “montar su propio negocio” (Young, 2010, p. 78), desde ahora es *free lance* y ha alquilado un estudio en París, nº 37 de

---

<sup>4</sup> La fotografía está datada oficialmente el 5 de septiembre de 1936 en Cerro Muriano (Whelan, 2003) —aunque investigaciones recientes señalan su localización exacta en el cerro del Cuco (Susperregui, 2016)— y Martha Gellhorn pisó por primera vez suelo español a finales de marzo de 1937.

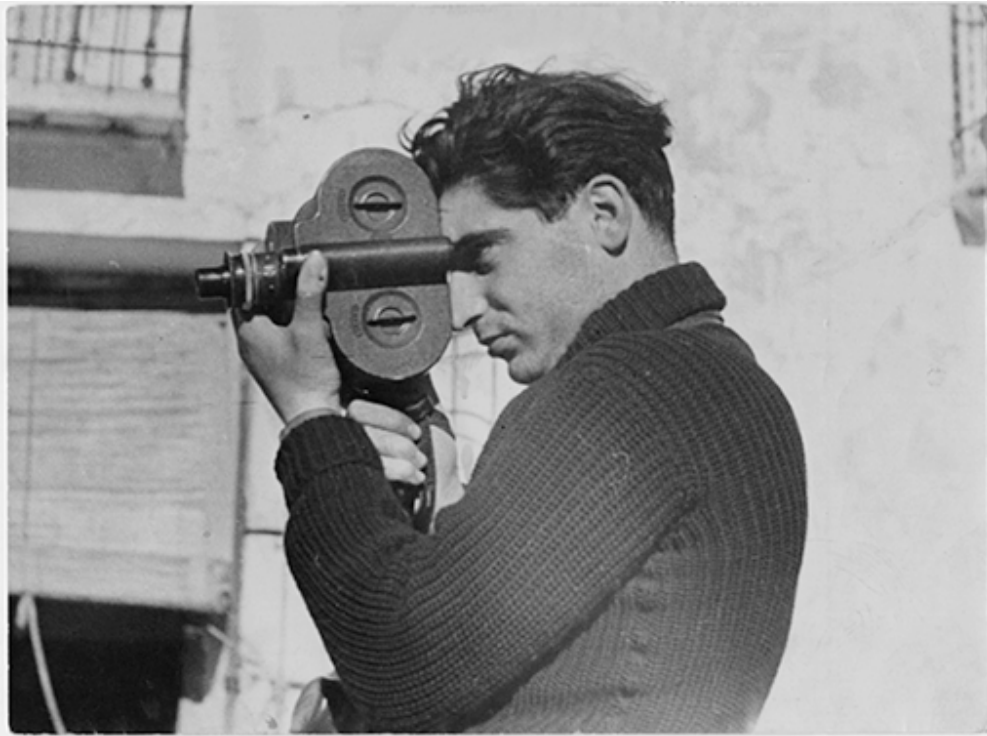
la Rue Froidevaux, donde su amigo Imre Csiki Weisz, futura pieza clave en la clasificación de los negativos sobre la Guerra Civil, recibirá los envíos de Capa, Taro y “Chim” desde España.

Muy seguramente, en este retrato el fotógrafo no aparece posando con su mítica Leica porque Taro le hace la fotografía con ella<sup>5</sup>, aunque también cabe la posibilidad de que utilizara la cámara Rolleiflex para realizarla. No existe, no se ha localizado o no se ha dado a conocer todavía el negativo que lo confirme, y las libretas de contactos examinadas tampoco incluyen la copia índice de esta toma. Pero este disparo pertenece al periodo en el que Taro ya trabaja con la Leica de Capa, quien desde febrero usa su nueva Contax —que ahora alternará con la Eyemo (Whelan, 2003). Hasta entonces Taro había utilizado la Rolleiflex de medio formato (Schaber, 2006), menos ligera y versátil para los contextos de acción debido, sobre todo, a su visor de cintura y carga menor de negativos por rollo de película.

Todo lo que llama la atención a simple vista en esta fotografía es la actitud del referente (F1). La austeridad de elementos incluidos en la imagen plantea una composición de fácil lectura, dado que el peso visual recae por completo en Capa y la cámara, que se interpreta como un todo. El trazo ovalado que forma la silueta del fotógrafo engulle a la cámara como si formara parte de su anatomía, lo que sugiere cierta significación del elemento técnico como dispositivo que amplía la dirección y magnitud de su mirada. A la vez, máquina y ojo se ubican en un espacio de gran de interés compositivo. De hecho, la mirada del sujeto y la prolongación tubular que une óptica y ojo se ubican en una de las líneas fuertes de la composición, aunque el elemento que ocupa su centro exacto es precisamente el ojo del fotógrafo. Este factor ubica técnicamente la mirada del referente en la zona de mayor atracción visual de la imagen. El ojo de Capa responde, en definitiva, al principal centro de atención de la fotografía.

---

<sup>5</sup> El material de la fotografía redescubierto en México (ICP) y el cuaderno de contactos n°1 (ANP) examinados para este estudio incluyen las imágenes del periodo en el que se enmarca esta fotografía, y en todos los casos se trata de negativos 24x36.



F1. *Robert Capa*, Segovia, mayo- junio de 1937. Gerda Taro. ICP.

La imagen podría seguir el principio de transparencia enunciativa si el gesto y la actitud del reportero de guerra armonizara con el contexto. Pero la copia examinada revela que los fotógrafos no se encontraban en el frente en el instante de la toma, ya que un segundo término muestra la fachada de una casa con la puerta abierta. Esto provoca cierto conflicto entre figura y fondo, aunque sigue dominando la fuerza expresiva del retratado: serio y concentrado en el fuera de campo, un espacio que actúa como generador de una gran tensión al sugerir que aquello que puede justificar el gesto de Capa es, precisamente, lo que la imagen no muestra.

Sin embargo, la fotografía que sigue o precede a este disparo fotográfico no deja lugar a dudas de que los fotógrafos ocupaban un lugar tranquilo en el momento de ambas tomas. Esta otra imagen paralela, técnicamente menos precisa, muestra a Capa en el mismo escenario pero desde un encuadre diferente, en este caso ligeramente picado y más abierto (F2). Con este cambio en el punto de la toma se han modificado las perspectivas y las relaciones de forma ya no están tan rigurosamente establecidas. Aquí no hay

dominio en la composición. Pero es una fotografía que resulta muy interesante porque unida a la anterior relata cómo se ha movido la fotógrafa por la escena —se aleja, se desplaza hacia la izquierda, y eleva la cámara. Este movimiento amplía el campo de visión y muestra al fotógrafo en un plano entero enmarcado por un fondo que aporta la información necesaria para descartar la presencia de los fotógrafos en cualquier zona del peligro. La tranquilidad del ambiente se aprecia con claridad, por ejemplo, en el sosiego del perro que aparece en el segundo término de la imagen y que únicamente es atraído por la presencia de la fotógrafa, a quien Capa también mira en el instante de la toma. Paralelamente, el fondo que comparten ambas instantáneas remiten a las típicas fachadas pintadas con cal de las zonas rurales españolas. Y el contraste tonal de las sombras proyectadas, que también se aprecia mejor en esta imagen paralela, responde a la intensidad de una luz homogénea y perpendicular que señala hacia las horas bajas de la mañana o de la tarde. Todo ello ubicaría a los fotógrafos en cualquier municipio próximo al cerro de Cabeza Grande —una de las posiciones claves en la batalla de Segovia— durante algún momento de descanso antes o después de su visita al frente junto a los hombres del general Walter.



F2. *Robert Capa*, Segovia. mayo- junio de 1937. Gerda Taro. ICP.

#### 4.1.1. Miradas cruzadas

Con todo, esta fotografía del joven fotógrafo mirando a través de la Eyemo y realizado en algún lugar tranquilo de Segovia ha servido para construir la imagen del mito del reportero de guerra encarnado en Robert Capa<sup>6</sup>. Al parecer, con ella Taro había logrado uno de los retratos más reveladores del fotógrafo, aunque sus intenciones iniciales parecen más modestas, pues, según el anterior análisis, todo indica que se trata de un disparo anecdótico, con una gran carga de improvisación, y no de una fotografía realizada para la prensa, como así fue. Asimismo, la espontaneidad de la toma no descarta la pose del referente, porque en esta imagen Capa se presta a la fotografía, y para ello adopta una expresión —es decir, ofrece una versión de sí mismo— que parece estimular la reacción fotográfica de su compañera al encajar con la transformación del joven muchacho húngaro y exiliado —cuyas circunstancias le forzaron a cambiar de identidad para subsistir— en su alter ego:

André no aspiraba a otra cosa que a convertirse en Robert Capa o, al menos, parecerlo. Capa era triunfador, glamuroso y americano. André no era nada de eso (...) y es evidente que Gerda sentía especial atracción por Capa —esto es, por el personaje. (Whelan, 2003, p. 111).

Efectivamente, la fotografía (o Capa) no muestra al joven como tal, sino su versión más vigorosa. Una imagen muy diferente, opuesta, diríamos, a su homóloga en circulación en la que aparece una joven Gerda profundamente dormida en una cama. Aquí el fotógrafo es un *voyeur* y su mirada hacia Taro es enternedora. Sin embargo, en su retrato acepta ser él mismo un modelo que, a diferencia de ella dormida, se sabe fotografiado y coopera con la cámara. Luego, en muchos aspectos, son imágenes antagónicas que, sorprendentemente, parecen encajar en ciertos ideales fotográficos universales y atemporales:

---

<sup>6</sup> Según John Morris, editor gráfico de *Life* y primer director de Magnum, con esta imagen de Capa publicada por primera vez en *Picture Post* nace “el reportero gráfico como héroe romántico” (2013, p. 49), aunque Morris tampoco cita la autoría de la misma al referirse a ella.

Los retratos de mujeres exhibían su belleza; los de los hombres, su “carácter”. La belleza (terreno de las mujeres) era tersa; el carácter (terreno de los hombres) era duro. Lo femenino era complaciente, plácido (...); lo masculino era enérgico, penetrante. Los hombres no parecían nostálgicos. Las mujeres, idealmente, no parecían enérgicas. (Sontag, 2007, p. 271).

En este caso, ambos retratos nacen de dos jóvenes periodistas gráficos nómadas, apátridas, en el contexto de una misma guerra geográficamente ajena. Pero cada uno parece corresponderse con una suerte de ideal que, puestos en circulación, han dado origen a unos usos y significados muy diferentes: el de Capa (duro, enérgico, penetrante) representa al mito y sigue ilustrando los asuntos serios del fotoperiodismo<sup>7</sup>. El de Taro (plácido) promueve la ficción romántica mediante esta imagen en la que aparece “tierna y en pijama” (Fortes, 2009, primera solapa).

Toda fotografía, en definitiva, despliega una determinada visión del mundo que incorpora la mirada de su autor. “La imagen es la proyección de la personalidad del fotógrafo” (Cartier-Bresson, 2014, p. 28), y estos dos ejemplos no son una excepción. En la última, Taro es el *asunto*<sup>8</sup> y Capa quien despliega sobre ella una mirada enternecedora. Sin embargo (y esto ilustra la paradoja), se ha convertido en lugar común atribuir a la fotoperiodista cierta sensibilidad en su manera fotográfica de ver, comúnmente denominada *femenina*<sup>9</sup>, aunque estudios recientes demuestran lo contrario (Arroyo & Doménech, 2015).

---

<sup>7</sup> Este retrato es precisamente la imagen que ilustra la portada del último álbum, n°50, de la revista *Reporteros sin Fronteras* (RsF), 3 de diciembre de 2015.

<sup>8</sup> El referente de aquello que se retrata (De las Heras, 2015, p. 45).

<sup>9</sup> Desde el punto de vista del tema y estilo, habitualmente aparece calificada la “*manera femenina*” (Rodríguez, 2007, p. 34) para definir la obra de mujeres con palabras como tierna o delicada, adjetivos que se asocian a una falta de carácter resolutivo, contrarios a los modos reconocidos en el arquetipo opuesto como expresión de un temperamento valiente, fuerte y pasional.

#### **4.2. De la imagen única y *muda* a la múltiple y *hablada*: la foto en prensa**

Para Vilém Flusser una fotografía también es “una superficie inmóvil y muda que aguarda pacientemente su distribución mediante reproducción” (2001, p. 47). Y, como es bien sabido: “la presencia pública que alcanzó la fotografía en la sociedad del siglo XX no se produjo por la difusión de copias aisladas (...) sino por su inserción masiva en la prensa” (Ortiz-Echagüe, 2006, p. 230). Ahora bien, una fotografía publicada en prensa se transforma en una nueva impresión reubicada en un nuevo contexto, un movimiento que supone una alteración de primer orden para la imagen. Queda a suerte de su valor de uso, en función de parámetros como el espacio en la página, la orientación ideológica de la publicación y el texto, pues desde el momento en el que se incluye en el contexto de la página impresa, la función de la imagen obedece a ser testimonio —o no ser testimonio en contra— del texto que la rodea. Dicho en términos de Sontag, “la fotografía es físicamente muda. Habla por boca del texto escrito debajo” (2005, p. 156).

Este es el caso del retrato de Capa publicado en *Picture Post*, donde ahora vemos al fotógrafo sobre un fondo plano y casi neutro debido al recorte editorial mientras el texto enaltece su figura. En efecto, el reencuadre y la palabra han modificado decisivamente el significado original de esta imagen cuya difusión en un medio de comunicación de masas contribuirá a sentar la identidad del retratado como el mejor fotógrafo de guerra del mundo. De este modo da principio el establecimiento de un “*star system* de fotógrafos” (Morris, 2013, p. 35) como parte del sistema de la prensa: personajes atractivos, carismáticos y famosos, con vidas glamurosas, que atraen con sus historias, protagonizadas por ellos mismos, tanto al público como a la industria periodística. Sin embargo, meses antes de la captura de esta toma la situación de Capa era completamente distinta. En febrero de 1936 el joven era un completo desconocido que sobrevivía junto a Gerda en París, y no con pocas dificultades:

Ahora ella me está ayudando muchísimo; mantiene buena relación con todos los redactores y me lleva con ella a todas partes (...) Nos pateamos la ciudad por unos pocos francos (...) nos está costando mantener siquiera la decencia en el vestir. (citado en Young, 2010, p. 76)<sup>10</sup>.

El futuro Robert Capa (entonces André Friedmann) había llegado a París junto a Csiki Weisz en septiembre de 1933. Según John Morris, “se habría muerto de hambre de no ser por la ayuda de otros expatriados” (2013, p. 50). La situación de Taro (entonces Pohorylle) no era muy diferente. La joven, huída de su Alemania natal bajo el peligro de ser clasificada como no aria, con las consecuencias del caso, había llegado a París en otoño del mismo año. Sin embargo, a diferencia de Capa, hablaba francés y gracias a ello consiguió trabajo como traductora en la agencia Alliance Photo. Con este empleo entró en contacto con las nuevas técnicas y estilos fotográficos que ensayaban las corrientes modernas de los años treinta en publicaciones como *Vogue*, *Harper's*, *Bazaar*, *Journal Illustré*, etc. En Alliance también descubrió el funcionamiento del mercado de la fotografía: la oferta, la demanda, las técnicas de negociación y todo el proceso interno del recorrido y compra-venta de las imágenes (Schaber, 2006). En definitiva, aprendió que el fotoperiodismo en la práctica —como señaló Ciff Edom cuando acuñó el término<sup>11</sup>—, no se ceñía al trabajo de los fotógrafos sino, además, al de los editores gráficos que hacían circular las imágenes en prensa. En este contexto de desesperación y oportunidades nació Robert Capa, o lo que es lo mismo, una idea para vender mejor las fotografías con tal de aumentar sus honorarios. Luego, resulta evidente que el objetivo inicial de ambos jóvenes no era otro que tratar de cubrir las necesidades más básicas, no sin cierta ambición profesional, y para ello fusionaron esfuerzos, trabajo y recursos en el pseudónimo único de uso compartido “Photo Capa” (Whelan, 2003).

Mientras, en España se había producido el levantamiento militar fascista del 18 de julio de 1936. Los fotógrafos llegaron al país el 5 de agosto como

---

<sup>10</sup> Carta de Robert Capa a su madre, 3/02/1936. The Robert and Cornell Capa Archive, ICP.

<sup>11</sup> Edom acuñó el término fotoperiodismo siendo profesor en la facultad de Periodismo de la Universidad de Misuri y en 1976 publicó su libro *Photojournalism* (Morris, 2013).



corresponsales de *Vu*, la revista francesa que el 23 de septiembre de 1936 publicó por primera vez sobre la firma “Photo Capa” la fotografía del soldado republicano cayendo en el frente de Cordoba. Un año después fue el semanario norteamericano *Life* quien la utilizó como imagen de portada para un reportaje sobre la película documental *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937). La imagen, que ya no era de expresa actualidad, apareció en la página 19 sobre un texto que enfatizaba el nombre de Robert Capa como autor de la misma. Cuando este número salió a la calle, el 12 de julio de 1937, Capa estaba en París y Taro en el frente de Brunete, quizá buscando la foto única que también aspiraba a firmar. *Life* volvió a publicar la misma foto al mes siguiente, el 16 de agosto de 1937, esta vez para introducir la crónica sobre la muerte de Gerda en Brunete: la “primera mujer-fotógrafa muerta en un frente de acción”(“The camera overseas”, 1937, p.42). El 10 de abril de 2013, ya en su versión digital, la legendaria cabecera empleaba una vez más esta imagen bajo el subtítulo “Hoy en día, *Muerte de un miliciano* está considerada una de las fotografías imprescindibles del siglo 20” (Cosgrove, 2013, párr. 1).

### **4.3. La secuencia de *Muerte de un miliciano***

Ochenta años después de la captura de esta fotografía, su actividad continúa incesante con su uso en publicaciones, museos y pantallas de toda índole y de todo el mundo. Gracias a la universidad se ha convertido en un asunto de especialistas, ocupa un lugar en los espacios informativos si lo requiere el tema y en los contextos museísticos adquiere el valor de obra. Incluso, fuera del archivo y del museo, su destino extramuros es el de la memoria. Pero rara vez ha sido o es considerada al margen de su condición de imagen única.

La muestra *This is war! Robert Capa. Gerda Taro* supuso una excepción<sup>12</sup>. En este marco se dio a conocer la serie fotográfica que integraba el célebre disparo fotográfico en la secuencia que lo contextualiza. El serial se inicia con un fotograma que muestra a un grupo de alegres milicianos y finaliza con la

---

<sup>12</sup> Esta muestra, procedente del Robert Capa Archive, se inauguró en el ICP, Nueva York, el 27 de septiembre de 2007.

(aparente) muerte de uno de ellos. Entre estas dos fotografías discurre una narración concebida casi a modo cinematográfico que registra lo que parece un ataque republicano, y basta una mirada sobre este conjunto de 40 imágenes para comprobar que aquel día había dos fotógrafos con cámaras distintas registrando el mismo acontecimiento (F3).



F3. Secuencia que integra la fotografía *El miliciano muerto*. Robert Capa y Gerda Taro. ICP.

#### 4.3.1. Recursos, metodología y objetivos del tándem Capa & Taro

Una vez más, en la obra común de Capa y Taro, aparecen dos perspectivas diferentes, casi simultáneas, de un mismo tema<sup>13</sup>. La primera fotografía cuadrada de la serie comparte sujetos y enmarcado con la toma rectangular que le precede, únicamente cambia la distribución de los pesos y los matices propios de cada formato (F4). Ambas ubican la posición de los fotógrafos, uno al lado del otro con cámaras de formato diferente, esto es, igual que durante las jornadas previas, y el ejemplo que ilustra el caso es la pareja de milicianos fotografiados en Barcelona a principios de agosto de 1936 (F5).

<sup>13</sup> Algo que sucede siempre que trabajan juntos, aunque firmen por separado, como demuestran las series fotográficas de Barcelona, La Granjuela, Navacerrada, los refugiados de Málaga en Almería y la doble cobertura del acto inaugural del Segundo Congreso de Escritores Antifascistas celebrado en Valencia, todas ya estudiadas en profundidad (Arroyo, 2010).

A medida que avanza la secuencia de milicianos, las imágenes sitúan a los fotógrafos alrededor de los mismos motivos pero desde posiciones distintas, y llegando casi al final se aprecia cómo el fotógrafo de la Leica ha aventajado al grupo para fotografiarlo de frente mientras el de la Rolleiflex ha detenido el paso para registrar la misma escena desde un ángulo trasero (F4). Con ello obtienen una doble lectura del mismo tema, lo que puede significar que o



bien existe una división pactada en el desarrollo del trabajo, en la que cada fotógrafo se ocupa de tareas concretas, o que el responsable de cada formato interpreta de forma muy distinta el mismo acontecimiento. Todo indica que ambas opciones participan en el proceso. La lectura del serial señala hacia una metodología que va afinándose conforme avanza la jornada para lograr un registro lo más amplio posible del tema.

F4. Detalle de F3 . Robert Capa y Gerda Taro. ICP.

Paralelamente, la mayoría de imágenes 6x6 muestran ciertas imprecisiones técnicas que no afectan a los negativos 24 x 36. Las copias cuadrangulares presentan descompensación lumínica mientras que las tomas rectangulares destacan por una exposición correcta, lo que revela cierta impericia técnica del fotógrafo que usa la Rolleiflex frente al dominio técnico que demuestra el de la Leica, también más preciso con la distribución de los pesos y otros principios compositivos. De hecho, las únicas fotografías cuadradas que no muestran fallos de exposición son las dos primeras de la serie, mientras las demás aparecen sobreexpuestas o bajo un aspecto de nocturnidad fruto de

una descompensación técnica. Esto sugiere que el fotógrafo de la Rolleiflex no ha modificado los parámetros técnicos inicialmente establecidos para este primer disparo fotográfico realizado junto a su compañero<sup>14</sup>.



F5. *Milicianos*, Barcelona, agosto de 1936. Robert Capa (24x36) y Gerda Taro (6x6). ICP. (Schaber, I., Whelan, R. & Lubben, K., 2007).

La ordenación secuencial de la serie finaliza con cinco copias rectangulares protagonizadas por varios milicianos sobre un mismo fondo que, como el célebre, parecen víctimas de un disparo. La famosa fotografía viene precedida por una copia cuadrada en la que el conocido miliciano comparte espacio fotográfico con otros dos (F6). Se trata de una fotografía inquietante por su composición y discurso. Podría hablarse de cierta coherencia formal si el encuadre hubiera excluido al miliciano que ocupa el primer plano. En este supuesto, la imagen plantearía una lectura ordenada de los elementos donde se respetan mejor los códigos de escala y composición. Sin embargo, la presencia de este primer referente —agigantado, fuera de foco y seccionado por los límites físicos del soporte— provoca tensión en la imagen, cuya verosimilitud queda en entredicho debido a la actitud de los personajes.

---

<sup>14</sup> Los valores de exposición para la primera toma cuadrada de la serie, con los sujetos en el interior de una trinchera, no son los requeridos para los demás planos generales donde predomina el paisaje despejado y abierto (F4). La incidencia de luz en cada caso es distinta. Según los resultados fotográficos del formato 6x6, una explicación a ellos podría ser que el operador de la Rolleiflex hubiera imitado los ajustes técnicos de su compañero mientras trabaja a su lado y al distanciarse de él no los hubiera modificado.



F6. *Tres soldados republicanos*, septiembre de 1936. Gerda Taro. ICP.

Centrándonos en la pareja del fondo, resulta incoherente el modo en el que los dos sujetos interactúan entre sí: mientras uno avanza plácidamente por la ladera y señala al cielo con el cañón de su arma, el otro le apunta a la cabeza con un fusil. Podría ser que la posición adoptada por este miliciano, el mismo que protagoniza la célebre instantánea, responda a una actitud de defensa ante una ataque lateral de la aviación enemiga —dado el ángulo que describe su arma—, pero tampoco se explicaría que el supuesto Federico G. Borrell *Taíno* se enfrentara a una aeronave fascista con un Mahuser mientras todo discurre frente a la pasividad de los demás sujetos implicados en la toma, es decir, los otros dos milicianos y la fotógrafa, pues, según esta lectura de la serie, su análisis pormenorizado (Arroyo, 2010), y la atribución oficial de las imágenes 6x6 a la fotógrafa (Schaber, et al., 2007), todo indica que es Gerda quien trabaja con la Rolleiflex mientras Capa utiliza la Leica.

Él, por entonces, ya posee años de experiencia con la cámara, pero ella apenas lleva algunas semanas tomando fotografías, ningunas aún de acción, por lo que no puede darse por concluida su formación práctica. Luego, su impericia técnica daría respuesta a la suma de irregularidades que presentan la mayoría de fotografías cuadradas de la serie; también a la curiosa composición de esta imagen, donde solo un descuido o una duda fugaz en el instante de la toma podría justificar la presencia del miliciano del primer

término. A todo ello, además, debe sumarse el uso del formato medio en este contexto:

El formato de la cámara juega un papel determinante en la expresión del tema. Las cámaras de medio formato, por las dimensiones de su negativo 6x6 cm y visor de cintura, tienden a las composiciones estáticas precisamente por esta simetría. Resulta más difícil el cálculo de las proporciones. No es el formato idóneo para las fotografías de acción. (Cartier-Bresson, 2014, p. 26).

Efectivamente, los resultados fotográficos de Taro con el formato medio son otros en aquellos escenarios donde los referentes se encuentran en reposo, y de nuevo puede servir como ejemplo gráfico la imagen cuadrada de la pareja de milicianos en Barcelona, donde el tema permite la recreación fotográfica (F5). Para las fotografías de acción, sin embargo, el visor de cintura de la Rolleiflex y la inversión de los lados en la imagen proyectada suponen un obstáculo frente a la ventaja de inmediatez que ofrece la cámara Leica, que además no requiere apartar la vista de la realidad para ser utilizada.

Finalmente, cinco copias con el mismo fondo y diferentes protagonistas que parecen víctimas de un disparo, entre ellas *Muerte de un miliciano*, cierran la serie.

## **5. ¿A quién pertenece una fotografía? ¿A quien la piensa, a quien la toma, a quien la da a conocer...?**

Según todo, resulta fundamental tener en cuenta el contexto de realización de la célebre instantánea, ya que en él se despliega toda una logística basada en una metodología de trabajo común que persigue un claro objetivo: lograr imágenes de impacto que sean consideradas de interés por las publicaciones periódicas y así, de un lado, alcanzar conjuntamente un lugar en la profesión, y de otro, propagar la tragedia del pueblo español más allá de sus fronteras y, con ello, conseguir sensibilizar a las masas con la causa republicana. Por tanto, cabe considerar que en el caso de la secuencia de los milicianos, y a diferencia del retrato de Capa, sí se trata de imágenes realizadas para la

prensa, donde los directores gráficos de las publicaciones toman decisiones determinantes sobre las imágenes que acompañarán a los titulares. Al respecto, el legendario editor gráfico John Morris comenta:

No me hizo falta pasar mucho tiempo en *Life* para aceptar los hechos: nuestro oficio tiene que ver tanto con el entretenimiento como con el periodismo. Los fotógrafos trabajaban a partir de “guiones” y los reportajes eran “actos” [...] Quizá las decisiones que tomábamos podían juzgarse poco éticas, pero los plazos no entendían de moral [...] la revista tenía que vender. Importaba, y mucho que las imágenes tuvieran “impacto”. (Morris, 2013, pp. 40-41).

Este aspecto no era precisamente ignorado por Gerda debido a su paso por Alliance Photo. De hecho, los fotógrafos habían viajado hasta Córdoba en busca de imágenes de acción (Whelan, 2003). Anteriormente, en la misma búsqueda, habían intentado acceder a Madrid por una ruta que los contactara con el frente, pero a partir de Lérida las conductas anarquistas y del POUM, que controlaban de forma autónoma cada localidad, impidieron su acceso. En Santa Eulalia, y contra lo esperado, la situación también era estable<sup>15</sup>, del mismo modo que en Zaragoza y Huesca. En Madrid, siguiente parada a finales de agosto de 1936, Capa y Taro fotografiaron las labores de protección de la ciudad, la instrucción en el curso de tiro de las milicias, la organización de las compañías y la distribución de equipos y armamento para la acción bélica<sup>16</sup>, es decir, todos ellos temas o bien ya documentados o de menor interés informativo para las publicaciones. Por tanto, su porfolio todavía no contenía las fotografías impactantes que pretendían obtener, pues, según explica Gerda al alemán Georg Kuritzkes en una carta datada el 30 de agosto de 1936, su inminente retorno a París exigía una primera entrega del material de España a los editores y este debía ser “excepcional” (citado en Schaber, 2006, p. 161). Días después de la fecha de esta carta los fotógrafos alcanzaron la provincia de Córdoba, donde finalmente lograron su objetivo con el impacto que causó la publicación de *Muerte de un miliciano*

---

<sup>15</sup> En este contexto en calma los milicianos escenificaron para los fotógrafos el devenir de una batalla (Whelan, 2007) que dio lugar a una serie muy similar de imágenes pero de menor impacto visual. Cuaderno de Robert Capa (ICP), negativos 276-297.

<sup>16</sup> Cuaderno n<sup>o</sup>1 (ANP).

en la revista *Vu*, cuyo gran éxito había sido hacer suya la afirmación: “solo subsiste la verdad, la verdad brutal de los acontecimientos fotográficos” (citado en Maspero, 2010, p. 93).

Este lema nace de la ilusión de que una fotografía da, necesariamente, una imagen real de un hecho. Pero todo en esta secuencia señala hacia su escenificación. Las pruebas que aportan algunos estudios centrados en el análisis pormenorizado de la célebre instantánea también parecen concluyentes al respecto (Doménech, 2005; Susperregui, 2016). La versión oficial, que siempre ha defendido lo contrario (Whelan, 2003), sí ha admitido, sin embargo, la escenificación de otras series previas y posteriores a la examinada, como la de Santa Eulalia o la ocupación simulada de La Granjuela<sup>17</sup>.

Respecto a la última, resulta especialmente interesante un testimonio gráfico de la época porque narra, a modo de crítica ilustrada, la metodología del tándem ante este tipo de situaciones. Se trata de un dibujo de Hans Quack publicado en un volumen conmemorativo del batallón Chapaiev que representa una escenificación prorrepública del batallón de la 13<sup>a</sup> Brigada Internacional para las cámaras de los fotógrafos. El centro del dibujo lo ocupa una caricatura de Gerda cuyo tamaño supera a la del resto de personajes, quizá por su calidad de directora de la escena, según reza el texto. A su alrededor se organizan grupos de soldados que ríen y se acicalan para las cámaras, una de ellas conducida por un sujeto que señala a Capa filmando con la Eyemo. Finalmente, en la esquina superior izquierda aparece un personaje con un megáfono que grita: *¡Cuidado! ¡Están filmando!* (F7).

Este relato visual coincide con el escrito de Alfred Kantorowicz, oficial de las Brigadas Internacionales, en su diario de guerra:

Gerda está rodeada de figuras masculinas que observan la cámara fotográfica con entusiasmo, y en general presumen ante la visita femenina calificada

---

<sup>17</sup> Cuando Taro y Capa llegaron a La Granjuela, Córdoba, a finales de junio de 1937 los combates ya habían finalizado, y organizaron un simulacro para filmarlo y fotografiarlo (Whelan, 2003). Las fotografías aparecieron publicadas como un hecho veraz en el periódico *Ce Soir* el 14 de julio de 1937.



como “La estrella del espectáculo: La directora”. A continuación, el batallón reconstruyó para la cámara de Capa la toma del pueblo de La Granjuela acaecida tres meses antes. (citado en Schaber, et al., 2007, p. 27).



F7. Dibujo de Hans Quaeck [sin título], 1938 (reproducido en Schaber, et al., 2007, p. 27).

Ambos testimonios no dejan lugar a dudas acerca de esta escenificación. Pero lo interesante del caso es, como en la secuencia de *Muerte de un miliciano*, el reparto de tareas que se describe a tenor de los objetivos establecidos por los fotógrafos.

La correcta exposición de la célebre instantánea revela que su ligero desenfoque no responde a un fallo técnico sino a un efecto intencionadamente logrado. Su precisión técnica prueba la pericia del fotógrafo con los elementos que participan en la construcción de la imagen, desde la destreza con la cámara a la claridad de conceptos técnicos y compositivos. Luego, todo señala a Capa con la Leica<sup>18</sup> como autor empírico

<sup>18</sup> J.M. Susperregui (2016) defiende que la fotografía se realizó con la cámara Rolleiflex basándose, entre otros, en la forma cuadrangular de la imagen publicada en *Life* el 12 de

de la misma. Sin embargo, en el momento de su captura, esta atribución se presenta como un asunto de interés secundario para el tándem, todo en conformidad con la metodología práctica aplicada con base en alcanzar el objetivo común de obtener un material cuya entrega a las firmas editoriales se realizaba conjuntamente y bajo un pseudónimo también de uso compartido. Por tanto, frente a la singularización de las imágenes, en estos momentos prevalecen otros intereses que requieren estrategias concretas de actuación, aunando esfuerzos y recursos, dadas las condiciones reales de las que parten los jóvenes corresponsales gráficos al inicio de sus carreras. Capa aporta mayor dominio técnico, Taro su visión más práctica y moderna de lo que debería ser un reportaje. Y ambos, que ya han sido víctimas del fascismo en sus naciones de origen, trabajan precisamente en España para difundir un mensaje muy concreto por la prensa de una época en la que las masas todavía no se cuestionan el poder de la imagen como elemento de propaganda. Al margen de todo lo expuesto, difícilmente puede explicarse el interés, sentido original e impacto de la fotografía *Muerte de un miliciano* en el año 1936.

Su trascendencia, sin embargo, está más relacionada con los usos posteriores de esta imagen, casi siempre mostrada aislada en sus múltiples contextos de acogida. Porque hicieron falta más de 70 años para que esta fotografía se mostrara integrada en la serie que la contextualiza, o lo que es lo mismo, nunca hasta 2007 se habían mostrado las fotografías de Taro junto a las de Capa sobre el tema de España en un espacio expositivo común. Bien es cierto que la obra de ambos ya había servido para armar otros proyectos centrados en la guerra española, como el libro *Death in the making* (Capa, 1938) o la novela *Por quién doblan las campanas* (Hemingway, 1968), pero en ningún caso se incluyeron referencias a Taro como autora de sus imágenes. El

---

julio de 1937. Sin embargo, en ninguna de las copias examinadas de *Muerte de un miliciano* aparece la característica franja oscurecida en el margen derecho del cuadro que suele afectar a las fotografías cuadradas del conjunto de la obra (F6). Esta marca, al afectar a un amplio conjunto de imágenes sobre diferentes temas, señalaría hacia alguna irregularidad en el chasis de la Rolleiflex (Arroyo, 2010) y, por tanto, debería aparecer en alguna copia de la célebre instantánea de haberse realizado con un negativo 6x6. En cualquier caso, este asunto del formato solo podría resolverse sin margen de error con el examen del negativo original y, como es bien sabido, permanece desaparecido o nunca se ha dado a conocer.

primero, con fotografías de ambos, lo firmaba Capa en lo que parece un tributo a su compañera ya fallecida. Y el segundo, con fotografías de ambos bajo la firma Capa-Pix, se publicó cuando el fotógrafo ya había muerto en el frente de Vietnam, en 1954, y Cornell Capa gestionaba el fondo de su hermano; también el de Taro, que no fue reclamado debido al exterminio íntegro de su familia en Auschwitz.

### **5.1. Preservación de la obra y gestión de la memoria**

Desde 1974 este conjunto de obra ha permanecido en el ICP, fundado por Cornell Capa para preservar la memoria de su hermano, pero hasta otoño de 2007 no tuvo lugar la muestra pionera *This is war!*, esto es, precisamente cuando la sede neoyorkina recuperaba de México los negativos inéditos de la Guerra Civil española pertenecientes a Capa, Taro y “Chim” tras más de 12 años de negociaciones entre el ICP y el ciudadano mexicano Benjamin Tarver<sup>19</sup>, quien los heredó del general Francisco Agilar González, embajador de México en el Gobierno de Vichy entre 1941 y 1942 (Petit, 2010). Por tanto, no fue el descubrimiento de los negativos sino su recuperación por parte de la sede neoyorkina lo que activó la noticia del hallazgo<sup>20</sup>, noticia que daba la vuelta al mundo precisamente cuando tenía lugar esta primera gran retrospectiva itinerante<sup>21</sup>, algo que muy seguramente influyó en la audiencia de esta muestra<sup>22</sup>, que incluyó dos de las imágenes redescubiertas en México como avance de la siguiente gran exposición sobre el material de lo que se dio a llamar *La maleta mexicana: tres cajas con la obra de los tres fotógrafos que*

---

<sup>19</sup> Al parecer, Tarver, muy consciente del valor del material, sentía gran responsabilidad de hacer con él lo correcto. Se planteó devolverlo a España; también depositarlo en un archivo mexicano hasta que, finalmente lo entregó en 2007 al ICP. Conversaciones de la autora con el periodista Juan Villoro, presente en las negociaciones entre Benjamin Tarver y la emisaria del ICP Trisha Ziff. Madrid, 8 de octubre de 2009.

<sup>20</sup> Esta noticia se dio a conocer en el *Periódico de Cataluña* y *The New York Times* el 27 de enero de 2008.

<sup>21</sup> La muestra *This is war!* inició su recorrido en el ICP, Nueva York, el 27 de septiembre de 2007 y durante 2008, 2009 y 2010 recorrió diversos museos de las principales capitales de Europa, entre ellos, el Art Barbican de Londres y el Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

<sup>22</sup> Según fuentes del MNAC a Europa Press el 7 agosto de 2009, sólo en Barcelona recaudó alrededor de 52.000 visitas durante el mes de agosto de 2009.

también dieron lugar a dos volúmenes de obra y un largometraje documental con el mismo nombre<sup>23</sup>.



F8. Un visitante a la exposición *This is war!*(MNAC) observa diversos productos a la venta con reproducciones de algunas fotografías de la muestra, entre ellas, el retrato de Capa publicado en *Picture Post*.

Toda muestra de fotografías históricas restituye un fragmento del pasado, pero también es, ante todo, una forma de escritura visual que responde a determinadas estrategias narrativas de una época muy diferente a la que registraron las imágenes (Riego, 2016). En este caso, unas fotografías de la Guerra Civil española entendidas como herramientas ideológicas de un momento histórico del siglo XX dialogaban con el espectador de una nueva cultura, algo que muy seguramente tuvo en cuenta el proyecto de difusión narrativo en el que estas fotografías, no solo convertidas en una importante industria editorial, transformaban el pasado en objetos de consumo (F8). Todo con base en un *star system* de fotoperiodistas liderado por Robert Capa, una figura capaz de publicitar cualquier proyecto o producto con su propia popularidad.

Pero en este archivo, originalmente, las fotografías eran unidades en el que el nombre de los fotógrafos se había suprimido en beneficio de un único mensaje sobre la guerra española. No solo lo prueba la metodología práctica

---

<sup>23</sup> *La maleta mexicana* (The mexican suitcase, Trisha Ziff, 2011).

del tándem sino, además, la clasificación de la obra —que sumó las fotografías de “Chim”— por temas y no autores, y su distribución en diferentes lugares cuando hubo que salvaguardarla de su pérdida o destrucción.

El mapa que ilustra el caso ubica la mayor parte de los negativos de los tres fotógrafos en Estados Unidos y México: la primera partida llegó en 1939 en el equipaje de Capa —quien siempre defendió el valor de los negativos— cuando huyó de París a Nueva York mientras dejaba al buen recaudo de Csiki Weisz, su laboratorista, 127 rollos de 24x36 que acabaron en una oficina diplomática en Francia y más tarde en manos del particular Benjamin Tarver en México. Mientras, en el estudio parisino quedaban las libretas con las hojas de contactos, recuperadas al término de la Segunda Guerra Mundial por la policía francesa y depositadas en los Archivos Nacionales de París, donde hoy se encuentran la gran mayoría. Finalmente, alrededor de la década de los años ochenta aparecieron otros dos conjuntos de obra en la cancillería española y en la sede del Partido Comunista Español, respectivamente, ambos en similares circunstancias: con las fotografías entremezcladas, sin referencias a cada autor y entregadas en maletas y sobres por gente anónima.

Sin duda, el caso más mediático ha sido el de *la maleta mexicana*, nombre que hace referencia a los negativos recuperados en México y clasificados inicialmente por Csiki Weisz, como prueba su caligrafía en las tres cajas con un índice temático debajo de las tapas. Según Philip Block, director de la escuela fotográfica del ICP, este conjunto de obra pudo salvarse para “dar forma a un proyecto específico” (Villoro, 2008, p. 57). Sin embargo, esta teoría puede cuestionarse de acuerdo con las idénticas circunstancias en las que aparecieron los conjuntos de obra paralelos en Francia, Suecia y España.

En el caso francés (ANP), las copias índice también aparecieron ordenadas por temas, sin referencias a cada autor y con anotaciones de Weisz en los 8 cuadernos. Según la dirección del organismo, la colección ingresó en el

archivo en 1952 proveniente del Ministerio del Interior francés<sup>24</sup>. Cuando en 1987 el investigador español Carlos Serrano descubrió este material reveló que los negativos base de estos contactos se encontraban “desaparecidos” (1987, p. 25), de ahí precisamente el gran valor de estas pequeñas copias.

Al acceder a este conjunto de copias índice y tras examinar la obra hallada en México comprobamos, efectivamente, que parte del material de París eran copias por contacto de los negativos inéditos. Pero hicieron falta varios años y diferentes visitas a la sede francesa para poder acceder a este material, pues, desde el punto de vista institucional, según Cornell Capa los archivos de su hermano le pertenecían, y una sentencia judicial por los derechos de estas imágenes de la guerra de España había impedido durante años su consulta. Los resultados comparativos de estas muestras, ubicadas en París y México, desmienten, por tanto, las informaciones ofrecidas en prensa respecto a los negativos redescubiertos en 2007, ya que, según lo indicado, *la maleta mexicana* no “escondía restos de la Guerra Civil española desconocidos hasta ahora” (Petit, 2010, p. 44), sino, más bien, la misma información gráfica en un soporte fotográfico diferente (F9).

Csiki Weisz murió en 2006 sin llegar a saber que los negativos que había recibido desde España y salvaguardado de la amenaza nacionalsocialista en Francia se encontraban, como él, en México por cuestiones políticas<sup>25</sup>. A propósito de la gran muestra organizada a

partir de este material, llamada *La maleta mexicana*, Gabriel Weisz, hijo de Csiki y la artista Leonora Carrington, comentaba:



F9. Negativo inédito recuperado en México en 2007 (izquierda) y copia por contacto n° 23 del cuaderno n°7, Archivos Nacionales de París (derecha).

<sup>24</sup> Concretamente de la sección de vigilancia de los extranjeros. Conversaciones de la autora con Isabelle Neuschwander, directora del archivo, París, 5 de mayo de 2008.

<sup>25</sup> Conversaciones de la autora con Trisha Ziff, Brunete, 6 de mayo de 2010.

Esto viene a ser como una secuela del relato típico que recupera la figura del héroe, del gran artista. Lo cierto es que hubo muchos más fotógrafos que trabajaron en la Guerra Civil española. Y las cosas no se hacen para construir un gran héroe, algo a lo que mi padre nunca quiso contribuir. Su presencia junto a Capa fue fruto de un compromiso político (...) No hay un gran enigma en todo esto. Simplemente se trata de personas que guardan cosas de otros (citado en Petit, 2010, p. 49).

Esta teoría sí encaja teniendo en cuenta las idénticas circunstancias en las que aparecieron los otros dos conjuntos de obra en Suecia y España. La primera recuperación tuvo lugar en marzo de 1979, cuando el gobierno sueco entregó a la cancillería española, procedente del consulado de Vichy, una maleta con documentos de Juan Negrín y 97 fotografías no identificadas pero atribuibles a Robert Capa (Whelan, 2003). Y la segunda, mediante una entrega anónima a la sede del Archivo Histórico del PCE durante el periodo de dirección de Domingo Malagón, en los años 80, de un conjunto de negativos sin rastro del autor junto a una serie de ampliaciones de época con la caligrafía de Weisz y el tampón "Photo Taro" en el reverso de algunas copias<sup>26</sup>. Una vez más, de los mensajeros que entregaron estas partidas solo se sabe que se trataba de personas anónimas comprometidas con la República española<sup>27</sup>.

## 6. Conclusiones

La imagen del reportero gráfico como héroe moderno nació con un retrato de Robert Capa publicado en la revista británica *Picture Post* durante la Guerra Civil española, donde el fotógrafo también realizó *El miliciano muerto*, su imagen más universal. Estas dos fotografías comparten aspectos comunes: ambas ocupan un lugar de honor en la fijación de la memoria, las dos

---

<sup>26</sup> Material examinado para esta investigación.

<sup>27</sup> En el caso español, concretamente, del mensajero únicamente se sabe que fue un antiguo militante del PCE. Entrevista de la autora con Victoria Ramos, directora del AHPCE, Madrid el 14 de mayo de 2008.

ensalzan símbolos de héroes humanos que arraigan en el mito y en los dos casos la participación de la fotógrafa Gerda Taro resultó fundamental.

En la primera de ellas, realizada por Taro en mayo de 1937, Capa posa de perfil con una cámara cinematográfica Eyemo 35 mm, homóloga en prestaciones a la Leica. La fotógrafa no había creado es escenario moral del retratado, sin embargo, su fotografía 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. Paralelamente, *El miliciano muerto* formó parte de un proyecto común donde sobre los logros individuales y la singularización de las imágenes prevalecían otros intereses. La secuencia que integra a la célebre instantánea demuestra que Capa y Taro trabajaron juntos aquel día, el mosaico también actúa como cuaderno de bocetos, la prueba y el error, el camino hacia la foto ideal. Luego, aunque sólo uno realizó el laureado disparo, la serie evidencia la puesta en práctica de toda una logística para alcanzar objetivos comunes.

La bibliografía general no abunda en los estudios comparados de las fotografías de estos autores ni por soportes distintos, algo que en este conjunto de obra sobre el tema español resulta fundamental, ya que en este archivo, inicialmente, las fotografías eran unidades en el que el nombre de los fotógrafos se había suprimido en beneficio de un único testimonio sobre la guerra española. No solo lo prueba la metodología práctica del tándem sino, además, la clasificación de la obra, que sumó las fotografías de David Szymin “Chim”, y su distribución en diferentes soportes y ciudades cuando hubo que salvaguardarla de su pérdida o destrucción.

Esta obra fraccionada, descubierta en distintas épocas y lugares —Francia, España, Suecia y México— comparte el mismo sistema de ordenación y circunstancias de recuperación: con las fotografías entremezcladas, sin referencias a cada autor y entregadas por gente anónima en maletas, sobres, cuadernos o cajas. En todos los casos, y sin excepción, las fotografías de



Capa, Taro y “Chim” aparecieron ordenadas por temas y no autores, lo que indica que prevalecía la intención original de preservar un testimonio o memoria gráfica de la Guerra Civil española sobre la obra de individuales. Una obra que en el caso de Robert Capa, el tiempo y sus usos han logrado convertir en fotos de artista.

## Referencias bibliográficas

- Arroyo, L. (2010). *Documentalismo técnico en la Guerra Civil española. Inicios del Fotoperiodismo moderno en relación con la obra de Gerda Taro*. Tesis Doctoral. Castellon: Universidad Jaume I.
- Arroyo, L & Doménech, H. (2015). Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* (10), 119-153.
- Cartier-Bresson, H. (2014). *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cosgrove, B. (2013, 10 de abril). Capa's 'Falling Soldier': The Modest Birth of an Iconic Picture. *Time*. <http://time.com/3638051/capas-falling-soldier-the-modest-birth-of-an-iconic-picture/>
- De las Heras, B. (2015). Testimoniando con imágenes. La fotografía en el estudio de la historia. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* (10), 27-55.
- Death in Spain: the civil war has taken 500.000 lives in one year (1937, 12 de julio). *Life*, 19-26.
- Flusser, V. (2001). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Fontcuberta, J. (1988). Fotografía documental, entre la información y la propaganda. *Agustín Centelles (1909-1985)*. Barcelona: Fundación La Caixa.
- Fortés, S. (2009). *Esperando a Robert Capa*. Barcelona: Planeta.
- Freund, G. (2008). *El mundo y mi cámara*. Barcelona: Ariel.
- Jünger, E. (2004). Guerra y fotografía. *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid: Cátedra.
- Morris, J. (2013). *¡Consigue la foto! Una historia personal del fotoperiodismo*. Madrid: La Fábrica.
- Ortiz-Echagüe, J. (2006). Capa y Centelles en la prensa falangista. El mito del reportero de guerra y su manipulación política. *Actas Segundo Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarautz: Photomuseum.

- Petit, Q. (2010, 26 de septiembre). La guerra escondida en la maleta. *El País Semanal* (1774), 44-57.
- Riego, B. (2016). La exhibición de las fotografías y el diálogo con el espectador. *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*. Asturias: Trea.
- Rodríguez, N. (2012). *Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Sánchez-Biosca, V. (2008). Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de la Guerra Civil. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 10-31.
- Schaber, I. (2006). *Gerda Taro. Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*. Paris: Du Rocher.
- Schaber, I., Whelan, R. & Lubben, K. (2007). *Gerda Taro*. New York: CP/Steidl.
- Serrano, C. (1987). *Robert Capa. Cuadernos de guerra en España (1936-1939)*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Sontag, S. (2007). *Cuestión de énfasis*. Madrid: Alfaguara.
- Susperregui, J. (2016). Localización de la fotografía Muerte de un miliciano de Robert Capa. *Communication & Society* 29 (2), 17-44.
- The camera overseas: the Spanish war kills its first woman photographer (1937, 16 de agosto). *Life*, 42-43.
- The great war-photographer in the world: Robert Capa (1938, 3 de diciembre). *Picture Post* (10), 13-24.
- Olivares, R. (2010). Un trabajo al aire libre. *Exit, Imagen y Cultura* (36). <https://sientateyobserva.wordpress.com/2009/12/11/un-trabajo-al-aire-libre-rosa-olivares/>
- Villoro, J. (2008, 27 de julio). La maleta perdida (6). *El Periódico de Cataluña*, 57.
- Whelan, R. (2003). *Robert Capa. La Biografía*. Madrid: Aldeasa.
- Young, C. & Wallis, B. (2010). *The Mexican Suitcase*. Vol. I. Göttingen: ICP&Steidl.

**Cómo citar:** Arroyo, L. (2016). "La (po) ética del instante: testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-1939)". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 13, pp. 125-158. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>