

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



UNIVERSITAT
JAUME I

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR: LORNA BEATRIZ ARROYO JIMÉNEZ

DIRIGIDA POR: DR. D. JAVIER MARZAL FELICI/DR. D. HUGO DOMÉNECH FABREAGT

DOCUMENTALISMO TÉCNICO EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA INICIOS DEL FOTOPERIODISMO MODERNO EN RELACIÓN A LA OBRA FOTOGRÁFICA DE GERDA TARO



CASTELLÓN | DICIEMBRE DE 2010

Ilustración de cubierta: Fotografías inéditas de Gerda Taro. RED BOX: de la serie de Valencia, marzo de 1937. International Center of Photography de Nueva York.

Tesis Doctoral

Documentalismo técnico en la Guerra Civil española
Inicios del fotoperiodismo moderno en relación
a la obra fotográfica de Gerda Taro

Doctoral Thesis

Technical documentary in the Spanish Civil War
Early on modern photojournalism
the work of the photographer Gerda Taro

A Charo y Domingo

Agradecimientos

Una de las principales conclusiones que se han podido extraer de la presente Tesis Doctoral debe necesariamente ser emplazada a este apartado. *Documentalismo técnico* también ha demostrado, a su autora, la generosidad y afecto de las personas que la han rodeado durante el tiempo que ha ocupado en esta investigación, incluso gente desconocida.

Mi gratitud en justo y primer lugar va dirigida a mis directores, Javier Marzal Felici y Hugo Doménech Fabregat, quienes aceptaron instantáneamente la dirección del proyecto de una joven investigadora a la que no conocían. Jamás podré agradecerles lo suficiente el acogedor recibimiento que tuve ni el apoyo que durante estos años he recibido de ellos. A Hugo debo agradecer especialmente su gran generosidad y la confianza que depositó en mí desde el mismo día que abordé su despacho para pedirle que dirigiera esta tesis, poniendo a mi disposición desde ese primer día todos sus años de trabajo. Y a Javier Marzal no puedo más que reconocerlo, ante todo, como ejemplo de valores. Agradezco sinceramente la confianza, atención y ánimo constantemente recibido, así como la oportunidad que me han blindado sus ejemplos para enfocar mi carrera académica hacia el lugar deseado. Cada uno de ellos, además de guiar este proyecto, consciente o inconscientemente, me ha enseñado habilidades profesionales y personales.

Es muy difícil condensar la aportación del fotógrafo Miguel Márquez, cuya presencia, saber y hacer fotográfico han sido determinantes durante estos años de trabajo y estudio. La investigación le debe en buena parte su aporte técnico ya que él fue quien puso por primera vez en las manos de su autora una Rollei. A título personal debo agradecerle varias lecciones fundamentales. Como fotógrafo me ha inculcado el respeto que precisa la fotografía. Me ha enseñado que ser fotógrafo no significa, ni mucho menos, apretar botones automáticos. También que toda fotografía es digna, que la práctica fotográfica no tiene hermanas pequeñas y que la esencia fotográfica siempre estuvo en lo social. Gracias por haberme acercado al clic de la Rollei, la Hassel, la Mamiya, la Brónica y la preciosa Leica III. Gracias por haberme enseñado a mirar como fotógrafo y por ayudarme a ser valiente.

En esta investigación han participado piezas claves sin las que el estudio se hubiera visto gravemente afectado. Imprescindibles han sido el investigador

Ernesto Viñas, el escritor Juan Villoro, la cineasta Trisha Ziff e Isabelle Neuschwander, directora de los Archivos Nacionales de Paris. Gracias al primero pude contextualizar las series inéditas de Gerda Taro en Brunete. El favor de los tres últimos ha hecho posible que pudiera afrontar el estudio de la obra original, viéndose en la investigación reflejadas una serie de conclusiones que de otro modo hubieran sido imposibles. Gracias a la implicación personal de Neuschwander pudo accederse a la revisión completa y estudio de los conocidos como *Cuadernos de Guerra de Roberta Capa*, así como conocer los datos precisos de ingreso del material. Juan Villoro me explicó, entre otros, los avatares de la *Maleta Mexicana*. También me puso en contacto con Trisha Ziff, a quien debo mi más destacado y sincero agradecimiento por haberme facilitado el emocionante privilegio de estudiar la obra inédita de Gerda Taro redescubierta en México a finales de 2007. Finalmente, el *International Center of Photography* de Nueva York ha consentido que, de un modo pionero, el estudio ofrezca algunas de las imágenes inéditas examinadas. Y ello gracias a la mediación de Kristen Lubben, quien siempre atendió mis peticiones.

Agradecer a J. Vicent Monzó, Carme García de Ferrando, Joana Biarnés, Victoria Combalía, José F. Demaría, Colita y Mery Nash la atención que para cuestiones muy concretas del estudio en algún momento me han prestado. Al fotógrafo Oriol Maspons, con quien comenté algunas imágenes de los niños catalanes de Gerda Taro, explicándome simpático lo que significó ser niño en la Barcelona de la guerra. Merece especial mención la amabilidad de las bibliotecarias de la Hemeroteca Municipal de Madrid y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, Cristina y Ana, cuya labor conmigo ha excedido muy por encima sus obligaciones profesionales. Y también debo destacar el constante ánimo, los oportunos consejos y la atención recibida de Chelo Moreno, David Fonfría, Lana Skulmoski, Anahí Barrientos, Lucía Gómez, Jaume Cardona y Víctor Latorre.

Por supuesto, no por últimos son menos importantes los que han quedado para el final, los del ámbito íntimo, cuyo necesario afecto, como siempre, no ha dejado de llegarme. Una vez más Carol, Mari, Lola, M^a Paz, M^a Tere, M^a Carmen, Luis, Juanjo, Rosa, Fanny, Esmeralda, Julio, Jose e Isaías me han demostrado su paciencia y cariño. Para Domingo y Charo, sencillamente no hay palabras que expresen mi gratitud a su amor incondicional. Se trata del hombre más noble y bueno y la mujer más lista y valiente que conozco y que, por fortuna, son mis padres, de los que estoy tremendamente orgullosa. A Carol y Adela, que se fueron, no puedo hacerles ahora saber y entender lo necesarias que eran y son. Con ellas me quedo en deuda.



DEPARTAMENT DE CIÈNCIES DE LA COMUNICACIÓ

Índice

Abstract - Español	19
Abstract - English	21
Introducción	23
Planteamiento de la investigación	23
Justificación del tema y estado de la cuestión	25
Formulación de la hipótesis	30
Objetivos de la investigación	30
Metodología de trabajo	31
Partes de la investigación	32

PARTE I

Marco histórico y teórico: Fundamentos de la investigación	37
---	-----------

CAPÍTULO 1

Panorama intercontextual de la fotografía durante las primeras vanguardias	
Nuevas perspectivas y espacios discursivos para la imagen técnica moderna	39
1.1. Preludio del fotoperiodismo moderno. Primera aproximación al tema	40
1.1.1. La escena histórica	42
1.1.2. Lo artístico y lo documental en lo fotográfico	47
1.1.3. Usos de la fotografía moderna	52
1.2. Fotografía y vanguardia: el lugar de la fotografía entre las artes y el arte como referencia de la mirada fotográfica	54
1.2.1. Futurismo; el registro técnico del movimiento	56
1.2.1.1. Fotodinámica (y cronofotografía)	58

1.2.2.	Dadá: Fotografía, política y revolución	60
1.2.2.1.	El fotomontaje berlinés	63
1.2.2.2.	John Heartfield y la prensa comunista alemana, <i>AIZ-VI</i>	67
1.2.3.	La Bauhaus y la Nueva Visión	71
1.2.4.	La vanguardia soviética	76
1.2.4.1.	Constructivismo y productivismo	77
1.2.4.2.	Imagen técnica, reportaje gráfico y montaje fotográfico	80
1.2.4.3.	El punto de vista de Rodchenko	82
1.2.5.	Surrealismo	86
1.2.5.1.	Fotografía surrealista, usos y aplicaciones genéricas	88
1.2.5.2.	Influencia surrealista en la mirada fotodocumental moderna.	
	Tres casos: André. Kertész, H. Cartier-Bresson y Lee Miller	89
1.2.5.3.	Imagen visual y literaria de la mujer vanguardista: Ideal surrealista de la mujer como objeto de la representación	92
1.3.	Conclusiones del capítulo 1	96

CAPÍTULO 2

La fotografía documental como práctica fotográfica

	Del documentalismo fotográfico al fotoperiodismo	99
2.1.	Del uso de los términos en relación al documental, documentalismo y fotoperiodismo	100
2.2.	¿Cómo abordar la fotografía documental como práctica fotográfica?	105
2.3.	De la categoría del documental. Variaciones	111
2.3.1.	Documentalismo estético y documentalismo científico	112
2.3.1.1.	La Nueva Objetividad	114
2.3.1.2.	El proyecto tipológico de August Sander como ejemplo científico	117
2.3.1.3.	La exploración rigurosa de lo cotidiano y el grupo <i>f/64</i> Weston como ejemplo estético	120
2.3.1.4.	Edward Weston vs. Tina Modotti	122
2.3.1.5.	Tina Modotti, Heinz Aldrecht y el debate ético-estético en torno a <i>Manos de un trabajador</i>	125
2.3.2.	Documentalismo social: "la tradición de la víctima"	129
2.3.2.1.	La estética de <i>la objetividad</i>	133
2.3.2.2.	La mirada documental: la observación del <i>otro</i>	139
2.3.2.3.	Praxis documental: la observación del <i>otro</i> en la práctica	143
2.3.2.4.	Luz y técnica	147
2.4.	Documentalismo y fotoperiodismo	156
2.4.1.	Los géneros en la fotografía de prensa	160

2.4.2. Hecho, interpretación u opinión ¿cómo abordar el testimonio cuando es gráfico?	162
2.4.3. De la imagen única y “muda” a la imagen múltiple y “hablada”: la foto en prensa	168
2.4.4. La guerra <i>visiva</i> . La guerra en la fotografía de prensa	173
2.5. Conclusiones del capítulo 2	176

PARTE II

Estudio contextual: Documentalismo técnico en la Guerra Civil española en relación a la fotografía de Gerda Taro en España (agosto, 1936-julio, 1937)	181
--	------------

CAPÍTULO 3

Marco educador y marco acogedor de la mirada fotógrafa. Rasgos generales que afectan y modelan la práctica fotográfica	183
3.1. Documentalismo técnico en la Guerra Civil española: el contexto, la técnica y la mirada	185
3.1.1. Introducción al marco contextual	186
3.1.2. Génesis de la comunicación visual de los sucesos	190
3.1.3. El compromiso extranjero con la España leal	193
3.1.4. Formación, información y propaganda: la cultura como arma de guerra	198
3.1.5. Fotografía, propaganda y medios de masas	204
3.1.6. Introducción al problema que plantea el estudio de la obra de Gerda Taro	209
3.1.6.1. Ausencia historiográfica	209
3.1.6.2. Los problemas de autoría	211
3.2. Versión femenina	217
3.2.1. Mujer, política, cultura y sociedad; el socialismo feminista alemán y el modelo de mujer soviética	221
3.2.2. La expresión: la palabra y la imagen técnica	228
3.2.3. Pioneras de la fotografía	229
3.2.4. Los decisivos años treinta: versiones de la fotógrafa occidental según el modelo norteamericano y los tipos europeos en el contexto francés	232
3.2.5. Una visión <i>¿femenina?</i>	240
3.3. Conclusiones del capítulo 3	247

CAPÍTULO 4

Fotografía, vanguardia y política en la Guerra Civil española: el proyecto específico de Gerda Taro	251
4.1. Gerda Pohorylle vs. Gerda Taro / André Ęnro Friedmann vs. Robert Capa	252
4.1.1. Antecedente hist3rico y contextual (1910-1937)	254
4.1.2. La invenci3n de la leyenda Capa, Par3s (1933-1396)	255
4.1.3. "PHOTO CAPA": la fotograf3a <i>buscada</i>	259
4.2. Primera fase (Rolleiflex): po3tica revolucionaria y tipolog3a folkl3rica	259
4.2.1. De las series fotogr3ficas en Barcelona (agosto de 1936)	260
4.2.2. De las series fotogr3ficas en el frente de Arag3n y Madrid, buscando <i>la foto</i> y documentando la retaguardia (agosto de 1936)	264
4.2.3. Frente de C3rdoba; la fotograf3a <i>encontrada</i> (septiembre de 1936)	266
4.2.4. "Photos Capa et Taro" (febrero de 1937)	269
4.3. Segunda fase (Leica): estilo emotivo y dinámico (marzo-julio de 1937)	272
4.3.1. "PHOTO TARO": cobertura de la batalla de Guadalajara y de la serie de los bombardeos en Valencia (marzo-mayo de 1937)	273
4.3.2. De las series fotogr3ficas con las Brigadas Internacionales: frente de Segovia y C3rdoba (mayo de 1937)	277
4.3.3. Cobertura del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura (julio de 1937)	281
4.3.4. Brunete: el fotoperiodismo deseable (6-25 de julio de 1937)	285
4.3.4.1. S3lo im3genes de una victoria (6 de julio de 1937)	286
4.3.4.2. De las series PHOTO TARO en Brunete	292
4.3.4.3. S3ntesis gr3fica y contextual	296
4.3.4.4. Primera v3ctima de la 3lite fotoperiod3stica	299
4.4. Conclusiones del cap3tulo 4	300

PARTE III

An3lisis del corpus: estudio integral de 10 casos pr3cticos	303
--	------------

CAPÍTULO 5

Ordenaci3n taxon3mica y an3lisis semi3tico

Una propuesta metodol3gica para el estudio integral del conjunto de obra	305
5.1. El corpus: investigaci3n de campo	306
5.2. Proyecto tipol3gico: ordenaci3n taxon3mica y f3rmula para el an3lisis semi3tico	310
5.3. Planteamiento de la metodolog3a pr3ctica: el estudio t3cnico	315

5.4.	Síntesis de la propuesta metodológica	316
5.5.	Conclusiones del capítulo 5	323

CAPÍTULO 6

	<i>El Hombre. Estudio integral de 4 casos prácticos</i>	325
6.1.	El campesino. Análisis textual de la fotografía <i>Agricultores cargando un carro</i>	327
6.1.1.	Nivel contextual	329
6.1.2.	Nivel morfológico	337
6.1.3.	Nivel compositivo	339
6.1.4.	Nivel enunciativo	341
6.2.	El miliciano. Análisis textual de la fotografía <i>Tres soldados republicanos</i>	347
6.2.1.	Consideraciones previas	349
6.2.2.	Nivel contextual	355
6.2.3.	Nivel morfológico	362
6.2.4.	Nivel compositivo	366
6.2.5.	Nivel enunciativo	373
6.2.6.	La secuencia de Espejo	375
6.2.7.	<i>El Miliciano muerto</i> de Robert Capa	383
6.3.	El soldado. Análisis textual de la fotografía <i>Soldados republicanos</i>	391
6.3.1.	Nivel contextual	393
6.3.2.	Nivel morfológico	401
6.3.3.	Nivel compositivo	406
6.3.4.	Nivel enunciativo	409
6.4.	El fotógrafo. Análisis textual <i>de Robert Capa</i>	415
6.4.1.	Nivel contextual	417
6.4.2.	Nivel morfológico	426
6.4.3.	Nivel compositivo	429
6.4.4.	Nivel enunciativo	432
6.5.	Conclusiones del capítulo 6	440

CAPÍTULO 7

	<i>La mujer. Estudio integral de 3 casos prácticos</i>	443
7.1.	La Madre. Análisis textual de la fotografía <i>Refugiados de Málaga en Almería</i>	445
7.1.1.	Nivel contextual	447
7.1.2.	Nivel morfológico	456
7.1.3.	Nivel compositivo	460
7.1.4.	Nivel enunciativo	465

7.2.	La Miliciana. Análisis textual de la fotografía <i>Miliciana republicana recibiendo instrucción en las playas de Barcelona</i>	471
7.2.1.	Nivel contextual	473
7.2.2.	Nivel morfológico	485
7.2.3.	Nivel compositivo	487
7.2.4.	Nivel enunciativo	490
7.3.	La Intelectual. Análisis textual de una fotografía sin título	495
7.3.1.	Nivel contextual	497
7.3.2.	Nivel morfológico	506
7.3.3.	Nivel compositivo	509
7.3.4.	Nivel enunciativo	512
7.4.	Conclusiones del capítulo 7	518

CAPÍTULO 8

	El niño. Estudio integral de 1 caso práctico	521
8.1.	La infancia. Análisis textual de la fotografía <i>Huérfanos de guerra en corro</i>	523
8.1.1.	Nivel contextual	525
8.1.2.	Nivel morfológico	528
8.1.3.	Nivel compositivo	531
8.1.4.	Nivel enunciativo	534
8.2.	Conclusiones del capítulo 8	539

CAPÍTULO 9

	Los restos humanos. Estudio integral de 2 casos prácticos	541
9.1.	El cadáver. Análisis textual de la fotografía <i>Víctimas de los bombardeos en la morgue</i>	543
9.1.1.	Nivel contextual	545
9.1.2.	Nivel morfológico	552
9.1.3.	Nivel compositivo	554
9.1.4.	Nivel enunciativo	557
9.2.	Las ruinas. Análisis textual de una fotografía sin título	561
9.2.1.	Nivel contextual	563
9.2.2.	Nivel morfológico	565
9.2.3.	Nivel compositivo	568
9.2.4.	Nivel enunciativo	571
9.3.	Conclusiones del capítulo 9	574

Conclusiones	577
Fuentes	590
Anexo 1/Contexto de publicación de las fotografías (1936-1937)	607

En esta Tesis Doctoral se hace un estudio pormenorizado de la producción fotográfica de Gerda Taro durante el periodo comprendido entre agosto de 1936 y julio de 1937, espacio temporal que acoge íntegramente la obra de la autora, desarrollada en España durante los primeros años de la Guerra Civil. El estudio abarca todos los elementos que rodean y determinan la significación del legado gráfico señalado principalmente en su contexto original. Con el fin de analizar los documentos bajo el supuesto de nuestra hipótesis, se han revisado todos aquellos motivos que intervienen en las fotografías a partir de un método de análisis e interpretación que permite explicar y obtener conclusiones regulares en torno a la producción gráfica que conforma el vasto de la obra. Asimismo, nuestro objeto de estudio se circunscribe originariamente en el fecundo terreno del que germina la comunicación visual de los sucesos y este factor ha determinado, además, la revisión del marco en cuanto a la modalidad fotoperiodística en la actividad de las publicaciones periódicas, así como el panorama intercontextual previo que permitiera la actividad de la autora en los circuitos del periodismo gráfico.

Abstract /English

This Doctoral Thesis is a detailed study of the Photographyc production of Gerda Taro during the period August 1936 to July 1937, a short time which includes the entirety of her work that was developed in Spain during the first year of the Spanish Civil War. The study takes into account all elements that surround and determine the significance of her Photographyc legacy in their original context. In order to analyze the documents under the supposition of our hypothesis all factors that impact the final product, her photographs, have been taken into account, beginning with a method of analysis and interpretation which allows us to reach conclusions about the graphic production that shapes the entirety of her work. Likewise, our study limits itself originally to the fertile landscape that germinated the visual communication of the events. This has led to review of the framework of photojournalistic protocol for the press, as well as to previous inter-contextual panorama that allowed for the author's work in the circuits of graphic journalism.

Introducción

Planteamiento de la investigación

La historia ha sido icónicamente representada desde que el ser humano sintió el primer impulso de relatarla, y la historia de la representación bélica coincide, por paralela, con esta sucesión narrativa de hechos e intenciones. La imagen, en sentido amplio, se acredita como primera forma simbólica desde que el ser humano se tornó consciente de su propia existencia, lo que le condujo a crear y perfeccionar una red de relaciones de tipo simbólico que le habían de consentir la comunicación con lo inmediato o trascendental. La guerra, como constante de la civilización, ha sido persistente motivo de representación, y así encontramos una amplia producción de imágenes al servicio documental de las victorias históricas a través de representaciones que participan del anclaje de las conquistas del hombre sobre la bestia, del hombre sobre el hombre y del ser divino sobre todo lo demás. Pero tanto guerra como representación dependen de un factor fundamental en su eficacia: la técnica. En cuestiones bélicas, cada victoria ha sincronizado con su época la manera de permanecer en el tiempo y así completar su ciclo de efectividad a través del anclaje y divulgación de aquellas imágenes que la técnica les ha permitido lograr.

El desarrollo de la fotografía, la democratización de la imagen gráfica en prensa, en las revistas, y más tarde la televisión, han producido una verdadera invasión de todo tipo de imágenes públicas, entre ellas del horror, obtenidas por medios técnicos en constante y rápido proceso de perfeccionamiento. Sin embargo, hasta el avance y desarrollo de la imagen mecánica o tecnológica, la explicación del mundo sólo había sido posible a partir de técnicas de representación manual, habitualmente pictóricas, lo que nos lleva a pensar

sus resultados como obras de arte desde que hoy su consumo se asocia al museo, aunque más bien se traten de testimonios adaptados a las posibilidades expresivas de una época.

Para el caso fotográfico, el debate sobre su artisticidad ha sido una constante pues, si bien su fundamento técnico ha permitido un documentalismo preciso del tema que atiende, un "efecto-verdad" muy hábil para el ámbito informativo, también intervienen aspectos que podrían ser considerados propios de la creación artística dado que incluso la imagen más informativa o científica depende de cómo la forma se entiende y se atiende. Sobre la artisticidad de la foto, la crítica moderna ha resuelto que será su medio de distribución (la galería, el cartel, la revista) el que codifique estos significados. "El que una foto dada sea o no artística es una cuestión que atañe al medio, no a la foto", determina Vilèm Flusser (2001:102). Según este presupuesto, el contexto es el principal responsable de los significados que la fotografía promueve. Pero también cabrá tener en cuenta, como señala a menudo la historiografía, "la capacidad que el tiempo concede a cualquier forma de fotografía de convertirse posteriormente en obra museística" (en Sougez, 2007:303).

Este es el caso de nuestro particular objeto de estudio, las fotografías de Gerda Taro sobre el tema de la Guerra Civil española, unos documentos gráficos cuyo contexto de exhibición original fue la prensa partidista de la época y siete décadas después ocupan las salas museísticas. Un hecho, éste, que plantea cómo los iniciales significados y usos políticos de estas imágenes inevitablemente han cedido a los usos de consumo que el contexto actual les confiere.

La investigación se plantea desde la recuperación del significado y usos originales de estas imágenes sobre los actuales porque, primero, se trata de una obra que participa del significativo punto de inflexión de las prácticas fotoperiodísticas aplicadas a los contextos armados -donde el testimonio gráfico será expresión en absoluto imparcial- y luego, porque hasta ahora estas fotografías no han suscitado especial interés ni en el ámbito fotoperiodístico ni en el historiográfico, por lo que se pensaría una incongruencia justificarlas desde su significado actual sin que se hayan determinado las causas por las cuales hoy el contexto de exhibición -el museo- las determina tan noble producto.

Por tanto, desde la intención y usos originales de estas imágenes pero en dos aspectos se pretenden tratar las fotografías de Gerda Taro. Por un lado se atenderán a todos aquellos presupuestos que intervienen en la intención de captura de las imágenes- la creación fotográfica-, analizando las causas y circunstancias que justifican y en las que fueron realizadas estas fotografías. Y por otro, se considerarán los usos iniciales de las

mismas con el fin de indagar en los significados y las funciones sociales que las lecturas de estas imágenes –principalmente desde el contexto de la página impresa- promueven. Con ello quedará principalmente abierta una futura línea de investigación que pueda ocuparse de reflexionar cómo el contexto inmediato de las imágenes modelan el significado original de estas fotografías del pasado.

Justificación del tema y estado de la cuestión

Documentalismo técnico es una investigación que centra principalmente su estudio en el análisis pormenorizado de la obra gráfica de la fotógrafa Gerda Taro durante el periodo comprendido entre agosto de 1936 y julio de 1937, espacio temporal que acoge íntegramente la producción de la autora, desarrollada casi exclusivamente en España durante el primer año de la Guerra Civil. El estudio y análisis de esta obra fotográfica concreta obedece a la idoneidad del trabajo fotográfico de Gerda Taro en la guerra de España, pues sus fotografías ilustran acertadamente las bases sobre las que se iza el fotoperiodismo moderno, una modalidad explorada originariamente en todas sus facultades en el singular marco de la Guerra Civil española gracias, en buena parte, a la actividad de fotógrafos que, como la alemana Gerda Taro, aplicaron un fotodocumentalismo sin precedentes a un campo de acción geográficamente ajeno. El principal objetivo de la investigación será, por tanto, lograr rasgos significadores en esta obra al tiempo que se promueve su eficacia para el importante momento de cambio fotográfico en el que se desarrollan y al que favorecen estas prácticas.

El hecho fotográfico ha sido motivo constante de nuestro interés en cuanto que es capaz de afirmar la presencia de aquello que ha sido, y es en este apartado donde debemos justificar el origen de la motivación que explica el primer impulso de un trabajo entregado al estudio fotográfico en su modalidad analógica. Descubrir el significado de un testimonio que nos afecta como parte de una propuesta que revisa una perspectiva sociohistórica y fotoperiodística concreta, pero vinculante a la historia, la cultura y las prácticas fotoperiodísticas contemporáneas justificaría la elección tema. No obstante, el estímulo definitivo que suscitara una investigación rigurosa sobre el argumento expuesto acontece originariamente durante la elaboración de un exiguo texto para el *II Congreso de Historia de la fotografía* donde ensayamos por primera vez algunas cuestiones relacionadas con el área temática aquí enfocada¹. Y esta primera experiencia desencadenaría el interés de profundizar en la significación del legado de esta autora, pionera del fotoperiodismo de guerra pero relegada a una condición que podría considerarse como secundaria, cuyo trabajo no ocupa el mayor interés en cursos ni manuales sobre fotografía salvo por causas anecdóticas, relacionadas con el célebre

¹ El texto, titulado: “Gerda Taro. Sobre mujeres, guerra e imagen técnica” se encuentra publicado en las *Actas del II Congreso de Historia de la Fotografía*, Zarautz, *Photomuseum*, 2007, pp. 75-86.

fotógrafo húngaro Robert Capa. Ante esta laguna informativa, aunque no absoluta, sí importante, surgiría la necesidad de continuar con el proceso iniciado en un trabajo de investigación embrionario del que parte este estudio, pero con el que se han establecido importantes diferencias. Esta vez, el argumento original que orienta su grueso parte de una propuesta con carácter analítico y fines comprobatorios que permita explicar la significación de la obra sugerida a título específico. Necesariamente el periodo temporal que abarca la investigación queda acotado al primer año de la Guerra Civil española, concretamente al ínterin entre agosto de 1936 y julio de 1937, plazo que abarca desde el primer reportaje gráfico de Gerda Taro en Barcelona, agosto de 1936, hasta el último mientras la batalla de Brunete, julio de 1937, donde la fotógrafa muere en calidad corresponsal gráfica de la revista francesa *Regards*. Se trata, por tanto, de una carrera que se inicia, crece y se define en paralelo a los acontecimientos de la Guerra Civil española, marco favorecedor de un tipo de documentalismo diferenciado respecto al producido en anteriores guerras. Por todo ello, el proyecto íntegro de esta fotoperiodista se plantea paradigmático ejemplo de su tiempo dado que sus prácticas sintetizan oportunamente el importante momento fotográfico librado en España durante la Guerra Civil. Un planteamiento, el nuestro, que supone, además, la revisión de todos aquellos elementos que intervienen en la captura, trascendencia y significación de estas fotografías concretas, por lo que la periferia del estudio se ha extendido hasta los marcos lindantes al contexto circundante de la obra destacada desde que estos también participarán del modelaje de la misma, que, a su vez, será herencia e influencia para el fotoperiodismo próximo. Así, cabe entender que el procedimiento analítico aplicado sobre la producción gráfica de esta fotógrafa que documenta una guerra concreta precisa de una exploración transversal de todas aquellas variables que intervienen en la captura y usos originales de las fotografías -motivo en el que especialmente se interesa la investigación-, lo que amplía las fronteras del estudio al panorama intercontextual que instruye la particular mirada destacada, el contexto que la acoge, la revisión de la modalidad fotográfica que practica, así como los usos y lecturas que las fotografías suscitaron y suscitan. Todo ello precisará revisión pues, como Margarita Ledo afirma,

“la foto documental desenvuelve una amplia y sofisticada red de notación de los fenómenos, con variaciones en su significado y en su función, en la que intervienen categorías como el soporte, las formas del relato, el autor y el espectador” (1998:13).

Así, el objeto de nuestro estudio se convierte de esta manera en pretexto, en hilo conductor que guía un trazado sobre diversas cuestiones de muy relevante interés donde convergen disciplinas de trabajo diferentes y complementarias, tanto propiamente fotográficas como en relación a otros modos de expresión de los que el fotoperiodismo pueda también nutrirse y absorber algunos principios. En definitiva, el estudio y análisis de la obra aquí destacada permitirá, por tanto, abarcar desde lo fotográficamente

específico hasta lo general cuestiones difícilmente abarcables de otro modo, dada la complejidad y magnitud de los contenidos que requieren revisión, extremadamente sugerentes, sin embargo, en lo concerniente a los criterios de elección del tema.

Precisamente se intuía que una de las tareas que mayor complejidad iba a suponer en la etapa propiamente investigativa fuera la exploración comparativa de las fuentes de diversos campos que permitiera una vista panorámica del terreno favorecedor que justifica y más tarde acoge esta concreta mirada documental con intención testimonial y fotoperiodística. Sin embargo, a la dificultad que admite esta primera y nutrida fase de documentación –que abarca temas históricos, artísticos e historiográficos- se sumaría la complejidad inversa, pues al inicio de este proyecto sólo existían dos únicas fuentes bibliográficas que se ocupaban de forma específica del tema que nos ocupa. El primero es un texto firmado por Carlos Serrano cuyo argumento gira en torno a los conocidos como *Cuadernos de guerra de Robert Capa*, ocho libretas de trabajo con fotografías de Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour sobre la Guerra Civil española donde por primera vez se plantea la significativa labor fotoperiodística de Gerda Taro en España. Y el segundo, una biografía en alemán de Gerda Taro, firmada por Irme Schaber y generosa en cuanto a la restauración de la figura en el olvido de la fotógrafa, pero fragmentaria en las aportaciones que el texto ofrece en relación a la práctica fotográfica de la autora, tema que principalmente incumbe a la investigación. No obstante, cabe señalar que de este último escrito proceden buena parte de los necesarios datos biográficos que nuestro estudio requiere, pues comprender la realidad que las fotografías enmarcan precisa también de una revisión que se ocupe, indague y explique esta particular mirada en el contexto que la fotógrafa decide para sus prácticas.

Ahora bien, esta escasez de fuentes bibliográficas concretas y referencias historiográficas al tema enfocado ha dificultado sobremanera la elaboración de las premisas más básicas del estudio. Y es a partir de una investigación condicionada por el contexto de esta ausencia cuando advertimos que el problema no solo afecta al objeto principal de nuestra investigación sino que concierne, además, al campo teórico donde se circunscribe y al que pertenece. Ciertamente, como instruye Eco, “sólo insertando a un autor en un panorama se le comprende y se le explica” (2007:31), pero si el panorama es el fotográfico y el autor es una mujer de entreguerras la tarea investigadora se complica, pues debe asumirse el reto de afrontar dos arduas líneas de investigación - paralelas, ramificadas y desequilibradamente exploradas- que analicen, por un lado, cómo afecta, si es el caso, el primer presupuesto y, por otro, realice una revisión crítica de la historia de la fotografía respecto al problema que afronta, en este caso el documental, en su dimensión tradicional y significativa.

Siguiendo la última de las dos líneas planteadas, ya en la década de los años 30 Gisèle Freund expone de un modo generalizado el problema específico del documental para el ámbito teórico cuando advierte que “nadie había estudiado aún la fotografía en relación con los rasgos sociales de la época que la había visto nacer, ni siquiera el país que la inventó” (2008:17), es decir, que a pesar de su juventud como disciplina, la autora se sorprende de que *nadie* hasta entonces hubiera planteado una aproximación teórica alternativa al estudio de corte científico o tecnológico. Y, como se observará, éste es un vacío historiográfico transversal que no logra superar el apartado teórico de la disciplina pues, independientemente del periodo temporal que atravesase y al margen del tema que trate, resulta frecuente la insistencia de una necesaria rectificación al respecto.

La proliferación ascendente de fotografías e imágenes en el devenir del progreso histórico demuestra que no ha sido el sector activo de la imagen técnica quien ha sufrido una crisis, aunque tan desbordada suma de prácticos animara el atasco en su campo de estudio. No obstante, la historiografía actual sí ofrece tendencias, posturas estéticas y autores canónicos que nos han permitido analizar el significado del documentalismo fotográfico a partir de un estudio comparativo que revisa su evolución hasta explicarse en el contexto que la investigación destaca². Sin embargo, el problema vemos que persiste cuando todavía se reclama como indispensable “construir una teoría y una metodología útiles para que los investigadores puedan realizar unos trabajos basados en la fotografía” (Lara, 2005:12). En este caso, la solicitud formulada parte del campo de la antropología experimental, pero si retomamos el estudio del documentalismo fotográfico como tema específico, y no en sentido amplio, comprobaremos que la cuestión tampoco queda resuelta.

Ya en el preámbulo de la Historia de la Fotografía de Newhall y en relación al caso español, Joan Fontcuberta apuntaba que su estudio teórico “ofrece tantas lagunas al historiador que su eventual formulación debe tomarse con no pocas reservas, a la espera de nuevas investigaciones y nuevos descubrimientos” (en Newhall, 1983:300). Y, según el historiador Horacio Fernández, dos décadas después el contexto no ha mejorado ya que “si uno examina la situación en la actualidad descubre que la fotografía española no interesa en general (...). El problema de que no haya estudios de la historia de la fotografía al nivel deseado tiene unas consecuencias evidentes, pues si no hay estudios del tema, no hay estudiosos del mismo”³.

² Las prácticas fotográficas en el marco español se han interpretado como una posibilidad más de la fotografía documental desde que el foteriodismo en la práctica absorbe los principales principios del documentalismo. Véase el apartado 2.4. de nuestro estudio.

³ Testimonio ofrecido en el discurso inaugural de la II Edición de Encuentros para la reflexión de la fotografía en España celebrado los días 8 y 9 de mayo de 2008 en el Salón de Actos de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Actas sonoras disponibles en web: <http://encuentroreflexiondelafotografia.blogspot.com/>

Ciertamente si revisamos la disciplina en el contexto actual, percibimos que no sólo extraña la desconexión y poca atención que recibe de la academia -evidenciada a partir de la limitada presencia de departamentos universitarios específicos e investigaciones entregadas a los temas propiamente fotográficos-, sino que, además y como señalara el profesor Fernández en su discurso inaugural de la *II Edición de Encuentros para la reflexión de la fotografía en España*, “escasean las fuentes, tribunas de reflexión y espacios institucionales adecuados”⁴, factores todos ellos que dificultan sustancialmente cualquier investigación, incluida la nuestra. Pero lo que advertimos, y en esto no podemos más que disentir de resoluciones opuestas, es que la cuestión fotográfica sobre el tema español interesa, y la evidencia, al margen de las razones que lo alienten, es la respuesta pública a la muestra española *This is war! (¡Esto es la guerra!)*⁵, muestra de recorrido internacional que exhibe por primera vez las fotografías de la guerra de España de Gerda Taro junto a las de Robert Capa, y que sólo en Barcelona recaudaría alrededor de 52.000 visitas sólo durante el mes de agosto de 2009⁶.

Llegados a este punto, cabe precisar que a vistas del 70 aniversario del fin de la Guerra Civil española ha proliferado como nunca hasta entonces una repentina a la vez que desbordada atención hacia la figura de Gerda Taro, lo que para ésta ha supuesto un paso sin transición entre el casi más absoluto anonimato y la celebridad. El advenimiento de la exitosa muestra *¡Esto es la guerra!*, coincidente con la noticia de un hallazgo insólito -más de 3.000 instantáneas de Capa, Taro y “Chim” redescubiertas en México también hacia finales de 2007- ha desencadenado un interés sin precedentes sobre esta fotógrafa, todo ello evidenciado a razón de la suma de proyectos que han cristalizado o se culminan en el ínterin de la primera gran exhibición (2007) y la segunda (2010), entre los que cabe nombrar tres monográficos por parte de la literatura artística y/o documentada, a cargo del francés François Maspéro y los españoles Susana Fortés y Fernando Olmeda; y un film documental y una superproducción cinematográfica que en el momento de la presente redacción dirigen Trisha Ziff y Michael Mann, respectivamente.

El desarrollo de esta investigación, cuya última fase ha coincidido con este momento de agitación, pretende, en definitiva, una aproximación no excluyente sino complementaria al tema, ya en nuestro caso decidido objeto de estudio en un proyecto de investigación embrionario que parte de la Universidad Politécnica de Valencia, facultad de Bellas Artes, y que definitivamente pretende culminarse con la presente propuesta de Tesis bajo el supuesto de hipótesis que plantea.

⁴ Ibídem.

⁵ La muestra *This is War!* inicia su recorrido en el International Center of Photography de Nueva York el 27 de septiembre de 2007 y perdura hasta el 6 de enero de 2008. A partir de este año y durante todo 2009 recorre diversos centros museísticos de las principales capitales europeas.

⁶ Según las fuentes del MNAC a Europa Press [en línea], [ref. de 7 agosto de 2009]. Disponible en web: <http://www.europapress.cat/barcelona/noticia>

Formulación de la hipótesis

La fotografía de Gerda Taro, cuyo tema absoluto es la Guerra Civil española, es modelo de transición entre la era clásica y moderna de la fotografía aplicada a los contextos bélicos y destinada a las estrategias de la información. *Per se* el conjunto de esta obra es paradigmático ejemplo de su tiempo dado que las prácticas de esta concreta autora radiografían oportunamente la decisiva transición fotográfica que se da en el importante momento fotográfico librado en España durante la Guerra Civil, marco donde se redefinirá el concepto de fotoperiodismo.

Objetivos de la investigación

En base a la verificación o refutación de la hipótesis se plantean los siguientes objetivos:

Objetivo principal

Lograr niveles significadores en el conjunto de la obra de Gerda Taro al mismo tiempo que se promueva su eficacia para el importante momento de cambio fotográfico en el que se desarrollan y al que favorecen estas prácticas.

Objetivos secundarios

1. Demostrar la influencia de la vanguardia artística en el fotoperiodismo de guerra principalmente a partir del proyecto fotográfico de Gerda Taro en la Guerra Civil española.
2. Identificar el documentalismo extranjero que recibe el contexto español de 1936 como una opción más de la fotografía moderna y determinar las causas que favorecen su acogida en este marco ajeno.
3. Determinar los diferentes modos fotográficos de ver para evaluar cómo afectan a la práctica fotográfica según qué razones y en según qué contextos.
4. Establecer las principales diferencias entre el documentalismo técnico y el fotoperiodismo.
5. Afrontar los problemas que presenta el estudio de la obra de Gerda Taro- problemas de autoría, desatención historiográfica, etc.-, y determinar las causas de estos problemas.

Metodología de trabajo

Para poder estudiar las implicaciones que plantea este estudio han sido necesarios dos métodos que compaginan la investigación teórica e histórica con la experimentación práctica. Y para poder expresar las relaciones que se establecen en el proyecto ha sido fundamentalmente necesario el uso de una doble fórmula que unas veces se ha acercado a la narración histórica y otras al ensayo.

1. Metodología para el marco teórico

La fase que se ocupa del marco teórico consta de un sondeo que abarca la bibliografía específica y secundaria sobre la que se cimenta la investigación, esto es, un estudio basado en la consulta de los manuales y compilaciones que han facilitado el desarrollo de los principales ejes temáticos que se coordinan en el primer y segundo gran bloque, dedicado al estudio general de la fotografía en el periodo moderno, y a las prácticas documentales que se aplican en la Guerra Civil española en relación a la fotografía de Gerda Taro mediante una bibliografía más específica.

2. Investigación de campo para la fase analítica

Esta investigación se ha centrado en la exploración del mayor número de fuentes originales posibles, estas son, tanto la obra fotográfica original en diferentes soportes –negativo, copia por contacto y positivado de época-, como en los contextos de publicación–revista ilustrada y prensa-. También se han revisado otros documentos originales de interés (partes de guerra, mapas, etc.), obtenidos de diferentes centros archivísticos (provinciales y municipales) y de colecciones (públicas y privadas).

3. Metodología práctica

El trabajo del análisis fotográfico, desarrollado en la tercera parte del estudio y concerniente al apartado de la investigación técnica, ha precisado una formación previa con máquinas homólogas a las de uso en la guerra de España. Los ensayos se han llevado a cabo con una Rolleicord, equipada con un Xenar 75mm f/3,5, y una Leica IIIa, con objetivo Elmar 50mm f/3,5.

Estas prácticas han resultado fundamentales para lograr niveles significadores en la obra, comprobándose como cada formato condiciona la visión e interpretación fotográfica según los procesos conceptuales y técnicos que cada cual requiere y, lo básico: una catalogación de los resultados según la máquina en uso. La combinación de estas tres fórmulas metodológicas ha procurado conceder a la investigación el rigor que requiere tanto para su desarrollo teórico como para su fase analítica.

Partes de la investigación.

En base a la comprobación o refutación de la hipótesis planteada, dos apartados temáticos coordinados en tres grandes bloques conformarán la estructura de la tesis: en un primer nivel abordaremos un recorrido por algunos de los principales condicionantes que afectan a la consolidación del fotoperiodismo, a partir de la fotografía desarrollada durante el periodo de la Guerra Civil española, y en un segundo nivel se analiza la significación de la obra de Gerda Taro y su contribución al ámbito nombrado, como caso específico de estudio.

La formulación de estas dos premisas temáticas se organizarán a su vez en tres apartados independientes e interrelacionados; la primera parte contempla los condicionantes que intervienen en la obra enunciada. La segunda parte plantea un estudio de la imagen técnica documental en el contexto cercado a la ofensiva española. Y la tercera aborda el análisis definitivo de la colección sugerida a título específico. La pluralidad de cuestiones que precisan revisión nos ha instado a formular esta estructura que, a pesar de su naturaleza monográfica, requiere la revisión constante del panorama para entender que la *mirada* que despliega Gerda Taro sobre el *contexto de la guerra de España* no es fortuita, sino que está condicionada a una definida conjunción de variables.

Así, esta formulación nos conduce en primera instancia a una iniciativa que permite definir y precisar la orientación del estudio hacia una nueva revisión del tema fotográfico en la guerra de España, pero desde una perspectiva inusual que vincula el arte y la fotografía de vanguardia con el fotoperiodismo de guerra. Por su parte, el capítulo 2 propone un estudio del hecho fotográfico desde una perspectiva centrada en explorar el proceso de comunicación en el que interviene la fotografía en su modalidad documental y hasta que la imagen deviene a noticia en el contexto de los medios de representación visual. Se realizará un recorrido por las tradiciones más significativas de la modalidad documental en el periodo de interés. Seguido se conectarán los ejes trazados con la praxis del documentalismo. En coherencia, se reflexionará sobre la percepción social de la fotografía en su relación con la verdad, lo real y la objetividad, lo que nos llevará a atender sobre la gran tradición del documental para analizar, según los usos de la imagen, la opción ya diferenciada de la actividad fotoperiodística: la foto en prensa. Todo ello organizado en siete epígrafes independientes que aportarán una visión de conjunto al documental como práctica fotográfica de la que el fotoperiodismo absorbe sus principales principios. Por tanto, esta primera parte que culmina con el capítulo 2 se dedica al contexto sociohistórico donde la fotografía moderna cobra especial relieve, así como a los fundamentos que intervienen en el género propiamente documental. A su vez y asumiendo que “la fotografía documental hace su aparición desde el mismo momento en que este medio de expresión surge en 1839” (Marzal, 2007:58), se estima que el vínculo

entre el profesional y el referente prefotográfico determinará un tipo de documentalismo que podría clasificarse o identificarse como artístico o recreativo por un lado, y el crítico, informativo, propagandístico y/o promocional por otro. En definitiva, estos dos capítulos definirán las cuestiones fundamentales de la fotografía de entreguerras, aportando los rasgos que la fotografía ha asumido y absorbido según el contexto social, artístico e histórico que la enmarca, heredando conductas e influyendo en futuros modos prácticos hacia los que su desarrollo como medio mecánico le consentiría evolucionar.

El tercer capítulo, que inaugura el segundo gran bloque de la investigación, estará ocupado en la cuestión fotoperiodística de la Guerra Civil española. Partiendo de consensuadas certezas historiográficas que ya han analizado esta cuestión, arribamos a las claves que permitirán la consolidación del fotoperiodismo moderno como modalidad fotográfica concreta a partir de los usos, aplicaciones, tendencias y perfeccionamientos de la imagen técnica sobre un determinado terreno, acotado espacial y temporalmente a la Guerra Civil española. El capítulo se estructura en base a la significación de los elementos adyacentes que hacen de la fotografía en este contexto un ejemplo paradigmático del reportaje de guerra moderno, entendiendo como tradicional o antiguo la fotografía de guerras anteriores. Y es que en la contienda española confluyen por primera vez ciertos aspectos contextuales y nuevos planteamientos técnicos y comerciales que ocasionarán la ruptura de antiguos códigos fotográficos en relación al documentalismo gráfico en general, y de guerra en particular.

La estación previa al análisis definitivo de la obra destacada se comprende que ha de establecerse en las pautas que expliquen las prácticas de Gerda Taro en la zona española durante el conflicto civil, argumento del capítulo 4. Pero como este conjunto de obra es producto de una mujer, ha debido sutil pero necesariamente desviarse el rumbo de la investigación hacia la revisión de algunas cuestiones que resuelvan si ha de considerarse éste un hecho circunstancial o determinante en los resultados fotográficos que especialmente incumben a nuestro estudio. En coherencia, el último apéndice del capítulo 3 tratará de resolver si verdaderamente existe un modo fotográficamente diferenciado de ver, según se trate de hombres o mujeres los que realizan las fotografías. También planteará una revisión de las fotografías de entreguerras que pretenden un lugar detrás y no delante de la cámara, como el contexto de la década de 1930 mayoritariamente requiere. El lenguaje de la imagen ha considerado en su tradición la figura femenina como objeto de la representación y no tanto como posible sujeto creador y, en este sentido, la etapa rupturista que enmarca las vanguardias históricas supone un periodo de inflexión en la aproximación de la mujer con vocación fotográfica. Pero, aunque el marco histórico contribuye a la demanda de un cambio social inminente, éste no llega de forma repentina y, como para el ámbito artístico, en el caso fotográfico también se estima

habitual que la mujer acceda a una formación en la disciplina gracias a la experiencia de un compañero varón que, a la vez que la instruye, la expone como objeto representacional de sus obras, como sucederá con las coetáneas de Gerda Taro, Lee Miller y Dora Maar, fotógrafas también formadas en el contexto parisino de las últimas vanguardias históricas.

Revisado este punto, el capítulo 4 se ocupará de contextualizar ordenadamente la trayectoria fotográfica de Gerda Taro en el escenario español, entre otros, porque el nivel ocupado en el análisis de la obra no se rige por criterios de ordenación cronológica sino temática. No obstante, de esta manera, la revisión ordenada de las prácticas fotográficas de Gerda Taro también facilitarán un útil recorrido por las distintas fases del conflicto español a partir de una trayectoria fotográfica que evoluciona en paralelo al mismo suceso histórico, ya que la actividad profesional de Gerda Taro comienza en los albores de la guerra y cesa en la batalla de Brunete, una de las pérdidas definitivas para el debate republicano. Simultáneamente, el capítulo aporta una revisión de los principales presupuestos que incumben y afectan a este particular testimonio gráfico de la guerra, disuelto entre los fondos fotográficos Robert Capa que, a su vez, se encuentra diseminado en diferentes soportes fotográficos, distribuidos en distintos centros archivísticos y de documentación.

Por tanto y según todo lo expuesto, la tercera parte de nuestro estudio no puede más que cumplir como culminación y condensación de todo lo predicho a partir de ciertas premisas que permitan evidenciar la interrelación de los temas y las cuestiones hasta ahora nombradas, a la vez que competente en la capacidad de atender a las implicaciones directas de la cuestión que nos llevó a recorrer el camino, precisándola en resolver la trascendencia para el ámbito fotoperiodístico del específico legado destacado. En consecuencia, este último gran bloque se ha estructurado en cinco capítulos que atienden a las nombradas exigencias optándose, en base a esta medida, primero por una explicación de la pauta metodológica a seguir (capítulo 5) y, seguido, por la aplicación de la fórmula resuelta sobre los pertinentes casos prácticos que deberán analizarse (capítulos 6-9). Todo ello con el objetivo de profundizar en la significación y trascendencia de las imágenes, tanto como elementos aislados o independientes, como a partir de los significados que promueven según las estrategias informativas que las incorporan a las diferentes maniobras de comunicación.

La opción de un modelo de análisis capaz de contemplar todos aquellos presupuestos que participan –condicionan– y explican el principal objeto de nuestro estudio, a la vez que acertado en la revisión de sus procesos, conformaciones y, entretanto, permisivo con el análisis de la obra insistida, ha resuelto finalmente una fórmula que combina dos

procedimientos. En primer lugar se parte de una taxonomía que ordena el vasto de la obra según categorías temáticas, aquellas más insistidas por la autora en sus fotografías. En segundo, se ha seleccionado un modelo que permita analizar pormenorizadamente cada taxonomía con el fin de lograr niveles significadores, connotativos, en la obra. La intención de alcanzar este último objetivo justifica que se haya optado por aplicar sobre el resultado de cada taxonomía -10 prototipos, a continuación comentados-, el modelo metodológico para el análisis de la fotografía que propone el académico Javier Marzal (2007:173-218).

Es comprobable que la línea temática de la fotografía de Gerda Taro en el marco de la guerra está claramente comprometida con la cuestión humana, y es por ello que se ha propuesto una ordenación taxonómica de tipos humanos que clasifique la obra según los tipos más insistidos o significantes en su conjunto, resolviéndose finalmente 10 prototipos diferenciados, cada uno concerniente a una de las cuatro opciones derivadas de la misma categoría temática: el ser humano en la circunstancia de la guerra. Esta ordenación parte de cuatro clasificaciones fundamentales: *el hombre, la mujer, el niño y los restos humanos*, cada uno de ellos ocupados en capítulos independientes (6, 7, 8, y 9) subdivididos a su vez en los oportunos epígrafes de los que han resultado un total de 10 tipos humanos diferenciados: *el campesino, el miliciano el soldado y el fotógrafo* (capítulo 6); *la madre, la miliciana y la intelectual* (capítulo 7); *la infancia* (capítulo 8) y *el cadáver y las ruinas* (capítulo 9). Este sería, por tanto, el principal punto de anclaje que ha resuelto los criterios de elección de los casos prácticos sobre los que aplicar la fórmula analítica de Javier Marzal, ésta última decidida porque, aparte de reivindicar el uso de las imágenes, la intención comunicativa original del medio y la importancia del contexto en la práctica del análisis, no obvia los supuestos de tipo fenomenológico, semiótico, que requiere el estudio de cualquier fotografía aislada. En definitiva, esta doble fórmula plantea propuestas comparativas según cada resultado analítico donde se habrán examinado las características comunes o diferenciadoras en la obra destacada, pues cada análisis resuelve cuestiones fundamentalmente relacionadas con las variables técnicas, compositivas, creativas y comunicativas de las imágenes, todas cuatro imprescindibles para establecer deducciones en torno al estilo y significación de la obra examinada, tanto en sus diversas etapas de producción como en relación al importante momento fotográfico en el que se circunscriben estas prácticas.

Por último, a continuación de las conclusiones finales, donde se confirma o refuta la hipótesis, se incluirá un apartado dedicado a las fuentes documentales utilizadas durante el desarrollo de la tesis doctoral, clasificadas según su naturaleza en secciones. Y el estudio llega a su fin en forma de anexo, donde quedan reflejados los usos de la fotografía de Gerda Taro en los contextos de su publicación inicial.

PARTE I

Marco histórico y teórico: Fundamentos de la investigación

El lenguaje existe, el arte existe, porque existe "el otro"

George Steiner

CAPÍTULO 1

Panorama intercontextual de la fotografía durante las primeras vanguardias

Nuevas perspectivas y espacios discursivos para la imagen técnica moderna

Atendiendo a la Guerra Civil española como un fenómeno comunicativo, cultural e incluso sociológico gracias, en buena medida, a los usos de la fotografía que produjo y promovió este marco, el objetivo de la tesis es explicar todo ello a partir de la obra de Gerda Taro por considerarse ésta una figura clave del fotoperiodismo moderno. Y uno de los principales propósitos de la investigación es poner de relieve la influencia que recibe el género nombrado, según la obra sugerida, de los demás lenguajes expresivos con los que linda o cohabita la fotografía de entreguerras, previa su práctica en el campo de acción español, marco de transición de estilos y modelos fotográficos.

Para lograr este propósito, se planteará una aproximación más detallada de la estructura del capítulo en tres apartados independientes. El primero arranca a partir de la Primera Guerra Mundial como marco del que surgen innovadoras teorías y prácticas artísticas que afectan a lo fotográfico a propósito de los cambios que experimenta la historia occidental. El segundo, propone un recorrido tradicional de las expresiones fotográficas asociadas a los movimientos vanguardistas. El arte de la vanguardia se explica a partir de la inflexión sociohistórica de la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre y este es, precisamente, el momento en que emerge la fotografía moderna. Como en todo proceso de creación, la nueva fotografía participa de un marco sociohistórico, político y cultural al que no puede ser ajena y en este ámbito se haya íntimamente vinculada a los demás lenguajes con los que cohabita, participa, afecta y le afectan. Por último, el tercer apartado recoge las principales conclusiones del capítulo.

En conclusión, se ha decidido esta estructura formal con la intención de introducir el tema y, seguido, avanzar en la explicación de cómo la relación del comunismo con las artes de la época tendrá su efecto en nuestro futuro objeto de análisis. Asimismo, la revisión planteada de la fotografía moderna a partir de la clasificación que ofrecen la sucesión de las vanguardias históricas pretende, en definitiva, aprovecharse del ritmo ágil y coordinado que éstas proponen para explicar con mayor claridad la relación de la fotografía con los movimientos artísticos. No obstante, la consideración de estos apartados no se plantea necesariamente exhaustiva dado que el interés del capítulo no se vertebra exactamente en una profunda revisión de los temas destacados, sino que está al servicio de adelantar aquellas premisas que, de un modo u otro, influirán en las prácticas fotográficas de Gerda Taro. Por todo ello prevalecerá una atención subjetiva sobre determinadas cuestiones y respecto a las demás.

1.1. Preludio del fotoperiodismo moderno. Primera aproximación al tema

Igual que es tarea perdida considerar la obra de un autor sin ubicarlo en su tiempo, tampoco es posible examinar, como sugiere Maurice Nadeau, un movimiento disciplinar de ideas o tendencias cualesquiera “pretendiendo ignorar lo que lo ha precedido o seguido, con abstracción del estado social y político del cual se nutrió y sobre el que, a la vez, pudo influir” (2001:19). Para el caso fotográfico, se ha convertido en lugar común nombrar la Guerra Civil española como marco germinador de la comunicación visual de los sucesos (en Bonomo, 1977:17). Y el objetivo de este apartado no es otro que proponer una primera aproximación al tema evaluando los procesos de expresión e innovación que la fotografía de este periodo será capaz de asimilar.

A pesar de su temprano interés por capturar los hechos más significativos, el alto valor informativo de la fotografía como medio conductor no pudo ser plenamente demostrado hasta que en su trayectoria confluyen métodos avanzados en la captura de imágenes, así como gracias al desarrollo tecnológico de los procedimientos de impresión y difusión a gran escala que permitirían a su vez el auge de las publicaciones periódicas ilustradas y, por tanto, la destacada presencia pública de la fotografía en la sociedad. Sin embargo y como es de suponer, no resultaría acertado ni posible reducir más que a un supuesto de precipitados tecnológicos ni la fotografía ni la aceptación que ésta protagonizara en el periodo que principalmente incumbe a la investigación. Como es de entender, deberán desandarse sendos pasos desde este punto de ebullición para tener en cuenta ciertas claves que favorezcan la explicación del importante momento fotográfico señalado, tales como los presupuestos que condicionarán la masiva difusión de la fotografía en los medios de comunicación escrita, así como el hecho de que en el discurso que plantea la imagen por sí misma intervienen múltiples códigos, a menudo ocultos, que cabrán descifrarse tanto en la observación de la imagen aislada como a partir de su lectura en los contextos de acogida.

Para Roland Barthes la fotografía de prensa constituye “un objeto trabajado, escogido, compuesto, construido, tratado según normas profesionales o estéticas y que, por otra parte, no es solamente percibida, recibida, sino *leída*” (1986: 13). Esta suma hábilmente trazada plantea la viabilidad de los significados del objeto fotográfico desde su captura a su lectura, en este caso condicionada por la elección editorial e inserción en la página impresa pues, como se verá principalmente en la tercera parte de la investigación, la significación de un documento fotográfico determinado podrá variar en función de aquello que *afirme* el pie de foto. Sin embargo, para nosotros es aún largo el tramo que nos separa del apartado final, aquí señalado por las últimas palabras de Barthes. Y antes de

ocuparnos de la significación de ciertas imágenes según la lectura que sus usos promueven, cabrá preocuparse por la significación de la fotografía como objeto aislado, es decir, partir del hecho de que la fotografía, incluso aquella susceptible de incorporarse a los medios de comunicación escrita, también es un lenguaje autónomo, capaz de leerse tan sólo con los elementos del cuadro fotográfico, y capaz también de absorber principios de otras formas de expresión.

No es de extrañar, por tanto, que los hechos sociohistóricos y las nuevas tendencias artísticas europeas influyeran en los procesos de expresión e innovación asimilados por las modalidades de expresión técnica, pues la fotografía, como sucede en todo proceso de creación, no puede ser ajena al contexto en el que ocurre y, a la vez, la modela. Por todo ello se han estimado necesarias ciertas consideraciones previas que contemplen el proceso histórico en el cual cohabita y se desarrolla la fotografía moderna, o lo que es lo mismo, un desarrollo del tema que se edifique a partir de las premisas enunciadas pues, según Horacio Fernández,

“Los distintos procedimientos de la fotografía moderna (fotografía experimental, montaje, tipo-foto, fotorreportaje, nueva visión, etc.) permitieron en los años de entreguerras que a través del medio fotográfico se pudieran buscar, encontrar y mostrar objetivos informativos, creativos o interpretativos que iban más allá de una mera representación de lo real. Por otra parte, en esos mismos años se consiguió el desarrollo y dominio del lenguaje fotográfico” (1995: II).

El desarrollo de la fotografía moderna se sucede en un marco sociohistórico que va a suponer un cambio drástico en la historia occidental, marcado por los dos grandes conflictos del siglo XX y al que no serán indiferentes los lenguajes plásticos paralelos, que a su vez buscarán nuevas formas de expresión mientras influyen también en lo fotográfico. Así, cabe iniciar nuestro estudio considerando la imagen técnica europea de entreguerras en sentido amplio, es decir, como una expresión más que deriva del conjunto de expresiones del periodo y que permitirán al medio fotográfico entrar en contacto con algunas otras actividades novedosas.

Por tanto, lo que ahora se pretende es tratar de introducirnos en el proceso histórico que interviene en la gestación de la nueva fotografía o fotografía moderna, del que participará el nuevo documentalismo, una variante fotográfica que los medios de información escrita serán capaz de absorber, prelujiéndose así la actividad periodística de prensa tal y como hoy se conoce, y que remite al periodo de la Guerra Civil española si se buscan ciertos orígenes de estas prácticas en términos contemporáneos.

1.1.1. La escena histórica

Uno de los rasgos más llamativos de la cultura europea occidental es su capacidad de lograr resultados decisivos por medios militares. Este es incluso el factor determinante, la razón por la cual la cultura se ha extendido por todo el mundo

Fletcher Pratt

A lo largo del siglo XX, el mundo occidental experimenta una profunda transformación. Los principales acontecimientos que marcaron su historia fueron las dos guerras mundiales, la Revolución Rusa, el ascenso de los fascismos y la Guerra Civil española. Este tiempo, acotado por el final de la 1ª Guerra Mundial, 1919, y el inicio de la Segunda, 1939, es conocido como el período de entreguerras, dos décadas que marcarían de modo consistente y durable la cultura occidental, abarcada desde la cultura rusa hasta la cultura secular de Estados Unidos.

Como cabe esperar, el conjunto general de manifestaciones artísticas no queda al margen de los acontecimientos históricos y, más pronto que tarde, se inicia una ininterrumpida concatenación de nuevas formas de expresión, definidas en lo artístico por su carácter de ruptura, extensión o transformación del que le precede, al que la fotografía en sus distintas modalidades no va ser indiferente.

Uno de los momentos más significativos del apartado histórico es el transcurrido de 1914 a 1918, en cuanto a que la Primera Guerra Mundial inició la era más importante de las ideologías. Para evitar una extensión excesiva sobre este amplio tema introductorio, subrayaremos los principales factores que desencadenaron el trance, limitando las referencias a las destacadas por el historiador Michael Neiberg, que son: el intenso espíritu nacionalista extendido por Europa en el siglo XIX y comienzos del XX, la rivalidad económica y política entre las naciones, el proceso de militarización y de acelerada carrera armamentística que definió a la sociedad internacional durante el último tercio del siglo XIX a partir de la creación de las dos coaliciones enfrentadas (Neiberg, 2006:17).

Atendiendo a algunos de los casos más significativos, el plan de ataque alemán contra Francia preveía la rápida derrota de ésta última, pero como cuenta el historiador William Weir (2008: 284-292), tras la batalla de Marne los dos bandos se enlodaron en una cruenta guerra de trincheras sin utilidad militar que causó incontables bajas y enormes pérdidas materiales. Cuatro años después y ante la posibilidad de que Alemania dominara Europa, el ejército norteamericano, aliado contra Alemania tras la invasión de Bélgica, se sumaría a Gran Bretaña y Francia para proteger el territorio galo de la ocupación germana. La entrada en la guerra de Estados Unidos selló el final de la contienda en 1918. Al fracaso militar siguió la revolución política y a raíz de la Revolución Alemana en noviembre de 1918, el káiser y los príncipes reinantes abdicaron. Como consecuencia de

la catástrofe exterior, la monarquía fracasada abandonó a la alternativa combatida durante decenios en la política interior. Nació entonces la República de Weimar (1919-1933).

Por su parte, Rusia se desmoronaba desde dentro con luchas internas que acabaron en una guerra fratricida, entre 1917 y 1921. En la rebelión de Petrogrado las multitudes rusas combatían contra sus propios gobiernos. Estaba en juego la creación de un gran estado comunista y, posteriormente, la difusión del comunismo en el mundo. Esta batalla preparaba el escenario para la creación de la Unión Soviética que como, cabe de esperar, solo ha podido comprenderse a partir del análisis de los fenómenos generales que movilizaron la primera conflagración mundial. Por ello la guerra, como culminación de un proceso de crisis del liberalismo y de las contradicciones capitalistas, serviría de argumento para, en este caso, predicar la urgente necesidad del advenimiento socialista, es decir, la instalación del comunismo como superador de las antedichas contradicciones. De hecho, en 1917 y a partir de la toma de poder del partido bolchevique (Revolución de Octubre), se crea una coyuntura sumamente propicia a los movimientos subversivos y una *mística revolucionaria* que se extenderá a países neutrales, a zonas beligerantes, tal como ocurrió en España (Carr,2002:65). Tras este conflicto nacería la URSS y este periodo de entreguerras finalizaría con la llegada de la dictadura de Stalin, en 1924.

Las sociedades nacionales europeas pagaron muy alto el precio de la Primera Guerra Mundial, cuyo efecto fueron millones de muertos, destrucción de medios de producción, de bienes económicos, etc. En definitiva, como resultado se obtuvo un elevado número de pérdidas humanas y de riqueza. En el apartado político, los años de guerra significaron cambios trascendentales (Navarro, 2004:263-281). La negociación de los tratados con las naciones vencidas pondría de manifiesto nuevos agentes importantes en la evolución del sistema de las nacionalidades. Estados Unidos se convertía en líder de Sociedad de las Naciones. El estado norteamericano centró su iniciativa de recuperación en la decisión individual del capitalismo financiero con la intención de obtener beneficios amplios y urgentes para superar la posguerra. El potente ejército galo corona a Francia como una de las vencedoras y Gran Bretaña no ha perdido sus focos imperiales, aunque su potencia industrial ha quedado dañada. Sin embargo, Alemania, gran derrotada, debe humillarse firmando el tratado de paz que las imposiciones precisan. El tratado de Versalles obliga a ceder sus principales colonias que serán repartidas entre los vencedores.

Desde unas bases realistas, la deuda de la guerra quedaría muy por encima de las posibilidades alemanas, y el modo de rehacer su economía seriamente comprometida. De entre los más afectados en la rendición, la burguesía nacionalista alemana, surgirían los militantes más radicales de los partidos de extrema derecha, entre ellos el antiguo

combatiente de guerra y futuro canciller, Adolf Hitler. La deshonra de la reparación del tratado de Versalles supuso la baza más favorable para la propaganda del país, que llevarían hasta sus últimas consecuencias los extremistas nazis a partir de su victoria democrática en 1933⁷. Finalmente en Rusia, tras la revolución de febrero en 1917 y la destitución de la familia imperial zarista, nace un pujante sistema político liderado por el partido y la revolución bolchevique, que amenazaría los aspectos teóricos más arraigados entre los países vencedores.

La distribución de poder asignada por las diferentes políticas impuso de forma paulatina una gran transformación en la percepción occidental que pronto afectaría a las formas tradicionales de supervivencia y modificaría el comportamiento social, reflejándose, como cabía de esperar, en las artes. Asimismo, tanto la tragedia humana como el repartimiento de los nuevos poderes políticos iba a alterar el equilibrio, no sólo entre los países, sino entre las clases y los tipos sociales, anunciando la crisis occidental ya adivinada desde finales del siglo XIX en los ámbitos de la ciencia y el pensamiento, pero también precipitando importantes subversiones en relación a algunos de los grandes cambios sociales del siglo. Al primer respecto, Aránzazu Usandizaga comenta:

“La violencia, desconocida hasta entonces que introdujo la Gran Guerra acabó con la inocencia ética occidental, hasta el momento no cuestionada públicamente, e impuso una desilusión irreversible en las creencias y los valores defendidos tradicionalmente, responsables, en última instancia, de haber precipitado a la Humanidad en aquellos horrores sin precedentes. En 1918 y una vez finalizado el conflicto, resultó evidente que había que recomponer el mundo con unas premisas nuevas. La terrible experiencia de los cuatro largos años de lucha y sufrimiento, cuyo sentido y eficacia eran más que cuestionables, impuso, a medida que fue avanzando la contienda, un talante irónico y desilusionado, incluso cínico, que caracterizó en adelante la cultura moderna. Frente a un mundo anterior a 1914 en el que prevalecía la confianza en los valores de la razón y el progreso, la guerra hizo perder definitivamente la ilusión y la esperanza en tales valores. La violencia perversa e inesperada del conflicto no pudo sino transformar definitiva y radicalmente la interpretación de la experiencia” (Usandizaga, 2007:8).

Como ocurre en los periodos sociohistóricos de inflexión, todo hombre de pensamiento intuyó la necesidad de un cambio en el frente intelectual. Cada cual en su campo de actividad propio y específico, trató de contribuir a la empresa común de reparar el abismo abierto entre la realidad y el idealismo. Los artistas e intelectuales, sensibles al fracaso en

⁷ A partir de 1933, el Partido Nazi, con su énfasis en la traición a los soldados del frente por parte de los políticos en la conferencia de paz, la "vergüenza de Versalles", estaba explotando el trauma de la 1ª Guerra Mundial en beneficio propio. De ahí más tarde la imagen de Heartfield Antwort auf ein Nazi-Plakat (Respuesta a un cartel nazi;), que reproduce un póster de 1918 reutilizado por los nazis en los años treinta. "¡Nosotros caímos por vosotros! ¿Y nos queréis traicionar?" pregunta el cartel. Heartfield añadiría la respuesta: "¡No! ¡Y por ello Hitler no debe repetir el crimen de 1914!". (Evans, Walla y Lundgren, 1992:53).

lo político, social y filosófico, pronto comenzaron a cuestionarse los valores preestablecidos reaccionando hacia la destrucción de los mismos desde los diferentes lenguajes y disciplinas artísticas.

Entre todos, es destacable el carácter rupturista y de negación que iniciara contra el arte y la sociedad tradicional el movimiento Dadá, desacreditando los valores sobre los que, hasta entonces se había asentado la sociedad moderna. No obstante, no fue el único y la decepción intelectual se proyectó también en diferentes movimientos artísticos que, a su vez, intentarían explicarse a sí mismos a partir de postulados teóricos. Más tarde, todos estos cambios propiciados desde los apartados del arte plástico serán asimilados por diferentes disciplinas -literatura y fotografía- que, simultáneamente, aplicarán las intenciones rupturistas heredadas de los movimientos artísticos o postulados teóricos.

Asimismo, entre los efectos generales que afloraron en el terreno social después de la guerra, cabe destacar el llamado "fenómeno de masas", que no podría definirse como un concepto cuantitativo sino, más bien con la complejidad del concepto desde el término sociológico. Para el caso y sin entrar en mayores detalles, Alvin Toffler nos remite en *La Tercera Ola* (1993:58) a la Revolución Industrial como el periodo del que inicialmente emerge este nuevo advenimiento. Y Ortega y Gasset precisa, por su parte, en *La rebelión de las masas* (1999:128) que las causas del fenómeno en sí hay que buscarlas en tres principios fundamentales: la democracia liberal, la experimentación científica y el industrialismo, siendo los dos últimos resumibles en un mismo término; la técnica.

En un segundo apartado sociológico más concretado, otra de las consecuencias positivas -si cabe el término para una catástrofe- que alumbró el conflicto fue la alteración de los poderes domésticos y la ruptura del comportamiento social entre los sexos respecto a las normas tradicionales de actuación, hasta entonces muy diferenciada y definida. Resulta paradójico que la condición de la mujer experimentara ciertas mejoras, de las que no dudarán en beneficiarse, precisamente a consecuencia del contexto del horror. En este plano, la dimensión que adquirió la Gran Guerra forzó a muchas mujeres a una movilidad inexplorada en la esfera extradoméstica y, por tanto, al sometimiento inesperado de ciertos cambios de costumbres que las iba a desmarcar de su dedicación tradicional al hogar, un cambio, por otra parte, que llevaban reivindicando varias décadas.

Tras las numerosas bajas masculinas, la guerra obligó a las mujeres a asumir de manera urgente tareas que antes eran ocupadas por los hombres en la retaguardia, así como a cubrir distintos puestos de trabajo inactivos y, por tanto, a dosificar la atención que antes destinaban en exclusiva a la familia. El brutal acontecimiento también les

permitió algo fundamental que destaca la profesora Usandizaga; “el derecho nuevo a expresarse sin límite de ningún orden” (2007:9), lo que puede entenderse como la oportunidad o cobertura a una nueva voz sensible a los sucesos, hasta entonces, y salvo excepciones, silenciada. En definitiva, el conflicto mundial precipitó de manera inesperada la revolución personal y laboral más importante de la historia de la mujer occidental que, aunque a menudo resultó interrumpida o aletargada, sería de carácter irreversible.

Finalmente y retomando el apartado cultural y artístico a modo de conclusión, tras la Primera Guerra Mundial se inició un periodo decisivo gracias a la revolución ante la crisis de los antiguos valores políticos, sociales y técnicos que no cesarían en su evolución. Todo ello, como señala la historiografía, iba a significar el inicio de la popularización de los medios de expresión en el arte y, especialmente, en la fotografía (Sougez: 2007:299). Estas renovaciones, en el caso de de las artes plásticas y como sugiere A. Martínez, estuvieron impulsadas en primer lugar por su carácter de ruptura, y en segundo, “por el esfuerzo por reflejar los avances de la tecnología y el dinamismo que impregnaba de forma creciente todas las esferas de los social” (2000:9-10). En este sentido, la cinematografía iba a participar como signo irrefutable de la modernidad, en cuanto que el impulso de la imagen técnica en movimiento ofrecería firmes respuesta a las necesidades de la nueva sociedad.

Por su parte, la fotografía europea propondría progresivamente alternativas de uso, al margen de sus consideraciones artísticas de principios de siglo, así como de sus funciones puramente mecánicas, relacionadas con la multiplicación de las imágenes. Uno de ellos acontece cuando la mecánica permite a la imagen técnica fija evolucionar como fuente de documentación moderna, o dicho de otro modo, podría decirse que gracias al avance tecnológico, la fotografía inicia una serie de cambios formales -en cierta medida, próximos a la estética del documentalismo cinematográfico, pero desde su naturaleza detenida en soporte único-, que le permitirían establecer una relación directa con los nuevos medios de comunicación de masas. Para el caso, la historiografía señala este cambio de orientación a partir de trabajos como el de los fotógrafos Alfred Stieglitz o Alvin Langdon Coburn (Sougez, 2007:302), ambos americanos, que producen obras de estética opuesta a la imperante pictorialista, movimiento que desde finales del siglo XIX practicaba un uso de la fotografía con fines artísticos, cuyos efectos solicitaban ser considerados como tradicionalmente los grabadores, dibujantes y pintores habían aclamado los suyos. Tampoco el pictorialismo estaba interesado en la actualidad, fuente de inspiración del nuevo documentalismo fotográfico.

1.1.2. Lo artístico y lo documental en lo fotográfico

Sostiene José Antonio Marina,

“Hay al menos dos estéticas fotográficas. Una estática, pretende captar el mejor encuadre, la luz más reveladora, la plenitud parmenidea del objeto. La otra, dinámica, pretende captar el instante, el gesto irreplicable, demasiado veloz para que el ojo lo capte y la memoria lo conserve” (1999:11).

Estas palabras remiten inequívocamente a las dos etapas que podrían diferenciarse en la trayectoria fotográfica de Gerda Taro a su paso por España, clasificadas según la estética revolucionaria del primer periodo y el documentalismo de guerra desde el campo de batalla en el segundo y último caso. Ambas, cabe adelantar, a su vez habitualmente condicionadas por el formato fotográfico empleado, ya se trate de las prestaciones compositivas que ofrece la Rolleiflex o la agilidad de captura que permite la cámara Leica. No obstante, si pensamos en el corpus visual de Cartier-Bresson es posible que los dos conceptos estéticos señalados por Marina se diluyan hasta la confusión sin poder determinar con claridad dónde termina el primero y empieza el último pues, para Cartier-Bresson una fotografía es,

“el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho” (Cartier-Bresson, 2003:11).

La obra del fotógrafo francés constituye la prueba de tan rigurosa teoría aplicada. Su mirada fotográfica, ejercitada en la práctica de la pintura y aplicada en algunos de los momentos más decisivos del siglo XX, capta momentos de un singular equilibrio a partir de composiciones que lo llevarán a una práctica magistral del reportaje, pues el fotógrafo nunca asumirá una intención artística en su obra práctica, según se discierne de su teoría:

“Nuestro ojo debe medir constantemente, evaluar. Modificamos las perspectivas mediante una ligera inflexión de las rodillas, provocamos coincidencias de líneas mediante un sencillo desplazamiento de la cabeza de una fracción de milímetro, pero todo esto, que se puede hacer con la rapidez de un reflejo, nos evita, afortunadamente, la pretensión de hacer Arte” (Cartier-Bresson, 2003:24).

Ha de puntualizarse que la intención del filósofo y ensayista español con el que principiamos no trata de señalarnos la situación de los casos específicos que reconocemos tras su formulación, sino que plantea una cuestión genérica a propósito de reflexiones

sobre un autor –José Ortiz-Echagüe– cuyos planteamientos fotográficos son antagónicos a los nombrados. Sin embargo, este premeditado comienzo que aún opuestos nos permite introducir una de las cuestiones que afectan permanentemente a la crítica fotográfica, articulada en torno a la polémica entre sus dos grandes conceptos: la fotografía artística y la fotografía documental. Como cabe imaginar no es nuestro cometido profundizar en la significación que ambas posturas han producido en sus dilatadas y ramificadas trayectorias. No obstante, la cuestión que propone J. A. Marina nos da pie a comprobar la dificultad de acceso a una fotografía cualesquiera sin que su lectura no evoque inmediatamente a alguna de estas dos modalidades, como delicado es también determinar el límite que las separa entre sí, aunque existan rasgos formales y de contenido que la historiografía distingue para delimitar las fronteras de su estudio.

Aparentemente el documentalismo gráfico de guerra no admite esta dialéctica, ya que suele excluirse de inmediato la variable artística en esta práctica fotográfica. Por su parte, resulta frecuente que los modelos de la historiografía progresen en el estudio de la imagen técnica a partir de una evolución temática de la fotografía según sus géneros, invenciones y/o usos. En este sentido, es comprobable que la cuestión fotodocumental en las historias de la fotografía habitúe a ocupar compartimentos estancos que tratan el *fotoperiodismo* y el *reportaje gráfico* en capítulos independientes y al margen de otras consideraciones que les afecten, como la influencia que recibe la nombrada modalidad de los demás lenguajes visuales con los que linda o cohabita en el tiempo⁸. Asimismo, la historiografía artística apenas ha considerado a la fotografía desde su tradición documental. Las consecuencias, por tanto, han derivado en la confección de una Historia del Arte del siglo XX articulada en torno a sus principales periodos, autores y prácticas, al margen de las cuestiones fotográficas en su modalidad purista⁹, y en una Historia de la Fotografía que ha evolucionado desde una también taxativa lista de nombres, proyectos, invención y perfeccionamientos –basados los dos últimos en los sucesivos progresos técnicos–, así como a partir de sus propias tendencias y aplicaciones.

Sin embargo, constan casos particulares pendientes de estudio que podrían cuestionar este esquema rígido y clasificador del fotoperiodismo aplicado a los contextos bélicos, pues esta estructura separatista se estima cuestionable si atendemos a la experiencia fotográfica de autoras como Gerda Taro y Lee Miller, ambas actualmente reducidas a la categoría de notas marginales en el apartado historiográfico, pero reporteras de guerra de incuestionable proyección en sus respectivas etapas como corresponsales; en la

⁸ Véase, por ejemplo: NEWHALL, Beaumont (1983): *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili; LÓPEZ Mondéjar, Publio (2005): *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunewerg y SOUGEZ, Marie-Loup (coord.) (2007): *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra.

⁹ La postura purista se muestra reticente al hablar de la fotografía como arte. Esta propuesta se inclina sobre la premisa de que la fotografía tiene un cierto carácter intrínseco y que el valor de una fotografía depende directamente de la fidelidad de ese carácter (en Fontcuberta, 2003: 27).

guerra española y civil para el primer caso y la 2ª Guerra Mundial, en el segundo. La cuestión de estas dos autoras de entreguerras plantean el debate introducido ¿es posible la consideración de estas prácticas fotodocumentales sin la oportuna atención hacia el periodo de renovación cultural –artístico- que las enmarcan?

Si atendemos en primer orden al caso específico de Miller, su producción podría clasificarse en varias categorías que generalmente se asocian a un lugar: en París el surrealismo, en Nueva York el retrato, en Egipto el paisaje, en Londres la fotografía de estudio y, entre estos dos últimos emplazamientos, el reportaje de guerra durante la Segunda Guerra Mundial. Es evidente que la estética fotográfica de Miller evoluciona según la modalidad que practica –fotografía experimental, retrato y documentalismo-, sin embargo, todo su trabajo estará influenciado por el surrealismo. Al respecto David Sherman, fotógrafo de *Life* y compañero de Miller en la 2ª Guerra Mundial, comenta:

“Pareciera que ella hace de la cámara un instrumento simple para llevar a cabo una obra surrealista, (...) incluso las fotografías de guerra tienen un surrealismo a veces sarcástico, con ángulos muy cerrados, con una visión muy estrecha, con muy poco contexto” (en Roumette, 2007:42,36”).

Más avanzado nuestro estudio, se retomará a menudo el caso de esta peculiar fotógrafa, pero ahora solo cabe puntualizar que la asimilación del surrealismo de su primera etapa parisina se proyecta en toda su obra, incluso en la consagrada al documentalismo de guerra, claramente influenciada, si se revisa, por este movimiento artístico de vanguardia.

Para el caso de Gerda Taro, su influencia está en la base de la fotografía alemana moderna y del arte ruso de entreguerras, corrientes que a su vez se apoyan, dialogan o reaccionan a los modos fotográficos que transitan por otras corrientes de las primeras vanguardias europeas. En el primer caso se alude al movimiento de la Nueva Objetividad, complementaria a la Nueva Visión¹⁰, a partir de dos de sus principales exponentes, August Sander y Albert Renger-Patzsch pues, tanto el método documental que los autores plantean en sus obras -de carácter testimonial pero sin descuidar el apartado estético- como sus líneas temáticas, claramente definidas e inclinadas hacia la *fotografía humanista* (en Sougez, 2007:358) evocan al modo documental que Gerda Taro practica en su primera etapa como periodista gráfica. Asimismo y como a Sander, aunque desde un punto de vista que podría definirse como antagónico en sus consideraciones éticas y estéticas¹¹, la obra completa de Gerda Taro está temáticamente motivada por un *tipo*

¹⁰ Según J. M. Sánchez Vigil se trata más de una corriente internacional que de origen alemán, propiamente (2006:129).

¹¹ A. Sander centra su obra en documentar su época utilizando categorías sociológicas. Concretamente, retratar el orden social alemán a través de grupos de población (en Prado, 2003: 17).

humano muy concreto, que es sobre el que basa su producción, desatendiendo interesadamente a las demás opciones humanas fotografiables. Un aspecto, este último, cuya influencia inmediata para el caso específico de Taro remite a la representación de los personajes estereotipados de la cultura soviética. Sin embargo, el deseo de la autora de obtener imágenes más impactantes y espectaculares la aproximan formalmente a la Nueva Visión y a la estética de la fotografía soviética que a la Nueva Objetividad, expresión ésta que define, antes que a la tendencia fotográfica, a las obras de algunos pintores postexpresionistas alemanes (Sander, 1985:322).

La anécdota en este caso es que el término, acuñado por Gustav Friedrich Hartlaub para la muestra de pinturas expuesta en la Kunsthalle de Mannheim en 1925, fue creado para nombrar y promocionar una variante del arte alemán de posguerra que rechazaba el individualismo expresionista imperante, abogando por un carácter más social en los lenguajes artísticos. Según palabras de Hartlaub, el objetivo de la muestra fue: “superar las mezquindades estéticas de la forma a través de una nueva objetividad” (García, 1993:80). Mientras, en fotografía, el concepto heredado basó su práctica en las posibilidades exclusivas que ofrecía la imagen técnica como lenguaje autónomo para expresar la realidad (en Sougez, 2001:380).

Las alusiones al arte ruso de vanguardia en la obra de Taro devienen claramente del valor testimonial de la fotografía de la autora, inclinada ideológicamente hacia una postura política vinculada a las ideologías izquierdas y a la práctica documental de la vanguardia soviética, cuya única opción para la imagen técnica rusa -cine y fotografía- pudiera responder a expresar la propaganda del Estado soviético. En este sentido y en la línea del realismo soviético, que usa con profusión los estereotipos humanos para suscitar una visión integral del objetivo común socialista, el culto al héroe anónimo se convierte también en uno de los principales motivos referenciales de la fotografía de Gerda Taro, quien interpretará, a partir de sujetos representativos de las clases rurales trabajadoras, intelectuales y las mujeres ideológicamente activas, a los nuevos ídolos de la sociedad antifascista.

Desde el apartado más formalista, la obra de la mencionada también presenta numerosos puntos de contacto con las líneas estéticas y dinámicas de los principales exponentes del constructivismo ruso, quienes abogaron por la necesidad de luchar contra el principio conservador de la representación, ángulos de tomas de vista de 90°, destacando una preferencia de atención sobre los restantes puntos de vista posibles.

No obstante la anécdota esta vez es que, según objetara Rodchenko a una mordaz nota anónima que cuestionaba la originalidad de sus encuadres como propios, publicada

en *Sovetskoe foto*¹², el artista ruso arguye que no es que le pertenezca el citado punto de vista: “solo un ignorante puede pensar que los puntos de vista tienen propietarios”(en Fernández, 1995:178), sino que se trata de una opción que comparte con muchos otros fotógrafos modernos que ya han reaccionado contra la mirada convencional y de origen pictórico -frontal, paralela al suelo y perpendicular al tema elegido a fotografiar-. En este caso, cabe pensar en cierta y concreta referencia o alusión de Rodchenko a *La chimenea* de A. Renger-Patzsch, así como es posible que también a la estética fotográfica de la Nueva Visión, grupo propiamente no incluido en las tradicionales vanguardias históricas, pero cuya reacción contra las referencias del arte se aprecia a partir de sus encuadres -picados, contrapicados y composiciones en diagonal-.

Con este muestrario podríamos arriesgar una respuesta negativa a la pregunta anteriormente formulada y considerar que atender a la especificidad y separación de las prácticas fotodocumentales de autoras como las comentadas al margen de la influencia que reciben de los demás lenguajes expresivos de su tiempo es, necesariamente, una opción equívoca. No obstante, si concebimos la fotografía como un lenguaje expresivo, con rasgos específicos y diferenciales, capaz de gestar sus propios debates internos al margen de sus posteriores usos y aplicaciones, cabrá entonces considerar, no sólo una valoración de sus resultados a partir de la dialéctica que reconocemos con obras de diversos movimientos rupturistas que en las fotografías referidas se citan sino, además, desde los propios aspectos de innovación del medio fotográfico en el marco de un periodo definido por cambios radicales y simultáneos en los diferentes tipos de lenguajes que se afectan constantemente entre sí.

En tal sentido, cabe atender en exclusiva a la cualidad intrínseca de la fotografía en su consideración de imagen mecánica, fundamentalmente en cuanto a la inmediatez de captura de las referencias externas que consiente, como ningún otro, el medio fotográfico. Este aspecto innovador que pretende captar *el instante* deriva en cuestiones decisivas para la fotografía moderna en su propósito de un cambio de orientación definitivo respecto a sus múltiples dependencias pues, precisamente esta será la particularidad que subraya la especificidad de la imagen técnica respecto a los demás lenguajes.

Atendiendo a esta valoración deberemos incluir el concepto de instantánea y asociar el acto fotográfico fundamentalmente al espacio abierto, el contexto más apropiado para la captura de un gesto, de un momento único, ya sea de carácter liviano o para dar cuenta de momentos de inflexión histórica. No obstante, Cartier-Bresson, referente de la mirada

¹² “Carta ilustrada a la redacción “En casa y fuera”, en *Sovetskoe foto* n°4-5, abril 1928, 176 (2280°)(en FERNÁNDEZ, 1995: 177).

documental y autor de esta precisa teoría que nace muy posterior a su práctica¹³, continuará vinculando la imagen técnica a la obra plástica desde que nos instruye a mirar ambas de igual manera pues, según éste, “una foto se ve en su totalidad, de una sola vez, como un cuadro” (2003:23). Por tanto, podría entenderse que la más efectiva e importante aportación a la renovación del medio fotográfico, quien verdaderamente libera la fotografía de sus consideraciones artísticas, del estudio fotográfico, los museos y, en definitiva, zanja las discusiones de origen decimonónico con respecto a otros medios visuales de representación, proponiendo nuevas formas o guías de lectura para la misma es, en definitiva, la prensa.

Aún así, la cuestión que trata si una fotografía es o no noticiable no excluye cierta proyección de aspectos que pudieran considerarse como herencia de otros lenguajes propiamente artísticos. Y todo ello guarda relación con la convivencia e interconexión de la fotografía y los diferentes medios expresivos pues, como afirma la historiografía para el caso que específicamente nos preocupa,

“Durante la Guerra Civil española, [se] aplicaron en el campo de batalla las técnicas, los encuadres y las teorías que postulaban las vanguardias artísticas y contribuyeron en buena medida a la consolidación del fotoperiodismo” (en Valls, 2008b: s/p).

Por todo ello se pretende abordar la interconexión de la fotografía moderna con sus procesos de ruptura con el objetivo de acceder desde esta inusual perspectiva a la revisión del documentalismo técnico interesado en la Guerra Civil española. Este contexto, considerado como el campo de experimentación que desarrolló y consolidó las prácticas del fotoperiodismo, ha sido estudiado fundamentalmente desde la influencia decisiva ejercida por la evolución tecnológica de la fotografía moderna pero no propiamente desde el vínculo que la misma mantiene con los diferentes medios expresivos con los que se relacionó la fotografía occidental. Se trata, por tanto, de una orientación no tradicional de acceso al estudio de la modalidad fotoperiodística interesada en el contexto español armado que, sin embargo, exige este enfoque en nuestra labor de proporcionar ciertas claves de lectura para el conjunto de obra que se ha propuesto objeto de análisis de la investigación.

1.1.3. Usos de la fotografía moderna

El cambio que experimenta la fotografía moderna alrededor de los polos de la vanguardia rusa y el surrealismo avanza hacia un planteamiento que fundamentalmente destaca la cualidad técnica de la imagen fotográfica para representar la realidad, una opción que

¹³ La teoría del *instante decisivo* nace en 1952, con la publicación del primer título del fotógrafo; *Images à la Sauvette* (Éditions Tériade) (en NAVARRO, 2006a: 5).

también seducirá a los diferentes soportes informativos y divulgativos, hasta entonces normalmente habituados a ilustrar sus comentarios con procedimientos de interpretación manual.

La inclusión de la imagen técnica en el mundo editorial plantea un punto de inflexión definitivo para la fotografía en tanto que quiebra definitivamente los debates establecidos en torno a sus usos y pretensiones, proponiendo modos novedosos de lectura de la imagen - apoyada en nuevos registros como el diseño y la palabra- que se difunde de una manera profusa en la prensa y la revista ilustrada gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías. Es precisamente aquí donde radica la clave que permite comprender la función que la fotografía desempeña en la modernidad. Pero cabe también tener en cuenta su doble y paradójico uso en las corrientes de la vanguardia artística en tanto que el instinto notarial que se asociaba a la fotografía había sido tradicionalmente subestimado por los medios propiamente artísticos.

Así, la gran capacidad expresiva de la imagen técnica iba a resultar de gran utilidad para estas dos modalidades aparentemente antagónicas como son las plataformas del arte y la información. Por un lado, la imagen fotográfica integrada en la obra artística permitiría poner el acento que la vanguardia subrayaba en cuanto al compromiso social y político que pretendía el arte. También su cualidad de reproducción mecánica se ajustaba a la nueva tarea modernizadora asumida por la vanguardia. Y por otro e incluida en el soporte heterogéneo de la revista y la prensa, la información y la publicidad iban a circular de un modo novedosamente efectivo, al tiempo que la imagen fotográfica iba a adquirir su dimensión más significativa y plural. En definitiva, la accesibilidad de la imagen fotográfica a cualquier comunidad de individuos quedará asegurada desde todas las vías posibles de expresión, avanzándose así, los casi inagotables usos y aplicaciones de la fotografía en los tiempos sucesivos.

Estos serán, en síntesis, los dos argumentos que se desarrollaran a lo largo de este primer y gran bloque de la investigación, hasta llegar a la segunda parte donde estas dos modalidades se imbricarán de una u otra forma en el fotoperiodismo del periodo y marco específicamente destacado. Por tanto y mientras el capítulo 2 se ocupará del documentalismo como antesala del análisis de las prácticas fotoperiodísticas, el siguiente apartado íntegro pretenderá explorar el modo en el que la fotografía moderna dialoga con el arte. Esto último con el objetivo de revisar aquellos principios que la imagen técnica será capaz de absorber y aplicar en contextos ajenos a los propiamente artísticos.

1.2. Fotografía y vanguardia: el lugar de la fotografía entre las artes y el arte como referencia de la mirada fotográfica

Las primeras vanguardias o *vanguardias históricas* abarcan desde los primeros años del siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial. Amalia Martínez, historiadora del arte, define este momento creativo como una “imparable renovación de los lenguajes” (2000:8), y plantea una síntesis muy genérica del tránsito artístico durante la primera mitad del siglo XX:

“Un apresurado recorrido por ese camino de innovación permanente debe iniciarse con los fauvistas, que construyeron sus imágenes bajo los dictados del color y sentaron las bases para un arte fundado en la expresión de las emociones. Le siguieron los cubistas, que hicieron de la geometría un instrumento de análisis de la realidad reduciendo las formas a sus términos esenciales y el espacio tridimensional a una suma de fragmentos. La geometrización de las formas a las que dio lugar esta operación, constituirá el punto de arranque para la formulación del constructivismo, suprematismo y neoplasticismo, generando una nueva concepción de las relaciones espaciales (…). Las consecuencias del dadaísmo que quiso hacer *tábulas raras* para repensar el arte, provocó que se desplazara la cualificación de lo artístico desde los valores intrínsecos del objeto al acto mental del creador. El arte se emancipa así de su condición de objeto manufacturado para poner el énfasis en su naturaleza intelectual. Con la incorporación por los surrealistas del inconsciente como potencia creativa, se completa la lista de ingredientes básicos con los que se construye el arte contemporáneo” (2000:9).

Así, la innovación radical y compulsiva de los lenguajes artísticos cabe pensarla en la base de una profunda vocación de renovación de la cultura en general que caracterizó a Europa y América durante el amplio periodo que circunda y linda con la Primera Guerra Mundial. Por un lado, el desarrollo industrial del siglo anterior, reflejo de una sociedad que abogaba por el progreso cultural, científico y tecnológico, se manifestaría en los lenguajes dispuestos a incorporar la dinámica de este periodo que cree en el progreso. Y por otro, la reacción cultural a la Gran Guerra propició un cambio de orientación hacia esta lograda percepción optimista que no tardaría en negar las tradiciones, con nuevas propuestas y tendencias artísticas fruto, según M. Nadeau, del desencanto ante el fracaso de las élites, las filosofías, la literatura y el arte (2001:20).

Según Antonio Calzado, “la primera oleada vanguardista (cubismo, futurismo, etc.) tan solo pretendía reformular el lenguaje artístico. La segunda oleada de la década, con su especial contexto sociopolítico, subrayaba la construcción de una nueva sociedad” (2007a:10). Todo ello iba a provocar una intensa actividad artística que está en la base de un pensamiento renovador, que en nuestro caso será fundamentalmente atendido desde la segunda de las líneas nombradas. Así, al respecto, en el catálogo de la exposición *Dadá y Constructivismo*, Andrei Nakov comenta,

“Las conmociones causadas por este fenómeno mayor de la cultura del siglo [XX] son incalculables porque no se trata de una innovación puramente “formal”, sino de un cambio de la propia idea de lo que debe ser una representación. Una vez rechazadas las antiguas nociones de *mímesis*, se instaura un nuevo sistema de valores y hay que establecer otras diferencias. El comienzo de una vida de formas diferentes exige el establecimiento de nuevos parámetros de la representación y la redefinición del funcionamiento de sus elementos constitutivos. La propaganda y el desarrollo de estas ideas se hace en varias direcciones y en diferentes registros (en VV. AA, 1989:13).

No obstante, las intenciones de los ideales de la Ilustración respecto a su confianza en el progreso tecnológico persisten en la actitud vanguardista en cuanto a que la mayoría de propuestas plásticas y visuales tratarán, en mayor o menor medida, de vincular la ciencia y el arte con la tecnología, lo que provocará especial interés de los medios artísticos por el medio fotográfico. Asimismo, la reacción del ambiente intelectual y artístico va a ser común en cuanto a esta respuesta de renovación máxima en todos sus procedimientos, aunque diferirán según un aspecto que cabe nombrar como fundamental; su competencia inicial con el sector de los vencedores o vencidos en la Gran Guerra. Piénsese sino en los temas críticos y agresivos que surgieron en la década de los veinte en la Alemania *perdedora*, con obras de artistas como Otto Dix, Georges Grosz y Ernst Barlach, y en las propuestas artísticas que germinan en París tras la primera ola migratoria de artistas, intelectuales y fotógrafos que hacen de la capital del Sena un crisol de aspiraciones lúdicas y culturales.

Una década después y ante el auge del nazismo en Alemania, la corriente migratoria se intensifica en París y la ciudad recibe a un gran grupo cultural que no se homogeneiza, sino que conserva sus rasgos distintivos. Entre otros, la vanguardia alemana ejercerá una clara influencia que se extenderá progresivamente por los medios artísticos e intelectuales parisinos. Poco después estalla la guerra en España y el país recibe a buena parte de estas personas y estas ideas. Será por tanto, en el campo de acción español donde se aplique esta vez la herencia creativa, heterogénea y multidisciplinar inmediata que ya ha influido en la fotografía, y donde el papel del fotógrafo comienza a cobrar una dimensión más amplia gracias fundamentalmente a la nueva capacidad que ofrece la técnica en cuanto a las facultades de control y difusión del tema (mensaje) fotográfico.

Ahora bien, aún cabe explorar algunos puntos preliminares hasta llegar al momento señalado. Retomando el punto de partida, las décadas posteriores a la Gran Guerra iban a determinar, tanto las primeras fronteras que delimitan el marco de experimentación de los movimientos artísticos, como los programas ideológicos que dan soporte a cada uno de ellos, donde la fotografía aparecería diversificada en multitud de variantes y resultados gracias, en gran medida, a estos movimientos simultáneos de renovación que incluyen el

medio fotográfico en sus procedimientos. Pero, a pesar de la ordenación tradicional que la historiografía habitúa a trazar para comentar este momento, explicado a partir de la clasificación que ofrece la sucesión de las vanguardias, no es acertado pensar que estas corrientes fueron sucediéndose ordenadamente en el tiempo ya que, como hemos esbozado y a menudo advierten historiadores y académicos, lo que se dio fue un cambio simultáneo en el medio fotográfico en un momento en el que los demás lenguajes hacían lo mismo (en Rodríguez, 2007:21). En este sentido, cabe mejor hablar, como señalan M^a. J. Mulet y M. Seguí, de “un proceso cultural muy rico, con una serie de centros neurálgicos, como Zúrich, Berlín, y más tarde, París y Nueva York, en donde las modalidades expresivas más tradicionales –pintura, arquitectura, escultura- se combinan con las más modernas –cine, fotografía, diseño y otros mass media-, fruto de la industrialización, y los despegues capitalista y socialista” (1992:280), que de taxonomías rígidas y sucedidas correlativas en el tiempo.

Pese a todo, la habitual posición de cruce de los creadores así como la simultaneidad de prácticas y técnicas de aplicación durante este rico periodo creativo dificulta sobremanera cualquier otra forma de explicación que no sea la tradicionalmente historizada pues, como se indica, este ínterin concentra tal enjambre de autores y prácticas cruzadas que plantea difícil un modo alternativo de explicación. Por ello y con el objetivo de coordinar la relación de la fotografía con estos movimientos artísticos se ha optado por respetar el ritmo tradicional de los movimientos de vanguardia con el ánimo de plantear una revisión ordenada, que no reduccionista, del tema que nos ocupa en este momento.

Así, a continuación se cederá el paso al sumario de los movimientos concretos que introducen el medio fotográfico en sus procedimientos. Todo ello con el fin de extraer y/o determinar las principales funciones que cada movimiento o corriente pretende de la imagen técnica. Por tanto y según lo indicado, seguidamente atenderemos al movimiento futurista por ser ésta la primera manifestación surgida en el área de las vanguardias que incluye la fotografía en sus intenciones expresivas.

1.2.1. Futurismo: registro técnico del movimiento

El futurismo recurrió a las posibilidades de la fotografía para expresar sus ideas sobre el movimiento. Es una corriente propiamente italiana cuyo inicio se fija con la publicación del primer manifiesto, redactado por Filippo Tommaso Marinetti y publicado en francés en el diario *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909. Su publicación en las páginas de un diario francés vino determinada por el hecho de la situación de París como centro catalizador de casi todos los movimientos artísticos de las primeras vanguardias (Martínez, 2000:67).

A la vez que los futuristas daban a conocer sus ideas, basadas en la fascinación por el progreso tecnológico y los postulados de la filosofía de Bergson, los cubistas, también en París, rompían con la unidad de la imagen desde un planteamiento análogo en relación a las nuevas percepciones espaciales en la obra única. El futurismo fue una de las corrientes que más claramente pugñó por la negación del pasado y las tradiciones para reivindicar los signos de la modernidad (Souguez, 2007:304). La plasmación de la velocidad en la obra artística fue de las principales inquietudes del grupo; la ciudad, las calles, los edificios, coches y, en definitiva, todo lo urbano que guardara relación con la figura humana iba a suponer la principal fuente de inspiración del grupo.

Por iniciativa de los hermanos Bragaglia aparece la fotografía futurista. La idoneidad del medio técnico ofrecía la posibilidad de modernizar los medios artísticos a la vez que abordar el tema destacado de la modernidad con una clara intención; conseguir reflejar la simultaneidad de acción para mostrar la sensación dinámica de la época. No obstante, el propósito de introducir en el espacio de la representación el factor tiempo fue cuestión de habitual preocupación en otros campos y corrientes, pues según Walter Gropius,

“[a]ntes de la Primera Guerra Mundial, los futuristas y los cubistas ya trataban de introducir el movimiento a la acción, es decir, reflejar el tiempo en la pintura, hasta entonces estática” (en Moholy-Nagy, 1963: 12).

En otro sentido, la interacción de la fotografía con la obra plástica para el caso futurista supone una nueva dialéctica entre fotografía y pintura. La primera ya no pretende aspiraciones propias de la segunda, como en el caso de la corriente pictorialista, sino que aporta ingredientes fundamentales para ampliar la investigación espacial y la conquista temporal en la obra. Asimismo, en 1912 se realiza en París una importante exposición futurista, lo que propició la expansión de la ideología, profundamente nihilista, pudiéndose vincular como un precedente de las ideas que dan forma al Dadá¹⁴. La metodología práctica del movimiento futurista también influyó en distintos lugares de Europa y, en este sentido, Lourdes Cirlot apunta la visita de Marinetti a Rusia como la razón que explica la repercusión de esta corriente en el país soviético (1999:82).

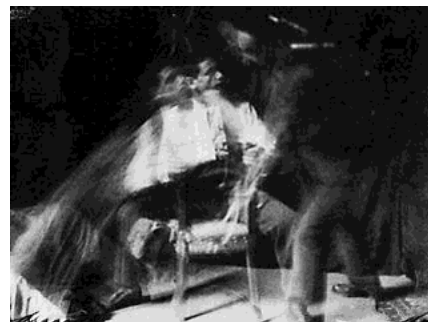


Fig. 1. *El violonchelista*, 1912. Anton Giulio Bragaglia.

¹⁴ Según cuenta Pierre Cabanne a propósito de sus conversaciones con Duchamp, aquello que motivó la idea de la ejecución de *Nu descendant un escalier* fueron las ilustraciones de un libro de Marey y sus explicaciones de la idea del paralelismo (Cabanne, 1984:50).

1.2.1.1. Fotodinámica (y cronofotografía)

De la instantánea a la descomposición del movimiento no había más que un paso

M. Loup Sougez

Las experiencias fotográficas donde se plantearon con más claridad las intenciones futuristas fueron las *fotodinámicas*, cuyo antecedente podría precisarse en las *cronofotografías* de E. J. Marey; un intento de registro documental de las diversas fases del desarrollo del movimiento que se remonta a 1868 (Sougez, 2007:280).

Esta técnica pretendía el estudio de la imagen en movimiento sobre un único soporte, por lo que no puede ser considerada como una práctica originariamente artística sino que se trataba, más bien, de un documentalismo científico. Marey, que tomó el relevo de Muybridge, experimentará el sistema a partir de un procedimiento basado en fotografiar con una misma placa por separado las distintas fases del movimiento en diferentes tomas sucesivas –primero de animales, luego personas-, a intervalos regulares de tiempo sobre un fondo oscuro. Cada fotografía representaba una fase del movimiento y el conjunto de ellas su análisis. Según detalla el estudio de Eduardo Ibáñez, con ello se pretendía descifrar las características de estos fenómenos en su nivel subperceptivo (1991:255), es decir, a través de claves geométricas y mediante el elemento representativo de las líneas rítmicas se intentaba lograr plasmar la nueva experiencia óptica del movimiento y la velocidad. Estos ensayos se estiman de considerable influencia en los inventores pioneros del cinematógrafo cuando se experimenta sobre soportes no rígidos y se sustituye la placa de origen por la película de celuloide Kodak. El nuevo código visual fue ampliamente difundido por la prensa, sin embargo, las experimentaciones de Marey no trascendieron en exceso entre los primeros artistas plásticos de la vanguardia, aunque el procedimiento inició los planteamientos de un lenguaje estético evidentemente diferenciado, incorporado posteriormente a la creación artística.

Por su parte, la fotodinámica parece intentar superar estas propuestas, principalmente a partir del afán de los hermanos Bragaglia por lograr la *emoción* que no contienen los resultados esencialmente científicos de las prácticas de Marey (Sougez, 2007:304). Aunque la iconografía futurista nos remita a las cronofotografías, lo cierto es que los artistas abonados a este movimiento vanguardista intentaron desligar continuamente sus propuestas de las soluciones formales y conceptuales del proyecto predecesor. Los experimentadores futuristas insistieron en marcar las diferencias, pues es lo que podemos interpretar según insinúa en 1913 el propio Anton Giulio: “La fotodinámica analiza o sintetiza el movimiento según convenga, y lo hace con gran efectividad al no tener que disgregar el movimiento para poderlo observar ya que posee la capacidad de fijar la

continuidad de un gesto en el espacio" (en Fontcuberta, 1984: 93). M^a. José Mulet y Miguel Seguí apoyan estas diferencias de la siguiente manera,

"Con todo ello, [los futuristas] van más allá de los trabajos de Marey y Muybridge. Estos buscaban el movimiento lineal y continuo; los Bragaglia el gesto súbito, el acto cinético, una postura mucho más conceptual y filosófica, alejada de la mirada analítica y positivista. Marey y Muybridge perseguían describir una trayectoria, seguir la secuencia del objeto en movimiento; Bragaglia, el movimiento en sí, sinónimo de vitalismo y pulsión; superar la reproducción mimética mediante la captación del nacimiento del gesto más allá de la materia. Tras Muybridge se hallaba un planteamiento científico, pero positivista. Tras Bragaglia, una búsqueda científica o basada en supuestos de divulgación científica, y sobre todo, un debate sobre el propio medio, sobre la esencia de la fotografía" (1993:286).

No obstante, cabe valorar como fundamental que ambos procedimientos coincidieron en la misma necesidad; expresar lo simultáneo, aunque en el caso de los futuristas a partir de ciertas exigencias poéticas que pretenden superar la noción científica del tiempo desarrollado por Marey. Las fotodinámicas son las experiencias fotográficas más conocidas del futurismo, pero también se investigó sobre otros procesos como la obtención de imágenes únicas a partir de otras imágenes. No obstante, no es hasta la década de los años 20 cuando este movimiento comienza a desarrollar el procedimiento del fotomontaje, una técnica que analizaremos en las fronteras de otras corrientes, pues estuvo fundamentalmente adscrita al arte mecánico que interesó especialmente a dadaístas y constructivistas.

Podemos relacionar otras fórmulas y resultados futuristas -el sincretismo formal, por ejemplo-, con algunos movimientos que le precedieron como el puntillismo, el cubismo y expresionismo, así como la influencia del futurismo en otras corrientes de vanguardia. De hecho, el futurismo también desarrolló métodos de acción para dar cauce a sus enfrentamientos con la cultura institucional, unas fórmulas basadas en actuaciones provocativas en las que rindieron culto a lo irracional y al subconsciente, y que inauguraron las bases de otras nuevas tradiciones artísticas retomadas más tarde por los dadaístas y surrealistas¹⁵. Sin embargo, estas cuestiones fundamentales para la comprensión del contexto artístico de vanguardia escapan a la pretensión inicial de la investigación en la labor de mostrar ciertos nexos entre la fotografía de las primeras vanguardias y el fotoperiodismo, por lo que no se contemplarán.

Cabría destacar como fundamental, sin embargo, los resultados futuristas obtenidos en la experimentación de captura del movimiento físico con las prácticas fotográficas como

¹⁵ Para la ampliación del tema, véase al respecto PIERRE, Jose (1968): *El futurismo y el dadaísmo*. Madrid, Aguilar y ADES, Dawn (1975): *El dadá y el surrealismo*. Barcelona, Labor.

un valioso legado en el aspecto que nos interesa destacar. Según Amalia Martínez, el importante lugar que ocupa el futurismo en la clasificación histórica de las primeras vanguardias no reside en el ámbito de la renovación formal (Martínez, 2000:70). Pero no es posible ignorar que a partir de los intentos de la fotodinámica en su interés por registrar el movimiento espontáneo evoluciona la fotografía que pretende cualquier tipo de registro, al margen del tradicionalmente estático.

En esta línea, la fotodinámica proporcionó resultados que se reconocen en las tentativas del fotodocumentalismo más célebre de la Guerra Civil española en cuanto a la intención de destacar acciones definidas a partir del movimiento registrado en las imágenes que devendrán a noticia. Con esto se conseguirán cualidades específicas que aportarán a la fotografía informativa rasgos imprescindibles tales como la firme intención de veracidad en sus registros. A menudo, la tensión dramática que ofrece el registro fotográfico del movimiento en los contextos agitados será intencionadamente buscada e interpretada en clave de verosimilitud informativa. También en este caso y como afirma el profesor Hugo Doménech para el caso de la guerra de España, “ya no es la nitidez de la imagen lo que le da su valor sino el sujeto y la *emoción* que suscita” (2005:436), lo que nos lleva a pensar en el afán de las prácticas de los Bragaglia por superar el documentalismo esencialmente científico de Marey.

Asimismo, desde la perspectiva de algunos de los resultados obtenidos en estas prácticas futuristas, como la gama de grises, animados por las líneas de fuerza y dirección, aproximan sus soluciones a lo que podríamos interpretar como una *estética de lo borroso*, muy practicada en la guerra de España por destacados fotoperiodistas como Robert Capa¹⁶. Luego, será necesario en adelante tener en cuenta que de todos estos aspectos reseñados en la fotografía futurista también se servirá el fotoperiodismo para lograr las imágenes impactantes que pretende.

1.2.2. Dadá: Fotografía, política, revolución

A pesar de su disparidad teórica, programática, a rasgos generales el dadaísmo pretendió ser más una revolución ideológica que artística, fundamentada en un continuo acto de protesta. Aunque lo habitual es fijar su fundación en 1916, a partir de la inauguración del Cabaret Voltaire de Zúrich, Lourdes Cirlot establece el punto de arranque del movimiento anterior a la Primera Guerra mundial, concretamente en 1913 y con la exposición de *Armony Show* en Nueva York (1999:107). A este movimiento van asociados fundamentalmente tres nombres: Jean Arp, Hans Richter y Trisan Tzara, y tres ciudades

¹⁶ Al respecto puede consultarse, en el nivel morfológico, el análisis de la fotografía *El miliciano muerto* de Robert Capa, realizado por el profesor Hugo Doménech. Disponible en web: [http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/pdf/Robert%20Capa%20\(1936\).pdf](http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/pdf/Robert%20Capa%20(1936).pdf)

alemanas: Colonia, Hannover y Berlín, siendo ésta última el núcleo más comprometido con políticas de extrema izquierda y donde surgen los artistas que usan la técnica del fotomontaje; Raoul Hausmann, Hannah Höch y John Heartfield. Cabe además destacar un segundo núcleo neoyorkino paralelo, apoyado por el fotógrafo Alfred Stieglitz e integrado por figuras también clave como Marcel Duchamp, Man Ray y Francis Picabia, nexo del movimiento, este último, entre Estados Unidos y Europa.

Finalizada la Gran Guerra, la corriente dadaísta se articuló en dos grandes ramas en Francia y Alemania. La francesa estuvo concentrada fundamentalmente en París y guiada por artistas como André Breton¹⁷, Philippe Soupault, Louis Aragon y, más tarde, Tristan Tzara. Esta variante Dadá seguiría los presupuestos inicialmente planteados en Zúrich (Cirlot, 1999:109), y así la resumiría Breton:

“En la actividad Dadá, tal y como esta se desarrolló en París, creo que pueden distinguirse tres fases: una de mucha agitación, provocada por la llegada de Tzara a París y que estuvo bajo su dependencia directa, que puede fecharse entre los meses de enero y agosto de 1920, sin gran continuidad, a fines de este mismo año, una fase más indecisa orientada siempre hacia los mismos objetivos, con medios totalmente renovados, bajo el impulso, primordialmente, de Aragon y mío, que situaría entre enero y agosto de 1921 y, finalmente una fase de malestar que en el intento de regresar a las formas de manifestaciones iniciales decepcionó rápidamente a los últimos participantes, y en la cual se multiplicaron las disidencias hasta agosto de 1922, fecha que señala la extinción total de Dadá” (Tzara, 2004:45)

La alternativa alemana tuvo foco en Colonia donde destacó Max Ernst, en Hannover con Kurt Schwitters, y en Berlín con los ya nombrados Hausmann, Höch y Heartfield. El dadaísmo berlinés fue la vertiente más política. En la figuración destacaron, además, las sátiras de Otto Dix y Georg Grosz (Sougez, 1997:310).

Una de las principales características del movimiento dadaísta en conjunto fue la simultaneidad, entendida como una visión en todas direcciones avalada por cierta inexistencia de relaciones entre los objetos -representados o físicos- y sus significados originales, cuya conexión habitualmente pretendió sobre todo lo demás la estimulación perceptiva en el observador. En este ámbito, resulta difícil cohesionar este movimiento con otras corrientes de la vanguardia más allá del apremio por legitimar el valor de lo nuevo, pues ninguna se presenta con una faz tan radical. Sin embargo, el catálogo de la exposición *Dadá y constructivismo* reafirma los también puntos de contacto entre la vanguardia más *constructiva* (constructivismo) y la más *destruktiva* (dadá), según

¹⁷ Aunque participó del movimiento, más tarde este autor declararía en su contra: “Dadá, aunque tuvo, como quien dice su cuarto de hora de celebridad, dejó poco de que sentirlo; a la larga, su prepotencia y su tiranía se hicieron insoportables” (Breton, 1972:38)

definición de M. Tafuri (en VV.AA, 1989:25). Para el caso, Andrei Nakov, acorta las distancias proponiendo la fotografía -a partir de la variable formal en su opción más experimental- como eslabón de unión entre estas dos corrientes aparentemente antagónicas,

“Las concepciones dadaístas y constructivistas de la forma coinciden muy particularmente en el área de la fotografía, los ámbitos del cine experimental (...), y del fotograma. La técnica del fotograma ofrece un conjunto de elementos que definen la concepción moderna de la forma” (en VV. AA, 1989:21).

Las sugerencias de un tercer autor, Simón Marchán Fiz, cuyas reflexiones recoge el catálogo nombrado, reconducen la cuestión en la misma dirección de convergencia, pero esta vez desde un punto de vista distinto, pues si bien Nakov atiende especialmente a las formas abstractas que produce la vanguardia a partir de la técnica del fotograma, Marchán Fiz lo hace desde la tesis del *montaje* en sus diversas variantes y derivaciones, esto es, fundamentalmente, a partir del post suprematismo y el dadaísmo berlinés. Para verificar su hipótesis, Marchán Fiz propone seguir el desenlace de las categorías aludidas,

“Entre los constructivistas (...) irrumpe con gran virulencia entre 1919 y 1921 la estética de los nuevos materiales. Su plasmación más reconocida es la llamada *fase objetual*, cuyo despliegue se sitúa entre 1920 y 1923, y el posterior *productivismo*. No en vano, el reconocido teórico Gan defiende que el constructivismo se levanta sobre tres disciplinas básicas: la tectónica, la factura y la construcción¹⁸, ni que todas ellas broten fluidamente de la *nueva materialidad*. (...) No menos deudora de esta nueva materialidad se delata la categoría central del dadaísmo: el montaje, ya sea que sedimente en los fotocollage y fotomontaje de los berlineses (...), en los *assemblajes* de los *ready made*, los montajes objetuales (...), etc” (en VV. AA, 1989: 30).

A continuación nos inclinaremos por seguir la línea abierta por Fiz para la modalidad del fotomontaje. Se trata de explorar este método desde el seno del dadaísmo para obtener ciertas claves de sus usos y aplicaciones, tanto en los campos extra artísticos -la publicación-, como en otros marcos de la vanguardia -el constructivismo-. Así, la especial atención que prestamos al fotomontaje desde su variante más política quedará justificada a partir de dos premisas fundamentales. Por un lado, es la técnica que forma la composición de una sola imagen a partir de la reunión de varias fotografías. Por otro, se trata de un método que evoluciona desde los campos del diseño, la tipografía y al margen

¹⁸ Estas disciplinas, cuyo significado trataremos de sintetizar, se explican ampliamente en el texto *Foto Ojo*, de Horacio Fernández (1995: 71-81). Así, la *tectónica* se funda y se forma tanto en las características del comunismo, como en la utilización racional del material industrial. La *faktura* alude al material escogido conscientemente y usado racionalmente, su elección se determina en base a un objetivo específico. Y *Konstruktisia* responde dos acepciones; por un lado la construcción formal, y por otro, la manera en que el artista organiza o estructura su pensamiento creador. Para lograr el sentido que el constructivismo aplica a la labor artística será necesaria la unificación de estos tres métodos de trabajo desarrollados por la teoría.

de las denominadas artes nobles. En este plano, el fotomontaje de la vanguardia hace evidente cómo su principal elemento, la fotografía, es susceptible de ser manipulada para reorganizar o desorganizar una narración desde una ilusión de realidad creada a partir de las escenas que se *fabrican* con fragmentos de *otras realidades*. Mientras, el significado del nuevo grupo modular quedará fijado por otra unidad elemental del campo comunicativo: la palabra escrita.

Se trata, por tanto, de un nexo entre unidades formales elementales que pretenden afirmar significados a partir de una ordenación consciente y dinámica de estos dos grupos (el visual y el escrito), lo que lleva a pensar en el uso y los significados que planteará la fotografía insertada en los contextos de las publicaciones periódicas, especialmente su uso político en las portadas de las revistas ilustradas de los años treinta donde, en beneficio de la elaboración de un determinado mensaje se aúna -en un único soporte- el texto, la imagen y letras que funcionan casi como imágenes (la tipografía).

1.2.2.1. El fotomontaje berlinés

El movimiento Dadá atendió a la fotografía como una posibilidad creativa de primer orden precisamente a partir del fotomontaje, pues esta técnica encajaba perfectamente en la reacción del movimiento contra la pintura de caballete y el arte tradicional. Aunque el origen del método se encuentra en el collage cubista (en VV. AA, 1999:15), la técnica no tuvo el apelativo que la identificara hasta las prácticas de los dadaístas berlineses.

El fotomontaje fue un procedimiento ampliamente explorada por el conjunto de corrientes vanguardistas, como se ha señalado en el caso del movimiento futurista, pero también en el constructivismo, productivismo y surrealismo pues, aunque fueron los artistas dadás quienes desarrollaron la técnica, pronto los demás movimientos hicieron un uso particular de la misma, tanto en Europa como en Estados Unidos y México¹⁹. Sin embargo, la expresión del fotomontaje en Alemania se desmarca de los demás y cobra especial relieve precisamente por las singulares circunstancias de la nación tras la Gran Guerra y su necesidad de expresarse en consecuencia. Y algo similar sucedería en la Unión Soviética tras la revolución política de la nación. En ambos casos el fotomontaje se usaría como soporte publicitario y de comunicación, pues el método implicaba la fusión entre fotografía, collage, diseño y tipografía, todo ello bajo el tamiz de la fotomecánica, que iba a permitir la transmisión clara de mensajes políticos y renovadores a través de la prensa escrita. El surrealismo, sin embargo, lo aplicaría como técnica del inconsciente.

¹⁹ Estas implicaciones han sido ampliamente desarrolladas por Eduardo Ibáñez en un estudio que investiga la técnica del fotomontaje en sus posibles usos y aplicaciones durante las vanguardias históricas (1991:215-336).

En el caso alemán, la Gran Guerra como llevó al grupo concreto de Berlín a un tipo de acción de profunda implicación política donde se defendió principalmente el compromiso del artista con la sociedad, ideal cercano al arte ruso tras la revolución, y a la vez se rechazó el arte ensimismado de la vanguardia introspectiva (Martínez, 2000:84). Se puede entender que el contexto, como país vencido, reclamara un análisis eficaz de la situación que las deformaciones del expresionismo dificultaban. También con el uso de la técnica del fotomontaje el grupo se iba a desmarcar de las tradiciones artísticas en el afán de la vanguardia por superarlas. Así, un ensamblaje acertado de fragmentos fotográficos en concurrencia con la tipografía y el diseño -esto es, la unión entre lo verbal y lo visual, sobre un único soporte a menudo ágil-, iba a permitir, por un lado, asentar de manera concisa la significación del mensaje de la obra en su intención de dirigir políticamente a las masas, o lo que es lo mismo, “una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final”, según palabras de Sergei M. Eisenstein (en Fernández 1995: 87). Y por otro, algo fundamental, una gran difusión de la obra gracias a su posibilidad de inserción en los medios de comunicación escrita. Para el medio escrito, esto iba a suponer una nueva dimensión en el reforzamiento de su línea editorial. Y en un sentido inverso, la prensa o la revista elevaba considerablemente la audiencia de la imagen, por lo que el beneficio del maridaje era absoluto.

En estos términos y tras la simplificación que supone nuestro singular tratamiento del tema, cabe destacar sobre los demás al artista John Heartfield y su relación con el semanario de orientación comunista *Arbeiter Illustrierte-Zeitung (AIZ)*, cuya edición en el exilio pasaría a llamarse *Volks Illustrierte (VI)* y donde a partir de 1930 Heartfield publicaría regularmente sus fotomontajes -más de 200 en su totalidad (en VV. AA, 1999:42). El vínculo entre la revista ilustrada alemana y los fotomontajes Heartfield supuso uno de los ejemplos más significativos de fusión entre el contenido informativo y de opinión del medio escrito y el arte político y activista de la vanguardia. Los diseños de Heartfield eran parte habitual de los números o secciones especiales de *AIZ* y posteriormente de *VI*. Sin embargo, a menudo las relaciones con los artículos adyacentes iban a llegar más allá de la simple coincidencia de temas y, en ocasiones, una interacción preconcebida con otras páginas iba a crear significados en los fotomontajes de Heartfield que permanecerían ocultos si no son *leídos* en el contexto de la revista. En adelante, tanto *AIZ* como *VI* alternarán el fotomontaje y la fotografía testimonio en sus portadas. La intención en ambos casos coincidirá en la difusión del mensaje antifascista.

Será entonces cuando la fotografía del tema español irrumpa en la primera página de la revista alemana, y cuando Gerda Taro publica en ella su trabajo. Cabe avanzar en este aspecto que los criterios de elección y empleo de la fotografía de la guerra española en la revista fueron similares a los usos del fotomontaje. Se trataba, fundamentalmente a

partir de un fuerte impacto visual, de atacar al fascismo y concienciar a la masa lectora en el comunismo. Evidentemente, los temas principales que ofrecía la revista tras la llegada de Hitler al poder trataban de un ataque directo contra el fascismo y una defensa de su máximo opositor, algo que VI pretendió explicar después con la publicación de ciertas instantáneas en portada mostrando las consecuencias humanas de la rebelión fascista en España a modo de prólogo internacional ante la amenaza que podía suponer la expansión del fascismo en Europa.

Sin embargo, aquello que fijaba el significado de la principal referencia visual, esta vez una única fotografía en portada (fig. 3) se reducía a un escueto texto introductorio y, a menudo, impreciso que alteraba el significado de la imagen, pues el texto no explicaba su contenido, propiamente. También en este caso cabe resaltar la dialéctica que mantienen la imagen fotográfica, el texto orientador y la tipografía creativa. Todo ello en un soporte homogéneo que muestra una referencia visual única y que opera, podría entenderse, en un sentido paralelo a la intención orientadora de los fotomontajes, es decir, como una vía cercana a las metáforas visuales que construye esta técnica.

Por tanto, encontramos cierto antecedente de esta exigencia agitadora y propagandística por parte de la prensa International hacia la fotografía noticiable de la guerra de España en el uso de los fotomontajes explicados como arma antifascista e instrumentos de orientación política a la ideología opuesta. Por todo ello, se ha decidido prestar especial atención al apartado de esta técnica en la zona de Berlín, especialmente a partir de Heartfield, que usa la fotografía como principal materia prima de estas composiciones pioneras. Asimismo, lo hasta ahora planteado nos consiente expresar que las prácticas Dadá relacionadas con el uso de la fotografía obviamente no permiten aquellas experiencias ligadas al azar. En este sentido y al contrario que otras técnicas y procedimientos de la fotografía Dadá, en el fotomontaje del autor destacado nada es casual, sino que se trata de construcciones hábilmente meditadas desde que pretenden



Fig. 2. VI, 30 de diciembre de 1936, Fotomontaje en portada.



Fig. 3. VI, 30 de junio de 1937, Fotografía de portada: Gerda Taro.

unos objetivos específicos, como el mismo Heartfield atestiguara en 1920 (Newhall, 2002:211), de los que la línea editorial del medio que publica se sirve. En palabras de expertos, esta técnica:

“(…) surge motivada por una noticia o una imagen de actualidad, y provoca una interpretación muy local y coyuntural, esto es, su lectura y comprensión depende de claves muy concretas (...). Trabaja por connotación. De la noticia o imagen- noticia se aísla un detalle y se le relaciona con otros aspectos (...). El efecto de esta unión provoca una nueva entidad que actúa como un sistema de connotaciones que puede articularse por acumulación o sustitución, hasta llegar a cambiar el significado primero del enunciado originario, e incluso transformarlo en su contrario” (Mulet y Seguí, 1993:294).

Como cabe entender, una fotografía publicada y acompañada de un rótulo o pie de foto oportunamente alterado lograría un efecto similar, y el ejemplo inmediato es la imagen de Gerda Taro que VI publica en portada el 30 de junio de 1937 (fig.3). Se trata de una instantánea que muestra a un grupo de personas andaluzas en un refugio de Almería, sin embargo, la nota textual de portada principia: “Da steht sie mit ihren kindern, die baskische mutter” (Ahí está, con sus hijos, la madre vasca), aludiendo al terrible ataque aéreo fascista de la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana sobre la desarmada y vulnerable población civil de Guernica²⁰. En este caso, aquello que determina el significado de la fotografía es un error de redacción especialmente grave, aunque pudiera pensarse también intencionado por parte del medio editorial bajo una firme insistencia de presión antifascista mediante la reutilización insistente de las mismas imágenes dramáticas. Para este caso, el razonamiento de Sánchez Vigil se estima oportuno cuando afirma,

“La fotografía de guerra constituye una especialidad con características muy definidas. El documento es monotemático, pero el análisis de contenidos presenta infinidad de sugerencias y, por consiguiente, de descriptores válidos para la reutilización” (1999:47).

Por lo que supone estas últimas consideraciones, se ha decidido atender al uso de las prácticas de Heartfield en AIZ para establecer vínculos entre los usos del resultado de métodos del ámbito de la experimentación propiamente artística y la fotografía que se pretende más informativa.

En síntesis, desde 1923 hasta entrada la década de 1930 los usos del fotomontaje se extendieron rápidamente al campo de la publicidad y la propaganda política a través de carteles, portadas de libros, postales, ilustraciones de revistas y libros y muestras

²⁰ El análisis del apartado *La Madre*, en la tercera parte de la investigación, se ocupa precisamente de esta fotografía. Véase el apartado 7.1. de nuestro estudio.

expositivas. La combinación de fotomontaje y las nuevas técnicas tipográficas se materializó en diseños audaces y llamativos. El efecto poderoso del fotomontaje político se explica porque los objetos que muestra parten de la figuración realista. Además de en Alemania, la técnica del fotomontaje fue muy empleada en Rusia, con importantísimos puntos en común con la anterior, aunque también con desarrollos distintos²¹. Asimismo, esta técnica creativa será absorbida por otras corrientes de vanguardia y otros muchos campos. En el caso de los movimientos artísticos es destacable su uso en el surrealismo, con Max Ernst, y el movimiento de la Bauhaus, con Moholy-Nagy. Merecen también especial mención los soviéticos El Lissitzky y Rodchenko en el diseño gráfico. En los decenios que precedieron al estallido de la Segunda Guerra Mundial, el fotomontaje fue cada vez más utilizado por todas las fuerzas políticas de Europa y Rusia. Y, durante la Guerra Civil Española y, tanto el bando franquista como el republicano realizaron carteles con montajes fotográficos, siendo la izquierda política española quien mayor uso haría de esta técnica.

1.2.2.2. John Heartfield y la prensa comunista alemana, AIZ-VI

Los montajes fotográficos de John Heartfield certificarán el empleo de la fotografía para el combate político. El punto de partida de las prácticas de Heartfield es doble; por un lado, la técnica es ensayada por el autor durante la Primera Guerra Mundial a partir de fotocollages de contenido antibelicista cuyo origen se encuentra en las prácticas del collage cubistas (Sougez, 2007:311). Y por otro, remite al arte ruso postrevolucionario, una línea de influencia, esta última, que llega por la vía práctica y teórica del apartado del arte productivista soviético pues, igual que deben situarse las investigaciones de Heartfield en los intentos del autor por desarrollar una imagen gráfica próxima al arte de los creadores al servicio de la Revolución, éste también se explica a partir de los postulados teóricos del propio movimiento.

Boris Arvatov, teórico de la corriente, definió el arte como: “un movimiento utilitario que tiene un carácter de masa guiado por las razones tecnológicas y está en último contacto con los materiales y la vida cotidiana de la ciudad industrial” (en Ibáñez, 1991:158). El cartel, la ilustración, la fotografía y el cine se entendieron como los soportes, medios y procedimientos más adecuados para el nuevo lenguaje del sistema productivista, destacándose particularmente la fotografía como uno de los más eficaces de entre los nombrados (1991:294). No obstante y al margen de Heartfield, también cabe señalar al fotógrafo y camarógrafo australiano Frank Hurley como precursor de

²¹ Aunque en ambos lugares fue un método muy usado como vehículo expresivo e ideológico, la técnica se desarrolló según la diversidad intelectual y el grado de experimentación de cada marco concreto. En este sentido, compárense, por ejemplo los resultados del fotomontaje de El Lissitzky, *Tatlin en el trabajo*, 1922, y el fotomontaje de Raoul Hausmann, *Tatlin en casa*, 1920.

estos experimentos a partir de composiciones con distintos negativos, impresión por combinación, como medio ideológico progresista y antibelicista durante la Gran Guerra.

Heartfield será, sin embargo, quien desarrolle y utilice el fotomontaje en el sentido más estricto. Usó esta técnica como instrumento de propaganda antibelicista y como un arma política que sirvió para adoctrinar y propagar los ideales marxistas en momentos de crisis para el capitalismo occidental, pero fundamentalmente se sirvió de ella para transgredir al nazismo desde el exilio. Una síntesis del catálogo de la exposición *John Heartfield AIZ-VI: Fotomontajes 1930-38*, nos permitirá esbozar un recorrido apresurado por la trayectoria del autor, que marca el punto de partida en *Neue Jugend*, 1916 y 1917, donde publica sus primeros fotomontajes. La segunda parada es *Film und Foto*, la prestigiosa exposición celebrada en Stuttgart, en 1927, como gran escaparate de la fotografía moderna europea y americana que muestra las ideas artísticas de la Nueva Visión. Y la tercera es la muestra *Fotomontaje*, comisariada por el pintor y grafista holandés César Doméla-Nieuwenhuis, celebrada en Berlín en 1931 y donde Heartfield participa junto a un nutrido y destacado grupo de artistas de Alemania y la Unión Soviética, interesados en las posibilidades de esta técnica para la expresión, tanto en el diseño publicitario como en el arte combativo. Heartfield será, por tanto, quien unifique a partir de AIZ la información con el arte combativo, político y mediático, todo ello de modo deudor con las técnicas publicitarias e intenciones agitadoras y propagandísticas de los artistas y teóricos revolucionarios soviéticos como Vertov, Rodchenko y Maiakosky.

En el orden anteriormente marcado, el fotomontaje de Heartfield trasciende a la inicial reacción contra la tradición y el buen gusto de arte burgués alemán para ser, en la década de los veinte, demostración práctica de la utilización de la nueva fotografía como una de las más eficaces armas de protesta política cuando, en *Film und Foto*, Heartfield propone sus diseños para la sobrecubierta de las publicaciones de Malik Verlag. Algo que podría tener su antecedente en la cubierta de *Pro eto*, elaborada por Rodchenko en 1923²². De esta manera, en *Film und Foto* se mostraba claramente cómo una técnica de la vanguardia lograba difundirse en el diseño gráfico para la publicidad comercial y política -según la obra de autores- en soportes más efectivos. Pero el verdadero cambio de orientación en relación a la exploración de la técnica del fotomontaje como herramienta política acontece, en el caso de Heartfield, cuando la obra del autor se traslada de la portada de los libros a las páginas de la revista *AIZ*.

Cabe puntualizar, como señala el estudio de Carles Méndez Llopis, que el vanguardismo en general encontró también en las publicaciones gráficas de los años veinte y treinta una

²² No obstante, la distancia entre los temas es máxima ya que en este último caso el tema no trata de una cuestión política sino poética. La relación entre Vladimir Maiakovski y Lili Brik sería el punto de arranque de *Pro eto*.

vía de difusión efectiva para expresarse. Pero como sucede con otros movimientos que usan principalmente las disciplinas de carácter más tradicional, estas “deberían adaptarse la mayoría de veces y de alguna manera a este tipo de consumo público” (2006:66). Así, por ejemplo, “el desarrollo gráfico vendría dado principalmente por una transmutación del género literario, al ser comúnmente de difusión más rauda que el género pictórico, o a una simple adaptación formal de la técnica” (2006:65). En este sentido, el fotomontaje no requiere este tipo de adaptaciones, pues el medio de difusión admite la incorporación de la obra absoluta sin precisar transformaciones radicales, más allá de un ajuste escalar con el soporte que usa. Por tanto, resultaba un método de útil combinación con la prensa, que artistas como Bayer y Moholy-Nagy practicaron a través de las páginas de la revista de moda alemana *Neue Linie*, así como El Lissitzky y Rodchenko desde *Soviet Union in Construction*, donde también colaborará el creador alemán.

Heartfield trabajó con *AIZ* de 1930 a 1938, desde Alemania y desde su exilio a Praga en 1933, tras la autoproclamación del Tercer Reich. En este tiempo, publicó más de doscientos fotomontajes que hacen referencia a todos los conflictos instigados por las potencias fascistas en los años treinta, destacando la invasión de Abisinia (Etiopía) por Mussolini en 1935, el apoyo de Hitler y Mussolini al alzamiento de Franco en España en 1936, la conquista de Manchuria por Hirohito en 1931 y su invasión de China en 1937 (en VV. AA, 1992:34). Las aportaciones de Heartfield a *AIZ*, a menudo como parte componente del diseño global de la revista, se intensificaron a partir de 1933 con la reubicación de la revista en Praga, también a propósito de la toma de poder de Hitler en Alemania. La obra del artista se ajustó a ilustrar el supuesto básico que la revista aplicaba también al uso de la fotografía: el fascismo significaba la guerra, y debía combatirse con todos los medios al alcance, esta vez del artista que, en este caso, tenía el deber de informar y movilizar políticamente a los lectores de *AIZ* durante el período de crisis que suponía el auge de los fascismos europeos.

En la década de los años treinta se va suceder la grave crisis mundial que comenzó en la mayoría de países alrededor de 1929, cuyo origen está en la base de los Estados Unidos a partir de la caída de la bolsa en octubre de ese mismo año. Las consecuencias del derrumbe capitalista afectaron principalmente a la agricultura y las zonas rurales. La clase más perjudicada fue el campesinado, que sufrió la caída del precio de las cosechas. También los dependientes de las industrias del sector primario sufrieron graves consecuencias, dado que sus alternativas de empleo se reducían al mínimo. Esto quedaría registrado por algunos fotógrafos dedicados a la fotografía de estudio que, como Dorothea Lange, detuvo esta producción interna para documentar los efectos nombrados en las calles de San Francisco (VV. AA, 2009a:17). Un año más tarde al crack económico capitalista, algunos países comenzaron su recuperación, sin embargo, los efectos

negativos del derrumbe económico afectaron profundamente a Alemania, fundamentalmente como consecuencia de la desaparición de las prestaciones exteriores y, por ende, sucedió el aumento de las dificultades económicas en casi todas las áreas del país. Esto, unido al desenlace de la Gran Guerra, propiciaría, a grandes rasgos, la aparición del nacionalsocialismo y la llegada al poder del Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores (NSDAP, Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter), el autoproclamado Tercer Reich de Adolf Hitler. Una solución, por tanto, al periodo de crisis y a la alarma fascista podía interpretarse en la esperanza de la Unión Soviética, que ya había eliminado con éxito la lucha de clases, es decir, la base del capitalismo. Por primera vez en la historia, se pretendía una sociedad gobernada por obreros y campesinos. La mayor esperanza para la paz procedía de las promesas de la Unión Soviética respecto las propuestas de una civilización nueva, pacífica, y antifascista. Todo ello tendría en el arte una de sus vías de representación y, según Heartfield "un hombre nuevo" era literalmente "dueño de un nuevo mundo"²³. Se entiende, entonces que la prensa usara estas obras con el doble propósito de informar y movilizar políticamente a sus lectores hacia el comunismo, pero también como plataforma que tratara el anticapitalismo y la política interior alemana²⁴.

Tras la revisión a grandes rasgos de esta obra puede discernirse que el propósito del autor es lograr un efecto movilizador en las masas a partir de composiciones impactantes que unifican lo visual y lo escrito en el afán propagandístico de la doctrina comunista que avala la plataforma AIZ. Las intenciones de Heartfield, como señala el profesor Horacio Fernández, "eran narrativas y los significados debían quedar claros para el espectador" (en VV. AA, 1999:20). El fotomontaje cumple, por tanto, los requisitos que Eduardo Ibáñez en su estudio cita como imprescindibles; ser "agitador" y "propagandístico" (1991:167). A menudo combina diversas técnicas en el soporte mientras otras veces, únicamente ajusta una imagen a una tipografía llamativa y/o a un texto singular; pasajes de la Biblia, citas políticas o literarias, etc. Todo ello avanza y sirve para ilustrar los usos que publicaciones abiertamente partidistas harán de la fotografía de la Guerra Civil española pues, a menudo, el significado de las referencias visuales -la fotografía de portada, por ejemplo-, se fija con textos convenientemente alterados que llevan a pensar en la intención original de los fotomontajes en cuanto a una firme intención orientadora de los temas que las publicaciones tratan.

²³ Así lo expresó Heartfield en la portada del número especial de AIZ en 1934, "Ein neuer Mensch - Herr einer neuen Welt".

²⁴ Esto último a partir del fotomontaje satírico, híbrido que unía el fotomontaje con la caricatura, o lo que es lo mismo, un ensamblaje logrado a partir de la técnica relacionada con la vanguardia del siglo veinte y la antigua tradición del dibujo irónico en prensa.

1.2.3. La Bauhaus y la Nueva Visión

Todo mi trabajo ha consistido en parafrasear la luz

László Moholy-Nagy

No se puede hacer un repaso de la evolución de la fotografía moderna sin hacer una breve mención de lo que supuso para la misma la Bauhaus. Esta institución (1919-1933) centró su empeño en la investigación formal, pero con el objetivo prioritario de una nueva transformación social a partir de la docencia y el arte, donde este último se disuelve principalmente en el diseño y la arquitectura.

El modelo educativo de la escuela alemana se estableció sobre el principio de una necesaria reforma de las enseñanzas artísticas como base para una consiguiente transformación de la sociedad alemana de posguerra (Valdivieso, 2005:54), de acuerdo con la ideología socialista de su fundador, Walter Gropius. Según la sinopsis de Carmen Bernárdez,

“El programa pedagógico de la Bauhaus incorporaba, básicamente, dos niveles; estético y social. El primero aspiraba a la integración de las artes y la artesanía bajo la preeminencia de la arquitectura. El factor social implicaba una producción dirigida a las necesidades de la sociedad. A esto se le añadía la aspiración a un equilibrio entre el tratamiento técnico y la resolución formal” (1994:82).

Gropius diseñó un programa de reconstrucción social, caracterizado por el deseo utópico de crear una nueva sociedad a partir de una unidad pedagógica que unificara la producción industrial con el artesanado, en la intención de ofrecer una formación artística que capacitara en la tradición artesanal y la nueva tecnología a la futura oleada generacional que debía construir el futuro. Todo ello bajo la labor pedagógica de un elenco internacional de destacadas figuras²⁵ cuya tarea se basó, como ha señalado Bernárdez, en encauzar el nuevo pensamiento hacia la producción de obras con utilidad social. En opinión de Giulio Carlo Argan, la opción de Gropius ante la situación de posguerra alemana sería “el intento de establecer contacto con la producción industrial y formar jóvenes en el trabajo manual y mecánico, simultáneamente, así como en la elaboración de proyectos. Estos fueron los objetivos de la Bauhaus” (1977:19).

El impulso intelectual y pedagógico propuesto por esta escuela, que remite al trabajo del gremio medieval, concede a la mítica institución una de las mayores responsabilidades en el apartado de homologación profesional de la artesanía y las artes

²⁵ Entre los docentes que inauguraron las aulas de Weimar, cabe destacar a Lyonel Feininger Paul Klee y Vasily Kandinsky en pintura, así como a otros artistas como Gerard Marcks, Laszlo Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer (arquitectura), entre otros. Todos ellos compaginaban su trabajo artístico con la pedagogía y el estudio de las artes.

plásticas. La escuela estableció los fundamentos académicos sobre los cuales se basaría, en gran medida, una de las tendencias más predominantes de la nueva arquitectura moderna. Pero también hay que destacar su indiscutible aportación autónoma al campo del diseño gráfico, el diseño industrial y la fotografía, mientras éstas participan del proyecto arquitectónico fundamental.

La fotografía interviene en los planes de estudio desde la fundación del centro en Weimar, aunque de una manera complementaria y experimental²⁶. No obstante, para situar el proceso dentro de unas coordenadas equidistantes conviene recordar que la aplicación de la fotografía se subyuga en estos principios a la comunicación de carácter publicitario, en relación a la renovación del diseño gráfico. La historiografía señala el uso principal del proceso fotográfico durante este primer periodo y resume,

“La iniciativa de unificar arte y técnica, para la creación del arte en serie, hizo crecer la utilización de la fotografía, sobre todo como elemento publicitario o como método de ilustración” (Sougez, 2007:327).

El impulso del nuevo movimiento fotográfico designado con el nombre de *Nueva Fotografía*, entre cuyos líderes cabe señalar a Albert Renger-Patzsch, o los singulares experimentos –rayogramas- de Man Ray, previos y similares a los hallazgos de L. Moholy-Nagy en la Bauhaus y H. Bayer en las propuestas vanguardistas alemanas de la segunda mitad de la década de los veinte, evidencian la inquietud de los profesores de esta institución por los movimientos externos a la escuela en las cuestiones fotográficas. Pero no es sino hasta 1929 y durante la segunda época, en Dessau, que la sección de fotografía se incluye como asignatura oficial en las clases pedagógicas de la escuela. En este nuevo contexto se deben ubicar las prácticas de fotógrafos como R. Ahrlé, al cual se atribuye el uso inicial y metódico de la fotografía en la publicidad europea.

Una de las figuras más versátiles y apasionadas en la defensa del método fotográfico en la escuela fue el artista y teórico László Moholy-Nagy, cuyo espíritu se explica desde sus inicios en la Bauhaus a partir de una reivindicación comunitaria del arte total en la sociedad. Para Dominique Baqué, dos son los hechos que se conjugan en esta reivindicación,

“Por un lado, la convicción soviética de que el arte individual ha muerto y que en el futuro el arte será un arte por y para el proletariado. Por el otro, la herencia del grupo *Ma* y de las posiciones ideológicas fijadas por Kassák, el cual define un “individuo colectivo” - promesa de

²⁶ La arquitectura fue el tema recurrente en las prácticas fotográficas de los docentes y alumnos. La disciplina se incorporó como elemento de documentación que sustituye al cuaderno de notas. Este método de transmisión de las ideas de la escuela derivaría en toda una tipología de la fotografía de arquitectura, donde cabe destacar la obra documental de Lucía Moholy-Nagy.

un Hombre Nuevo- que va acompañado de una reflexión sobre la educación moral y cultural del proletariado" (en Moholy-Nagy, 2005:14).

La herencia del constructivismo determina la importancia del medio fotográfico como elemento esencial para la nueva sociedad y esta cuestión deriva en la escuela alemana en propuestas alternativas para la imagen técnica pues, si bien la sociedad pretende un *Hombre Nuevo*, la fotografía debe ser vehículo de esa *nueva visión*. Esta línea maestra sintetiza las ideas exploradas por el artista en el ensayo fotográfico titulado *Malerei, Fotografie, Film* (Pintura, Fotografía, Cine), de 1925, antecesor del siguiente título *La Nueva Visión* (1930). En el primero de los textos citados, Moholy-Nagy reconoce la fotografía como práctica autónoma de las demás artes, a la vez que insiste en la defensa de sus propias leyes técnicas, ópticas y formales (Moholy-Nagy, 2005:40-43). Y en el segundo, plantea abiertamente el objetivo de estas formulaciones cuando afirma, "mi intención no era demostrar sólo invenciones individuales, sino más bien las normas de una nueva visión "(Moholy-Nagy, 1963:141). Para Bernárdez, los estudios sobre los materiales industriales y el mecanismo de la percepción fue el pretexto que llevó al artista a redactar la *Nueva Visión* (1994:84), escrita en los años 1925-1928 y publicada en 1930- 1938 (Moholy-Nagy, 1963:9). En el prefacio de la segunda edición inglesa, Moholy-Nagy explica sus intenciones al respecto,

"La Nueva Visión" fue escrita para difundir entre artistas y profanos, el principio básico de la educación del "Bauhaus": la fusión de la teoría y la práctica en el diseño" (Moholy-Nagy, 1963:7).

Así, La *Neue Optik* (Nueva Visión) se plantea como una tendencia vinculante al cambio de orientación que acontece en el campo de la fotografía moderna y que refleja la originalidad a la que aspira la fotografía de entreguerras. Un movimiento fotográfico vinculado a los planteamientos de la Bauhaus que deriva de una interpretación del constructivismo a partir del polifacético Moholy-Nagy, quien propone la fotografía como un instrumento de la *nueva mirada* moderna. Estas propuestas adquieren forma teórica a partir de las primeras prácticas experimentales en la Bauhaus. Una fotografía creativa que Dominique Baqué comenta,

"Se trata de fotografías puras, sin recomponer, sin montar. Por un lado, las que juegan con la connivencia esencial de la imagen fotográfica y la materia (la representación exacta de estructuras, texturas y facturas), por otro, las que experimentan con ángulos de visión poco corrientes, capaces de desestabilizar las costumbres perceptivas y de suscitar en el espectador un efecto de choque"(en Moholy-Nagy, 2005: 40).

Esta última referencia evidentemente alude a la originalidad que se pretende desde el apartado fotográfico a mostrar la realidad del mundo de una manera inusitada, a menudo

expresada a partir contraste de luz, contrastes de formas, escorzos, y especialmente ángulos de visión inusitados, picados, contrapicados, primeros planos, etc., lo que nos remite a las prácticas de los soviéticos Rodchenko, El Lissisky, Malewitsch, Tatlin, Garbo y Pevsner. La mejor muestra práctica de esta nueva visión fue la exposición *Film und Foto*, organizada por Moholy-Nagy en Stuttgart, 1929, donde participa otro de los teóricos de la *Nueva Visión*, Franz Roh, quien publica en *Foto Auge* las nuevas posibilidades de las perspectivas inhabituales de la fotografía (en VV. AA, 1999:104). Luego, la máxima aportación de estos ejercicios podría fijarse en un reajuste de la visión sobre la referencia fotográfica, cuya tradición imitaba el punto de vista de la representación pictórica. Frente al encuadre estático a usanza de procedencia pictórica, la mirada muta hacia una suerte de *visión dinámica* que pretende cierta transformación psicológica. Según comprende Baqué, lo que esta fotografía transforma de modo radical es “la aprehensión del espacio, tal como la totalidad de su corpus invita a pensar (...), algo que será esencial en lo sucesivo” (en Moholy-Nagy, 2005:42).

El entusiasmo de Moholy-Nagy por la imagen técnica contribuyó en gran medida al desarrollo de la fotografía en diversos campos de la experimentación. En su modalidad abstracta únicamente se apuntará que el método del fotograma es una técnica vinculante al Surrealismo y Dadá a partir de la intervención del azar en la obra. Cabe destacar, sin embargo, el uso de la fotografía y la tipografía como pilares básicos del conocimiento técnico, fomentado desde la Bauhaus como fuente esencial para la comunicación visual y que derivó en ensayos también importantes para la unificación de estos lenguajes, tan influyente para la lectura de la imagen en el contexto de la página impresa. Según Walter Gropius,

“*La Nueva Visión* ha demostrado ser más que el credo personal de un artista. Se ha convertido en la gramática del diseño” (en Moholy-Nagy, 1963:13).

La fotografía se incluyó como un poderoso elemento de documentación y experimentación, mientras que el diseño gráfico, en particular el cartel, fue tomado como una evolución hacia el tipo-foto, una técnica inicialmente introducida en la escuela por el profesor y teórico Herbert Bayer que consistía en unir imágenes con elementos tipográficos, sin permitirse el uso de la ilustración o la rotulación (en VV. AA, 1999:34).

Este vínculo entre lo visual y lo escrito para comunicar un mensaje con rapidez -la nueva “literatura visual” (Moholy-Nagy: 2005:97)- tienen su antecedente en la cubierta pionera de libro ruso *Pro eto*, ilustrado por Rodchenko en 1923 y teorizado el término dos años después por Moholy-Nagy, para quien el tipo-foto supone “la información representada visualmente de la manera más precisa” (2005:95). El principal uso del tipo-foto en Alemania fueron las composiciones con fines fundamentalmente

promocionales, como la publicidad de la obra del artista y/o fotógrafo moderno en el soporte del cartel o el folleto. Algunas de las obras más interesantes que utilizaron el tipo-foto fueron los carteles cinematográficos, de muestras expositivas y cubiertas de libros. De entre éstos se podrían destacar, de nuevo, *Film und Foto* y el cartel de la exposición, así como el diseño del libro/ manifiesto a propósito de la muestra titulado *Foto-Auge*, realizado por el teórico crítico e historiador Franz Roh, diseñador gráfico Jan Tschichold, y con cubierta de El Lissisky²⁷.

En definitiva, la Bauhaus también incorporó a la institución el debate exterior de la vanguardia que cuestionaba la fotografía o bien como producto de una búsqueda artística, o como documento que requiere una prolija formación técnica para su posterior uso. En esta línea de formación, muy diferente a las consideraciones y enseñanzas fotográficas de Moholy -Nagy, se incorpora en 1929 el fotógrafo y docente Walter Peterhans, para quien el medio fotográfico precisaba sobre todo una prolija y tradicional formación técnica que aportara el máximo conocimiento del medio antes de sus posibles usos. Bajo estos planteamientos, Peterhans integró la fotografía al taller de impresión, publicidad y diseño (Sougez, 2007:329). Pero, uno de los miembros más interesantes que aquí cabe destacar es el docente Otto Umbehers, más conocido por el sobrenombre *Umbo*. Fue antiguo alumno de la escuela y trabajó sobre el fotomontaje cuando la institución no enseñaba oficialmente fotografía. Sin embargo, tras su dedicación posterior a la docencia en la Bauhaus, su interés hacia lo fotográfico se desplazó hacia la publicidad y el fotoperiodismo (en VV. AA, 1999:246-247). De este autor es importante destacar su trabajo en las publicaciones *Signal*, *Spiegel Quic* y *Pictue Post*. También su labor junto a Simon Guttmann, con quien creó y trabajó hasta 1933 en Dephot (*Deutscher Photodienst*), una de las primeras agencias fotográficas alemanas cuya influencia sería decisiva para la evolución del fotoperiodismo. A esta agencia, por ejemplo, son relacionables los nombres de André Kertész, Walter Bosshard, Germaine Krull o Han Baumann, siendo el éste último el primer diseñador del *Berliner Zeitung am Mittag*, fotógrafo del *Münchner Illustrierte Presse* y, más tarde y bajo el sobrenombre de Felix H. Man, director de producción del medio (Amar, 2000: 55).

Así, una vez más se puede ofrecer la interacción de la fotografía asociada a los movimientos de las vanguardias artísticas y mostrar cómo progresa hacia distintas modalidades que se alejan de lo propiamente experimental o artístico. Las consideraciones propuestas en este apartado han pretendido esbozar cuestiones fundamentales para el objeto de nuestro análisis desde que afectan, tanto a la captura

²⁷ La cubierta del libro mostraba *El constructor* (1924), un fotomontaje de El Lissisky que incluye un autorretrato del artista donde se alude a la visión técnica a partir del binomio ojo-compás.

inicial de la propia imagen fotográfica, como a la función social y significado de las imágenes según sus usos.

1.2.4. La vanguardia soviética

En el contexto de la vanguardia rusa la fotografía fue el principal medio para referirse a la realidad, a menudo con intención de transformarla, como indica Horacio Fernández (1995:141). La estética fotográfica de la vanguardia soviética es vinculante a las tendencias fotográficas de los demás movimientos mostrados en este capítulo desde que utiliza recursos idénticos -el fotomontaje, los fotogramas, la ruptura del punto de vista fotográfico convencional, etc.,- a los empleados en las prácticas fotográficas de las corrientes ya consideradas -Futurismo, Dadá y las de Bauhaus-. Pero, como señala Hubertus Gassner, "ningún artista del oeste rompió de una manera tan radical y polémica con los géneros tradicionales del arte como los constructivistas soviéticos, tan influyente para algunas de las demás corrientes. Sólo ellos pudieron basar "la planeada fusión del arte y la vida en una exitosa revolución política" (Gassner, 1995:6). Luego, la diferencia fundamental entre los *ismos* europeos del este y los planteamientos de la vanguardia rusa posrevolucionaria podrían plantearse, por un lado, como el rechazo hacia el arte individualista y artesano y, por otro, como el gran compromiso del mismo con la política. En este último caso, la intencionalidad de la obra se subyace por completo a la dimensión sociopolítica que debe adquirir el lenguaje visual en su intención de servir a las demandas del nuevo orden, opción que responde al socialismo desde la inflexión sociohistórica de la Revolución de 1917.

La Revolución de Octubre marcó la dirección que debía tomar el arte y la fotografía, siendo ésta última un instrumento de gran utilidad para fijar mensajes a gran escala. A partir de este momento, mientras el gran arte y las artes aplicadas debían integrarse en la producción convertida fundamentalmente en arquitectura -lo que podría entenderse como la creación de un nuevo mundo a partir de la creación de la nueva ciudad-, la fotografía rusa del periodo de entreguerras se centra en dar cobertura a las demandas revolucionarias del nuevo régimen, muy a menudo a través del cartel y con la técnica aplicada del fotomontaje. Sin embargo, cabe un matiz en la intención generalizada del arte como vehículo práctico al servicio de la Revolución, así como hacia el rechazo comúnmente asociado a la estética por parte de la vanguardia rusa. Se trata del formalismo propuesto por los hermanos Pevsner en su tarea de especulación meramente plástica, cuya obra, fundamentalmente escultórica, se desvincula de cualquier intención ideológica o social. Como es de suponer, esta línea expresiva no la seguiremos. Este apartado de la investigación estará dedicado a la fotografía considerada en su aspecto de imagen mecánica y como instrumento de propaganda y de uso adecuado a la prensa, los

libros y los carteles. Pero antes de ocuparnos de estos temas, será necesario atender brevemente al contexto que la enmarca.

1.2.4.1. **Constructivismo, productivismo y realismo soviético**

Después de la Revolución de Octubre el servilismo artístico al compromiso revolucionario se articuló en torno al Frente de Izquierda de las Artes, el círculo LEF, unido bajo el ideal de construcción de la obra de arte total, que unificaba todas las artes en una sola unidad instigada por el espíritu de la revolución (Martínez, 2000:112). En este grupo participaron, entre otros; Eisenstein, Meyerhold, Babel, Rodchenko, El Lissisky, Stepanova, ect., lo que significa que tanto el cine, como el teatro, la pintura y la fotografía quedaban representados en la asociación, enfrentada, por otra parte, con el concepto de lo artístico de los Pevsner.

Para los productivistas, el grupo más radical de la vanguardia rusa que representa el izquierdismo previo al realismo socialista, la utilidad era el único criterio válido que podría legitimar la actividad artística en el futuro comunista. El arte sin un objetivo definido era considerado inaceptable para la naciente sociedad revolucionaria y, por lo tanto, no podía sobrevivir según los principios productivistas y constructivistas. En el contexto de LEF, Boris Arvatov estuvo siempre a favor del proceso productivo de toda la sociedad y, por ello, su compromiso fue integrar en un mismo bloque arte y producción. Para el teórico, el arte revolucionario debía tener, ante todo, la función social que había desaparecido a raíz del mercantilismo, justificado a partir de la ideología del individualismo burgués. Según Arvatov, las necesidades de esta nueva clase había forzado al artista a separarse del proceso productivo (1973:65-76). Sus teorías están, por tanto, en la base de un inminente cambio de orientación al mercado por el mercantilismo predecesor.

El debate anteriormente nombrado no fue únicamente intelectual o artístico ya que los altos cargos del partido participaron, abogando por la opción productiva, y en el caso fotográfico mediante la creación de la Sociedad Rusa de Fotografía, El Instituto Óptico del Estado y el Instituto Superior de Fotografía y Técnica Fotográfica, donde el medio se utilizó como instrumento pedagógico y de propaganda de la nueva sociedad, marcada, como señalan Mulet y Seguí, por “la industrialización acelerada, la socialización y el énfasis colectivista” (1992:298). Eduardo Ibáñez añade al respecto que, tras la Revolución, los artistas “tuvieron que adecuar sus realizaciones al nuevo marco impuesto por la necesidad de reconstrucción” (1991:222), y es aquí donde cabe considerar que la Rusia soviética era una nación eminentemente pobre y subdesarrollada, colmada de un campesinado arcaico, analfabeto y sin medios para desarrollarse, por lo que se entiende que los artistas se afanaran en participar de la recuperación del país desde aquellos lenguajes que mejor incidiesen en el cambio social que se pretendía.

Tras la victoria de los bolcheviques en 1917, los ideólogos del nuevo Estado Soviético se encontraron de frente con el gran problema de comunicar a las masas las nuevas ideas políticas, es decir, orientar a un ciudadanía poco instruida, privada de una lengua común y, puede pensársela, desconcertada por la revolución. Es de entender, por tanto, que la comunicación visual fuera el método más eficaz para instruir y orientar a las masas. Ante este panorama, la representación fotográfica en interacción con las palabras o por medio de la combinación puntual de diversas imágenes se reveló una fórmula de gran utilidad a razón de su facilidad de comprensión. La capacidad de la imagen técnica para establecer relaciones analógicas con la realidad le capacitaría transmitir, a partir de la composición representativa y analógica- según el tema y el punto de la toma-, determinados modelos sociales que se convertirían en símbolos, en recursos icónicos que seguir. La combinación de fotografía y eslóganes políticos en un único soporte, tal como el cartel, se convierte así en el modo más eficaz de transmitir la ideología comunista a las masas.

Luego, puede adivinarse el marco de relaciones que se establecerá entre el artista y la sociedad, cuya réplica predecesora podría pensarse próxima en los efectos de la imaginería medieval que divulgara la religión católica en su afán de adoctrinar al pueblo. En este contexto de la Rusia Soviética, destacarán las campañas documentales del *Cine-Ojo* de Vertov, así como la información gráfica incluida en la prensa ilustrada a partir de los reporteros gráficos que marcan la línea del reportaje soviético iniciado durante la revolución, donde impera el recurso al icono y la exposición de la información gráfica en el escaparate. En este plano la historiografía destaca a Piotr Osup, Arkadi Shaikhet, Max Alpert, Dimitri Debabov, Nokolai Pedrov, Jacob Alip e Ivan Shaguin (en Sougez, 2007:314).

Progresivamente, por tanto, el arte hubo de adecuarse al objetivo que pretendía una transformación social y general desde la realidad de su contexto. Este proceso exigía métodos prácticos y efectivos en la ejecución, distribución y lectura de la obra, y en este sentido, la pintura ya no resultaba una herramienta tan funcional. Al respecto comenta Horacio Fernández,

“[entre] otros cambios, en los años veinte y principios de los treinta se sustituyó o se intentó sustituir el trabajo artesanal por el técnico, la autoría individual por la colectiva, la especialización en un género o campo por la dispersión en varios de ellos, la estética por el utilitarismo, la abstracción por la figuración narrativa, la ficción literaria por el reportaje, el público iniciado por el público en general, la obra única por la obra reproducida” (1995:52).

Todo ello bajo el propósito de aleccionar a la masa partir de métodos efectivos de comunicación, siendo el arte uno fundamental. Pero esta tarea, como es de suponer, requiere una instrucción previa del artista en su afán consejero, y es precisamente aquí donde interviene la labor teórica de la vanguardia rusa. Probablemente esta cuestión, en sí misma, es de por sí motivo de un estudio independiente, por lo que no pretendemos ahondar profundamente en ella aunque, como en los demás puntos tratados en este capítulo, nuestra opción suponga un planteamiento reduccionista del tema.

Rescatado del texto *Foto-Ojo*, Alesi Gan expone en *Konstruktivizm* (Constructivismo) -su libro publicado en 1922-, una teoría sobre la cuestión anteriormente esbozada:

“Nuestra época es la cultura del trabajo y la razón, la cultura de una época de técnica altamente desarrollada. Y como la forma de la sociedad está determinada por el desarrollo de las fuerzas productivas, esto es, por el desarrollo de la técnica, también los fenómenos sociales se componen por una parte del contenido de la forma de la sociedad y por otra de los medios de las conquistas técnicas. Nuestra época es una época industrial. La escultura debe también ceder el lugar a un tratamiento espacial del objeto. La pintura no puede competir con la figuración luminosa, o sea, con la fotografía. El teatro es ridículo, mientras que nuestra época produce “acciones de masas” explosivas. La arquitectura es impotente para parar el desarrollo del constructivismo. El constructivismo y la acción de masas están indisolublemente ligados al modo de producción de nuestro modo de vida” (en Fernández, 1995:67-68).

Tan exiguo planteamiento propone minuciosos asuntos que atender si se consideran con paciencia las palabras de Gan. Sin embargo, las principales ideas ya han sido examinadas en *Foto Ojo*, de Horacio Fernández, autor del texto del que fue originariamente arrancada la cita. Únicamente interesa destacar que el arte de la nueva sociedad que se pretende no puede ser más que reflejo del nuevo orden comunista. Su afán, por tanto, es proyectar y difundir con efectividad la educación marxista, lo que implica la formación de las masas en las nuevas ideas y aquí es donde arbitra la labor del artista en la tarea de proyectarlas, y la del teórico en la de formar, a su vez, al artista. También es tarea importante hacer llegar masivamente el oportuno mensaje a la sociedad. Y, para el caso, Gan destaca el teatro como la mejor iniciativa para producir “acciones de masas” y en sentido homólogo la fotografía, *figuración luminosa*, como opción destacable sobre las demás artes figurativas en su capacidad efectiva gracias a su estatuto y su capacidad de difusión. Por todo ello, cabe considerar en la línea de Fernández que el constructivismo, más que de un basamento físico y sólido, se trata de una idea de construcción concebida como proyecto, “la construcción formal y teórica y no la material, por más que ésta no sea desdeñada” (1995:74). Dentro de este orden es donde se ajusta la fotografía como el medio más efectivo, ya que su capacidad mecánica, fruto de la producción industrial, determina a la imagen técnica como el proceso idóneo que el nuevo orden requiere dado

que se trata de un método rápido, *objetivo*, barato y, por tanto, más útil y eficaz en el objetivo soviético que las demás artes nobles.

Puede entenderse entonces que la labor del fotógrafo sea ofrecer su rendimiento a favor de los logros del socialismo en construcción, lo que implicará nuevos conceptos formales que a la vez ilustren y definan a la sociedad moderna. Este proyecto se asumió principalmente desde dos campos; el reportaje gráfico y el fotomontaje donde, en el último caso y en la línea de la corriente Dadá, se anexan las aplicaciones fotográficas al grafismo con claras intenciones. Este último ámbito desde donde evoluciona la disciplina fotográfica iba, además, a ser fundamental en su aportación figurativa al libro y el cartel soviético, asentados en la fusión entre la imagen fotográfica y una tipografía de "inspiración constructivista" (Sougez, 2007:315). Esta última cuestión es de suma importancia ya que estaría en la base de la producción desarrollada posteriormente en Alemania, Francia, Estados Unidos y sobre todo, en la España republicana durante el trienio de la guerra.

1.2.4.2. Imagen técnica, reportaje gráfico y montaje fotográfico

Irina Tchmyreva, conservadora del Museo de Arte Moderno de Moscú, resume la fotografía de la Unión Soviética durante la época comunista en el texto introductorio del catálogo que acompaña la exposición *Fotografía soviética 1920-1960*, de la siguiente manera,

"Hubo una época en que la fotografía se transformó en un reflejo de la historia del Estado y prácticamente se vio despojada de su propia independencia artística, si bien adquirió el derecho de ser el espejo de su tiempo" (2005:36).

La fotografía posrevolucionaria rusa perseguirá, ante todo, definidos objetivos y las obras que recoge el catálogo de la exposición nombrada, alrededor de 50 imágenes, son claro ejemplo que reflejan el deseo de los autores por relatar los cambios que iban forjándose en la recién nacida Unión Soviética. La insistencia por desarrollar una forma de imagen gráfica, figurativa y revolucionaria en los primeros años del cambio estuvo íntimamente relacionada con el movimiento productivista ruso, que consideraba la idoneidad del medio por todos los aspectos ya tratados.

Como expresión de la nueva sociedad, uno de las cuestiones reseñables de esta nueva imagen fue el impulso dado al fotoperiodismo. Por iniciativa del Departamento de Agitación y propaganda del Comité Central del Partido Comunista, los fotógrafos *amateurs* comenzaron a trabajar para la prensa con la intención de transmitir los ideales y logros revolucionarios (Mulet y Seguí, 1993:299). En buena medida, las teorías

productivistas de Arvatov contribuyeron a ello desde que participa como miembro fundador del grupo *Oktiarb (Octubre)*, en 1928, donde el objetivo principal gravita en torno a la idea de unificar arte y producción. Para ello, los miembros de la sección de fotografía del grupo, fundada un año después por R. Karmen, M. A. Kaufman y Rodchenko (Fernández, 1995: 163), fueron inducidos a hacerse fotógrafos de prensa desde una célula común y en base a las directrices del programa (Ibáñez, 1991:198). La opción de Arvatov era clara,

“el arte debe estar ligado a la vida, debe ser una faceta más de la vida diaria, inseparable de las restantes. Y para lograrlo debe encontrarse ligado al proceso productivo, confundirse con él” (Arvatov, 1973:9).

Según esto, solo la participación del trabajador gráfico en la producción garantizaba el significado social de su trabajo. Para Arvatov, además,

“la vida diaria significa participar en la producción social, fundamentalmente en la producción de los llamados medios de consumo productivo, (...) la calidad del trabajo se expresa a través de la presentación del producto” (1973:101-103).

La fotografía constructivista fue, por tanto, víctima de la lucha librada de 1928 a 1935 por la pureza ideológica que era capaz de transmitir, lo que puede traducirse en un uso de la imagen principalmente subordinado a la propaganda. Los fotógrafos representantes del constructivismo –entre los que se contaban Alexander Rodchenko, Eleazar Langman, Boris Ignatovich, Arkady Shaikhet, Semyon Fridlyand, y otros– pertenecían a diferentes grupos artísticos y fotográficos y procedían de distintos entornos sociales y educativos. Al parecer, lo que tenían en común era el deseo de cambiar de punto de vista y ofrecer una nueva visión de la nueva realidad socialista. En efecto, los marcados escorzos de Rodchenko o la distancia mínima entre la lente y el objeto de Langman constituían un nuevo lenguaje fotográfico, estrictamente moderno en cuanto a su naturaleza y absolutamente revolucionario respecto a la articulación del punto de vista. Sin embargo, esta forma de entender estética y formalmente la imagen en el contexto de de *Oktiarb* y *Ropf* provocó la expulsión de Rodchenko, a cuyo estilo más adelante nos referiremos.

Respecto a la técnica del fotomontaje en Rusia, Dziga, apunta hacia el cine como el primer medio que pensó y practicó el montaje, un método posteriormente empleado en las artes plásticas principalmente de dos formas; el montaje de fotografías, y el tipo-foto que, como se vio, ensambla fotografías y texto en un mismo soporte.

“Para hablar de montaje hay que hablar de cine, ya que fue en el cine donde primero se pensó y se practicó el montaje. En la cuestión cinematográfica los medio artísticos y los

medio políticos tenían un insólito acuerdo de principios sobre la futura importancia del cine, aunque no fueran las mismas las artísticas que las políticas” (Fernández, 1995:82)

Los constructivistas rusos apreciaron el fotomontaje por razones parecidas a los dadaístas berlineses. Según todo lo comentado, los rusos sentían la necesidad de alejarse de las limitaciones de la abstracción, el estilo dominante del arte de vanguardia, sin tener que volver por ello a la pintura figurativa. Ya se adelantaron algunas cuestiones al respecto en el punto dedicado al dadaísmo berlinés. También se consideró la vinculación, de orientación ideológica y plástica, existente entre ambas corrientes durante el periodo de entreguerras, por lo que no se profundizará en exceso sobre este tema. No obstante, recordemos que el método llega a Rusia desde Berlín, y recibe una clara influencia de las prácticas dadás. Fundamentalmente Heartfield, pero también Hausman, Grosz y Höch, publicaron sus primeros fotomontajes alrededor de la década de los veinte, y esta técnica empieza a popularizarse gracias a las publicaciones dadás. Asimismo, el impulso que motiva *Pro eto*, pionero del tipo-foto es un viaje de Vladimir Maiakovski y Lili Brik a Berlín. El libro fue ilustrado por Rodchenko, pero de acuerdo con las indicaciones de Maiakovski “quien quiso que fueran fotomontajes como los que había visto en Berlín (...) entre octubre y diciembre de 1922” (Fernández, 1995:117). Tampoco hay que olvidar las estancias de El Lissisky en la Europa occidental y sus colaboraciones en *De Stijl*, *Mer* y en *G* (Cirlot, 1999:238), ni la comentada muestra *Fotomontaje*, celebrada en Berlín y donde artistas destacados como Heartfield participan junto a otros creadores de la Unión Soviética. Cabe destacar, por tanto el uso pionero de estas prácticas pseudo-fotográficas en Alexander Rodchenko con *Pro Eto*. A partir de los demás ejemplos nombrados queda más que evidenciada las influencias externas que intervienen en la vanguardia soviética, a menudo considerada al margen del resto de corrientes e interpretada desde un aislamiento cultural y una evolución autónoma que podría pensarse no tan estricta o del todo acertada.

1.2.4.3. El punto de vista de Rodchenko

La significación del realismo tanto en fotografía como en cine fue tan poderoso que algunos pintores soviéticos pioneros del arte abstracto se entregaron a esta manera en su modalidad técnica, tal como el caso de Aleksander Rodchenko quien, en sus fotografías, no dejaría de subrayar las formas geométricas habituales de su pintura a partir de las perspectivas poco habituales que practicaba sobre todo en las tomas de elementos industriales. Este ejemplo ilustra idóneamente el postulado de Hubertus Gassner: “la fotografía constructivista demuestra la organización lineal de la pintura en el mundo de los objetos” (1995:67). Y el mismo Rodchenko así lo precisa en uno de sus escritos cuando se refiere a su inicial interés por lo fotográfico. En 1936 el artista escribe,

“El fotomontaje me llevó a hacer fotografías. Mis primeras fotos fueron un retorno a la abstracción. Fotografías casi “sin objetos”. Eran los problemas de composición los que me importaban” (en Fernández, 1995:144).

Alexander Rodchenko es referencia incuestionable del modelo artista-constructor de la vanguardia rusa y por ello se le atenderá especialmente en este apartado. A partir del cartel, el diseño y la publicidad, su fotografía está en la base de estas fórmulas pioneras que se refieren a la realidad del entorno desde el medio mecánico de la fotografía.

A grandes rasgos, a principios de los años veinte realiza fotomontajes para ilustrar poemas y a mediados de la misma década se dedica él mismo a obtener las imágenes que precisa, lo que lo llevará a dedicarse en profundidad a la imagen técnica. Según una síntesis muy genérica del profesor F. J. Gómez, “El trabajo fotográfico de Rodchenko se enmarca en el movimiento artístico constructivista, cuyos postulados estéticos colisionaron con el arte oficial soviético” (en Marzal, 2007: 309). Pero antes de atender a estas cuestiones, recordemos brevemente la primera etapa del artista, cuya obra se destaca por una pintura no figurativa, donde se interpretan los conceptos y valores del mundo a través del mismo lenguaje plástico que, durante siglos, trató de documentarlo y explicarlo de un modo realista. Para el profesor Horacio Fernández, la continuidad a la que hace referencia el artista en su obra escrita tiene un sentido lógico, pues,

“la concepción de la línea en Rodchenko es perfectamente aplicable a su trabajo fotográfico, ya que Rodchenko construía sus fotografías con recursos formales como los antes mencionados (diagonales, repeticiones, etc.,) tratando de encontrar relaciones entre los contornos de los objetos y el marco rectangular de las fotos o entre la figura fotografiada y el fondo o la superficie, buscando <una compleja y tirante telaraña de interrelaciones>” (1995:145).

Ahora bien y según escribiera en 1926 Ossip Brik, este sugiere cierto intento de control sobre el elemento pictórico en lo fotográfico. Concretamente Brik escribe a propósito de la fotografía de Rodchenko,

“su labor principal es abandonar los principios de la composición pictórica en fotografía y hallar otros principios, leyes específicamente fotográficas que sirvan para realizar y componer imágenes fotográficas. Esto debe interesar a todo aquel que no considera que la fotografía es un oficio lastimoso, sino un sujeto de enorme relevancia social” (en Fontcuberta, 2003:127).

El punto de inflexión en la obra de este autor podría establecerse a partir de 1921, año en el que Rodchenko, junto a 24 artistas más declaran que “abandonan la pintura para dedicarse totalmente al arte de la producción” (Gassner 1995:67). Tras los fotomontajes, sus temas fundamentales son el retrato -primeros planos- y la ciudad -los motivos

urbanos. Sus aportaciones, desde entonces, evolucionan al ritmo del movimiento constructivista y coinciden con la educación bolchevique en su afán de organizar la vida a través del arte. En el nuevo contexto ideológico la pintura, como apunta Brik, no tiene competencia con “la precisión, rapidez y bajo coste de la fotografía” (en Fontcuberta, 2003:121). Sin embargo, la mirada del artista, instruida en la práctica pictórica, continúa preocupada por las cuestiones compositivas que habían afectado en sus anteriores obras. “Las reglas basadas en la pintura no pueden aplicarse a la fotografía, sin más”, afirma en 1929 Werner Gräf (en Fontcuberta, 2003:162). Pero la importancia de Rodchenko hacia la línea y la composición formal de la nueva imagen fotográfica es un ejemplo categórico de esta herencia pictórica en sus posteriores prácticas. En esta base se apoya el análisis de su obra fotográfica. Concretamente, en el minucioso estudio del caso práctico de análisis de la fotografía *Escalera*, de 1930, desarrollado por el profesor F. J. Gómez e incluido en el texto *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, de Javier Marzal Felici, se juzga la línea como máximo elemento morfológico reseñable. Las líneas, sus complejas interrelaciones y el ritmo juegan papel primordial en la obra (en Marzal, 2007: 311-314).

Esta fotografía podría plantearse como ejemplo que definiera algunos de los rasgos primordiales del estilo del artista, comentado con profusión en el texto *Foto-Ojo*. Aunque en ella no asoma de manera explícita el componente social que remarca la ideología bolchevique, las líneas y el ritmo de la fotografía pudiera apuntar hacia una sensación de orden que ayudase a transmitir cierto mensaje social en el sentido sugerido. Sin embargo, lo acentuable de la toma es el encuadre oblicuo y el punto de vista que decide el fotógrafo para mostrar un tema tan recurrente como el del individuo en la ciudad.

La recreación de esta experiencia por parte del fotógrafo provoca que lo cotidiano resulte extraño. Y precisamente muchas de las fotografías de Rodchenko logran transmitir esta extrañeza, definida “ostranenie” (en VV. AA, 1999:19). El fotógrafo logra esta sensación a partir de sencillos actos que ya permiten algunas máquinas fotográficas en torno a los años treinta –concretamente la ágil Leica-, como mover la cámara desde “el ombligo” a los ojos y de ahí, alrededor del referente fotográfico. Con ello se logra un ángulo de visión no tradicional que muestra objetos o temas comunes desde perspectivas inhabituales, provocando, por tanto, resultados también infrecuentes, tales como que los edificios simulen pirámides, los árboles chimeneas y la figura humana, como en el caso



Fig. 4. *Kiss of children*, 1930.
A. Rodchenko.

de *Escalera*, un trazo que intercede en una composición de estricto orden lineal. Pero en ninguno de los casos la fotografía pretende emular a la pintura.

Evidentemente, tal punto de vista tampoco corresponde a una mirada fotográfica neutra u *objetiva*, sino a un ente enunciativo que propone la ruptura del ilusionismo figurativo o narrativo tradicional. Por tanto, en el contexto ruso y partir del encuadre, la fotografía también participa de las vanguardias como material de experimentación y de renovación de las formas de ver y de entender la realidad. Sin embargo, este modo que nos obliga a mirar lo cotidiano *de otra forma* podría entenderse, no como exclusivo del formalismo ruso, sino más bien, como un rasgo que participa del proyecto común de la vanguardia en su afán de dar un nuevo significado y una nueva dimensión al lenguaje fotográfico. En este contexto, la fotografía aparece como el instrumento perfecto para consolidar la *nueva visión* que solicita el mundo moderno, término que define un concepto complejo y que podría sintetizarse en la representación de lo habitual a través de una *visión moderna* que al espectador impacte y lo obligue ver *de otro modo*. *Risas de niños* (fig. 4.) podría suponer otro ejemplo idóneo que ilustre el caso comentado.

Pese a todo, el tema concreto de los puntos de vista en la obra de Rodchenko fue objeto de debate durante 1928, fundamentalmente en la prensa rusa²⁸. Desde las páginas de *Sovetskoe foto* se acusó a Rodchenko de plagiar a algunos fotógrafos extranjeros, concretamente a Ira W. Martin, Albert Renger-Patzsch y Moholy-Nagy, a lo que el artista respondió en *Novii lef* con una encarecida defensa del nuevo estilo internacional moderno, que no suyo en exclusiva. La respuesta del fotógrafo será el comienzo de una apasionante polémica donde la intervención de Boris Kushner suscita una pormenorizada explicación respecto al polemizado punto de toma del fotógrafo. Pero en definitiva y como el propio artista explicará, se trataba de lograr nuevas formas de expresión ajustables a la construcción de la también nueva sociedad,

“Hablando con claridad, debemos encontrar, buscamos y encontraremos una nueva (no hay que tener miedo) estética, un nuevo impulso, una nueva inspiración para expresar nuestros nuevos hechos socialistas a través de la fotografía” (en Fernández, 1995: 197).

En conclusión, Rodchenko será insistente en sus consignas, que podrían sintetizarse fundamentalmente en un alegato a favor de una defensa de la *nueva estética fotográfica* interesada en el socialismo, y de una *nueva fotografía*, que ya no será solo documento ni pretexto de imitación de las artes nobles, sino un apartado más del arte moderno, como indica el profesor Horacio Fernández (1995:200).

²⁸ El ensayo *Foto Ojo. Fotografía, técnica y modernidad en el arte europeo de entreguerras* atiende especialmente a este tema (en Fernández, 1995: 175-200).

1.2.5. Surrealismo

Mis cuadros son fotografías de sueños pintadas a mano

Salvador Dalí

En este caso, desde el concepto ya se precisan los principios básicos de la corriente, fundamentada en una ruptura del tramado lógico más allá de la realidad que pretende ahondar en lo más profundo del ser humano: el subconsciente, el sueño, e incluso la locura. Partiendo de esta óptica, el mundo material es sólo la parte menos importante, y el arte tendrá la difícil tarea de alcanzar nuevas fórmulas y métodos que logren transmitir la otra mitad.

Desde estas coordenadas los surrealistas tratarán de convertir la obra en vehículo hacia lo invisible, lo espiritual, una forma de entendimiento vital que Octavio Paz ensayaría en su obra *Búsqueda del comienzo*. Ya no es preciso definir un lenguaje formal propio a partir de determinados medios, sino más bien, todos los recursos y formas de expresión serán bien recibidos para lograr el objetivo surrealista, que se mantendrá habitualmente más atento al contenido que a la forma y a las maneras (Sougez, 2007:338). Al hilo de esta cuestión, Carmen Bernárdez apunta que, “más que la definición de un estilo determinado, surrealismo significa una *toma de posición*” (1994:111). Sin embargo, Octavio Paz camina en el sentido inverso cuando afirma, “cierto, hay un estilo surrealista” (Paz, 1983:31). Nuestra intención es la de ahondar en la ambiciosa tarea de una revelación concluyente a este respecto, más bien expone el debate para abandonarlo seguido a quien proceda recuperarlo.

La actividad de los surrealistas como grupo se concentra fundamentalmente en las revistas. En este contexto, la fotografía no existe por sí misma, sino más bien como medio que muestra relaciones más allá de lo meramente material y físico. Según la historiografía y al margen de sus usos, dentro del movimiento se darán fundamentalmente dos tipos de fotografía, “aquella que depende de una manipulación técnica y aquella que depende de una búsqueda particular” (Sougez, 2007: 336). Sin embargo, el surrealismo es un movimiento que destaca por la producción plástica y literaria sobre la fotográfica. Aún así, no puede desligarse de nuestro estudio en cuanto que intervienen motivos de suma importancia para el mismo, como el hecho de que se trata de un movimiento aún vigente en París cuando Gerda Taro se exilia a esta ciudad y comienza a formarse en la fotografía. Asimismo, en el París inmediato al surrealista, también se adelantan algunas prácticas fundamentales que atender en nuestra investigación, como el documentalismo lacónico de Eugène Atget, cuya espíritu retomaría August Sander (Sougez, 2007:20), o el posterior trabajo de Cartier-Bresson, tan influenciado por el surrealismo en sus primeras obras.

Podría considerarse el surrealismo como la consecución o consecuencia del dadaísmo en Francia, a partir de 1919. La vertiente Dadá que permanece en Alemania orientaría su trabajo hacia la Nueva Objetividad (Bernárdez, 1994: 110), línea “realista en lo estético y testimonial en lo social” (Calzado, 2007b:1). Por otra parte, ya se vio como algunos miembros del grupo dadá regresaron a París tras la Gran Guerra, y sus fórmulas tomaron contacto con los grupos artísticos de la capital gala. Tal fue el caso de Tzara y Picabia que, junto a Breton, Aragon y Soupault proponen la continuidad del dadaísmo francés. Pero las bases escandalosas y provocativas dadás no llegan a condensar en París, una ciudad menos politizada que Alemania. Recuérdese que Francia pertenece al bando de los Aliados vencedores de la Gran Guerra y su capital es cuna de bohemios en la década de los *locos* años veinte, mientras Alemania se desintegra por el hambre, el caos militar y la reciente caída del gobierno del Káiser. Asimismo, las desavenencias entre Tzara y Breton también se proponen como motivo de peso del final y definitivo proceso dadá.

No obstante, Dadá y Surrealismo son vinculantes desde que el principal objetivo de las corrientes es común; la liberación de la obra de arte de la intervención de la razón a partir de técnicas basadas en el azar. Partiendo de esta premisa fundamental, la fotografía superaba a los demás medios plásticos para conseguir los objetivos surrealistas, pues “ofrecía un trazo automático, la presencia indicativa de un original y no tanto una representación razonada del mismo” (Pultz, 2003:72). Del mismo modo, la corriente también se yergue, como el Dadá, desde la rebeldía contra la política y la burguesía. Pero sus reacciones podrán considerarse antagónicas pues, como señal Amalia Martínez,

“Frente al derribo de todo orden propuesto por los dadaístas, los surrealistas buscan un orden distinto fundado en un nuevo concepto de libertad. Frente al nihilismo dadá, oponen la fe en una doctrina y la fidelidad a un programa, los surrealistas están imbuidos en un optimismo revolucionario, poseen firmes convicciones, y se creen en la obligación de divulgarlas” (Martínez, 2000:90).

Luego, en síntesis, podría plantearse el surrealismo como un movimiento estético de reacción, propio del vanguardismo y cercano a algunos aspectos Dadá. Surgido en el seno literario, en torno a la revista *Littérature*, abarcará prácticamente todas las manifestaciones culturales; del pensamiento al cine, teatro y fotografía, destacándose la idoneidad del medio gracias a su naturaleza mecánica. La corriente está ligada fundamentalmente a la personalidad de André Breton, cuya doctrina está en la base del pensamiento freudiano sobre la liberación del pensamiento al subconsciente y al deseo. Estos fueron los principales ejes temáticos surrealistas, a menudo interpretados a partir del tema único del cuerpo femenino, lo que dificultaría el papel activo de la mujer en la

disciplina fotográfica. Finalmente, debe precisarse que el radio de influencia del movimiento fue creciente, y de París se extiende con profusión por Europa y América.

1.2.5.1. Fotografía surrealista, usos y aplicaciones genéricas

La ausencia de unas pautas estéticas específicas en las líneas del movimiento surrealista beneficia la experimentación en el apartado técnico y temático de la fotografía. Aún así, desde estas coordenadas se pueden diferenciar fundamentalmente dos tipos de procedimientos. Por un lado se da una fotografía que depende de una manipulación técnica que pretende, o bien la representación del automatismo, o lograr rasgos diferenciados basados en la reflexión personal. Y por otro, un tipo de documentalismo que no distorsiona la imagen *a priori* en su captura ni en sus posteriores procesos de manipulación, sino que induce a la reflexión desde un hábil registro mecánico de un tema puntual. En el primero de los casos podrían ubicarse los experimentos fotográficos de Man Ray, Hans Bellmer y algunas de las prácticas de André Kertész. El último autor hace de puente para nombrar el segundo de los casos que, junto a las prácticas de Cartier-Bresson, servirán para ilustrar el documentalismo surrealista.

Para la representación del automatismo se empleó la técnica del fotograma, nombrada “rayograma” por Man Ray. Este proceso de captura que logra la huella de un objeto en contacto con la superficie sensible, expuesto a la luz y sin la intervención de la máquina, vienen a ser lo que Talbot denominó en 1839 “photogenic drawings” (Sougez, 2007: 336). También destacan en su práctica Moholy-Nagy y anteriormente Christian Schad, con sus llamadas “schadografías”, que fueron ensalzadas por Tristan Tzara como expresión dadaísta. El mismo Tzara sería el autor del prólogo de la exposición de los doce “rayogramas” que presentó Man Ray en 1922 bajo el título *Les Champs délicieux* (Sougez, 2007:313).

Para una representación poética la fotografía surrealista recurrió a la solarización, un procedimiento fotográfico en el que la imagen sobre un material sensible a la luz logra un efecto que invierte el tono de la imagen –negativa o positiva– de un modo total o parcial. Tras la inversión, las zonas oscuras aparecen como zonas de luz y a la inversa, apareciendo un borde definido entre las zonas contrastadas. El resultado es el subrayado o silueteado del tema fotográfico. Según relata Antony Penrose, hijo de Lee Miller en el documental que Sylvain Roumette dedica a la fotógrafa, el procedimiento, conocido también como *efecto Sabattier* (Sougez, 2001: 368), fue logro de una exposición accidental de Miller en el laboratorio de Man Ray (Roumette, 2007:16´), quien más tarde perfeccionaría esta técnica cuya invención se le atribuye. Con todo, Victoria Combalía asigna el invento a Miller y Man Ray por igual mientras un fortuito incidente, “algo trepó por la pierna de Lee y, cuando esta pegó un grito y encendió la luz, los negativos

desnudos que estaban en el cubilete quedaron, al fijarlos, con una especie de aureola” (2008:54). A parte de la solarización, los surrealistas aplican otros métodos como el fotomontaje y el collage, ya considerados en otros apartados del estudio.

También cabe destacar las prácticas de André Kertész con elementos distorsionantes de la referencia fotográfica. Se trata del uso de superficies reflectantes cóncavas o convexas para lograr efectos insospechados en la obra. En este apartado, la referencia habitual también responde al desnudo femenino, pero esta vez distorsionado por el uso de espejos, cuyo reflejo es aquello que se fotografía. La torsión y deformación del referente en esta obra propone una reflexión muy personal del autor sobre la significación de la figura de la mujer en el contexto surrealista, cuestión que será explorada más adelante. La serie *Distorsiones*, publicada en la revista *Sourire*, en el año 1933, se convierte en un punto y aparte en la fotografía surrealista, sin embargo, se requiere precisar como antecesor de estas prácticas a Moholy-Nagy y las innovaciones tecnológicas que propone con nuevas lentes, espejos cóncavos y convexas, que denominará en 1928 “fotografía creativa con cámara”, analizada y teorizada en *Nuevos métodos en fotografía* (en Moholy-Nagy, 2005:40). Asimismo y en la línea del desnudo femenino como motivo de contemplación, mientras Kertész propone sus *Distorsiones*, la fotografía de Brassai plantea una particular visión de la *Odalisca*, tema de costumbre en arte francés que ya trató la pintura de Delacroix, Ingres y Matisse (Pult, 2003:76).

La diversidad de las técnicas en uso nos hace tener una idea del carácter experimental de la fotografía surrealista, utilizada para subrayar lo azaroso de la vida cotidiana y también para lograr, a partir de las deformaciones y asociaciones, el modo de superar las reglas de la realidad. El tema del desnudo femenino fue de lo más recurrente en el proyecto surrealista desde que se relaciona con el deseo del inconsciente creador (masculino). Hasta ahora se ha destacado al fotógrafo André Kertész tanto por su interés por este tema, como por el uso de técnicas que permiten traducir estas ideas surrealistas. Sin embargo, puede destacarse al mismo autor por la influencia del surrealismo en sus imágenes de carácter documental.

1.2.5.2. Influencia surrealista en la mirada documental. Tres casos: André Kertész, Henri Cartier-Bresson y Lee Miller

La intención de renovación surrealista en diversos campos facilitó un importante desarrollo fotográfico. Si el movimiento surrealista estuvo interesado por renovar la psicología, la filosofía, el arte y la sociología (Nadeau, 2001:14-15), no es extraño que encontremos en sus fotografías estos temas. Así es que, habiéndose convertido la fotografía en uno de los vehículos más eficientes y presentes en el proyecto surrealista, el movimiento acabó asumiendo el medio fotográfico, no sólo con un carácter artístico a

partir de la manipulación explícita de la obra, sino también como vehículo documental desde el registro mecánico, no manipulado.

En esta línea, numerosos artistas introducen en su obra fotográfica las cuestiones cotidianas de la vida, a menudo prestando una especial atención hacia la fotografía de objetos vulgares, y otras veces atendiendo a la ciudad. Esta práctica no manipulada con técnicas como las anteriormente descritas traduce, sin embargo, las ideas del movimiento de diversas maneras, pues si bien la descontextualización de los objetos provoca asociaciones múltiples, el documental urbano de los ya citados e independientes Kertész y Brassai, es motivo frecuente de publicación en las revistas surrealistas tales como *Minotaure*. Podría argumentarse que su visión documental, aunque independiente, se encuentra habitualmente en consonancia con los gustos surrealistas, y por ello la atienden especialmente en sus publicaciones.

Asimismo e igual que las prácticas documentales de Kertész y Brassai reciben una gran influencia de la vanguardia, cabe mencionar en el mismo sentido la relación del primer documentalismo de Henri Cartier-Bresson con algunos de los principios artísticos de las vanguardias. También éste toma la ciudad de París como punto de referencia para mostrar la vida cotidiana de un modo particular. No obstante, no se trata de las fotografías cuidadosamente orquestadas por los comentados Man Ray o Hans Bellmer. Al contrario de éstas, Bresson se expresa en la capacidad de descubrir facetas de la cotidianidad que pasan desapercibidas hasta que el fotógrafo las revela mediante un proceso intuitivo, que no manipulado, lo que concuerda, sin embargo, con la importancia del objeto encontrado para el dadaísmo y el surrealismo.

Numerosas de sus imágenes muestran objetos y temas habituales de la urbe, pero su presentación provoca que logren otras dimensiones desde que rompen la asociación normal de las referencias que fotografía, cuyos enigmas dependen de las interrelaciones



Fig. 5. *Mujeres con mascara*, Londres, 1941. Lee Miller.



Fig. 6. *Hyeres, France*, 1932, H. Cartier-Bresson.



Fig. 7. *México*, 1964, H. Cartier-Bresson.

de simples objetos y las asociaciones que despiertan. El mismo argumento podría ser válido también para otra de las fotoperiodistas destacadas en nuestro estudio, Lee Miller, aunque en el caso de esta autora, la influencia surrealista trasciende en toda su obra, incluso hasta el documentalismo de la Segunda Guerra Mundial (fig. 5).

Retomando el caso concreto de Cartier-Bresson, la influencia surrealista en la obra del fotógrafo es evidente a lo largo de su trayectoria, y una revisión apresurada por el catálogo del autor, editado por Magnum Photos (2006), corrobora este argumento. En este caso la liberación racional del pensamiento propiamente surrealista se cita de diversas formas pues, si bien a menudo aparecen sujetos fotografiados mientras duermen en títulos como *Italia. Trieste* (1933) y *Barrio Chino, Barcelona, España* (1933), también los hay retratados en actitudes espontáneas como el beso de la pareja de *Sidewalk Café, Paris* (1969).

Otro influjo propio de la corriente surrealista, el *voyeurismo*, se observa si atendemos a los, a menudo, observadores ocultos que fotografía en obras tales como *Bruselles, Belgique* (1932). Aún más, debemos relacionar la obra del fotógrafo que muestra la terraza de un café desierto, titulado *Florence, Italy* (1933), con el interés surrealista ya comentado por los objetos fuera de contexto, así como el uso de los tonos inversos en la instantánea *Athènes, Grèce* (1953), que también remite a las *decalcomanías* de René Magritte y Oscar Domínguez (fig. 8 y 9).

Pero también se podrían establecer vínculos paralelos entre el documentalismo de Cartier-Bresson y los principios de otros *ismos*. Así, el picado del punto de la toma *Hyeres* (fig. 6), remite inequívocamente a la estética fotográfica de la vanguardia rusa, mientras el título *México* (fig. 7) lo hace al juego dadá del cadáver exquisito. No obstante, estos vínculos también serían asociables a la influencia que sobre el autor ejerce la obra fotográfica de André Kertész, una influencia confesada por Cartier-Bresson (en Bourcier, 2006:16).

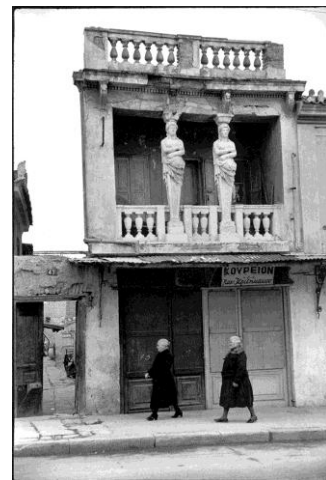


Fig. 8. *Athènes, Grèce*, 1953, H. Cartier-Bresson.



Fig. 9. *Décalcomanie*, 1966, René Magritte.

1.2.5.3. Imagen visual y literaria de la mujer vanguardista: Ideal e hipervisibilidad de la mujer surrealista como objeto de la representación

La costumbre del arte es que mire a la mujer

Lee Miller

El surrealismo, desde sus postulados, fomentó un proceso de devaluación de lo femenino en el cual prevalecerán las preconcepciones patriarcales y sexuales de la imaginación masculina. La apropiación de todo lo femenino se vislumbra de manera muy evidente desde la relación que mantiene en el surrealismo el subconsciente creador (masculino) con la representación (de lo femenino). Todo ello iba a condicionar gravemente el lugar de la mujer en el campo activo de la fotografía, muy a menudo relegada a las opciones de, o bien sujeto meramente inspirador o referencia de la representación, pero rara vez en la posición de persona creadora o creativa. El objetivo de este apartado pretende, en definitiva, explorar cómo influirá este hecho en la cuestión general de la creación fotográfica, así como en el modo en el que todo ello afecta a la figura de la fotógrafa.

Según detalla la historiografía, la fotografía surrealista no existe como una manifestación que pretenda “crear una estética propia del medio dentro del grupo” (Sougez, 2007:334). Sin embargo, André Breton, máximo exponente de la corriente, evidencia desde bien temprano un especial interés por la disciplina, que manifiesta a partir del *Primer Manifiesto del Surrealismo*, escrito en 1924, donde para éste la fotografía es considerada “como el único medio capaz de captar los dos pilares freudianos de la teoría surrealista: el automatismo y el sueño” (Sougez, 2007:335). La razón del interés surrealista por la fotografía puede pensarse, por tanto, en la idoneidad del medio para articular en imágenes la expresión inconsciente de la realidad y, en este sentido, el primer texto de Breton, que ofrece las primeras y más exactas claves del movimiento, interpreta a partir del tema concreto del amor -en sus múltiples posibilidades- las doctrinas a las que van asociadas las tesis del padre del psicoanálisis en relación al sexo y al deseo. Todo ello a partir de una suerte de divinización/humillación magnética de la mujer desde su representación en la obra, pues no es sino ésta quien ejerce sobre el artista “la capacidad de provocar al subconsciente y permitir que se liberen sus deseos más ocultos” (en Cao, 2000:83).

La relación entre *surrealismo* y *mujer* es una cuestión ampliamente explorada desde los tratados histórico-artísticos a los postulados feministas, por lo que no se pretende un análisis pormenorizado del asunto en estas páginas. Sin embargo, tampoco podemos pasar el tema por alto desde que afecta a cuestiones decisivas para una investigación que aúna la cuestión fotográfica con la producción específica de una mujer que se forma como fotógrafa en el todavía contexto francés surrealista. Como se ha adelantado, en

este contexto la mujer no se encuentra asociada a la fotografía como sujeto creador sino, fundamentalmente, como objeto referencial, y de los movimientos explorados de vanguardia, esta cuestión aflora de manera muy evidente en el último de los denominados *ismos* que el estudio trata. Significativo es, por ejemplo, que el diccionario abreviado de los objetos surrealistas recoja el término *mujer*, definida en este caso como “el ser que proyecta mayor luz o mayor sombra” (en Fernández, 2003:6). Para Dolores Fernández, sin embargo, la mujer surrealista es:

“fatalmente sugestiva, vive espiritualmente en la imaginación, que obsesiona y fecunda. La mujer surrealista será Musa, Inspiradora, Arpa (...) El prototipo de mujer surrealista es bella, libre y extravagante, dispuesta al amor loco (...) Es el ídolo del amor-pasión sin límites, la anti-ama de casa, la unión libre. La mujer surrealista solía ser artista, poeta, tenía empleos poco corrientes y era muy independiente” (2003:6).

Fernández, que en su descripción incluye la suma de elementos femeninos que atraen especialmente al inconsciente del artista, además deja entrever las claves decisivas de una transformación que cambiará el rumbo del universo femenino: la emancipación de todo cuanto le afecta pues, en definitiva, se trata de una mujer que ya ha comenzado un proceso de modernización irreversible:

“que tiene su propio trabajo, que es independiente, libre, y que no está dispuesta a someterse a ningún hombre. Por eso mismo es, al tiempo, deseada y aborrecida” (en Fernández, 2003:8).

De todo ello puede llegar a extraerse que el tipo *real* de mujer vanguardista, aunque sea motivo fundamental de atención del artista, no responde exactamente al modelo *ideal* que éstos propugnan con sus obras. En este caso Lee Miller puede resultar de nuevo oportuno ejemplo. Se trata de una figura muy asociada a la corriente surrealista y en la que convergen los signos de modernidad referenciados. No obstante y aunque Miller ocupó un lugar propio en el campo de la experimentación y documentación técnica, lo cierto es que la relación frecuente de este nombre con el arte y la fotografía ha estado fundamentalmente ligada al servicio de la representación en la obra de artistas como Man Ray o Picasso. Al respecto, tanto a ésta como a otras mujeres activas en las diferentes corrientes artísticas se las reconoce muy habitualmente como la estimulación fundamental de célebres obras vinculadas a determinados movimientos de la vanguardia, pero apenas se las ha considerado desde su papel activo y creador, es decir, para el caso de Miller, como la fotógrafa que fue. Quizá todo ello hoy puede comprenderse si se revisan los postulados teóricos del miembro rector del surrealismo, donde la mujer es figura imprescindible en el movimiento que encabeza, pero siempre como símbolo inspirador, no como sujeto activo, y todo ello en relación y en beneficio a los emblemas

surrealistas: el azar, el amor, la belleza, el sexo, la vida y la muerte, todas ellas cuestiones sobre las que reflexiona Octavio Paz, para quien “el amor y la mujer” en el programa surrealista ocupan,

“un lugar central: la plena libertad erótica se alía a la creencia en el amor único. La mujer abre las puertas de la noche y de la verdad; la unión amorosa es una de las experiencias más altas del hombre, y en ella el hombre toca las dos vertientes del ser: la muerte y la vida” (1983:81).

En definitiva lo que tratamos de señalar es que la visión del universo femenino a través de la representación de la mujer en el surrealismo se corresponde con la idea que los artistas creadores tuvieron de ella²⁹. Para Paloma Rodríguez-Escudero, “toda imagen traduce una relación previa, consciente o inconsciente, o expresa un ideal, una meta a alcanzar, producto también de la realidad y del deseo” (1989:418). Y, en este sentido, la imaginería surrealista trasciende a la situación de la mujer representada en el arte de todas las épocas pues, si bien el cuerpo de la mujer ha sido el tema constante en la historia de la representación, el surrealismo lo rescata como mito contemporáneo a la vez que lo reinventa como síntoma, pero también lo somete a múltiples distorsiones, a procesos reduccionistas, a la sumisión: lo fetichiza, lo inmoviliza como objeto, mueble o maniquí, e incluso lo identifica con la muerte, pues piénsese sino en las siguientes obras plásticas: en *Desnudo distorsionado* (1933) de André Kertész; en cualquier trabajo de Man Ray cuya referencia sea Lee Miller; en *La muñeca* (1934) de Hans Bellemer; en *Pez soluble* (1924), *Nadja* (1928), *L´amour fou* (1937) de Breton; en *La violación* (1934) y *El espía* (1928) de Magritte; en *Leda atómica* (1949) de Dalí; en el *Violon d´Ingres* (1924) de Man Ray; en *la Venus de Milo con cajones* (1936). Finalmente en *muerte voluptuosa* (1951) también de Dalí, donde el conjunto de cuerpos desnudos de mujeres forman una clavera. De todo ello, de la hipervisibilidad y de la imagen visual que el surrealismo propugna de la mujer, Laura Mulvey deduce que, en definitiva, los artistas surrealistas, a partir de la presentación del cuerpo femenino, ya no tratan de hablar de su placer sino de su miedo (en VV.AA, 1995:20). Y, efectivamente, un último ejemplo gráfico que muy acertadamente ilustra este último postulado podría ser la obra de Víctor Brauner *El crimen de la mariposa reina* (1930).

Para aproximarnos al final de este apartado que pretende ilustrar someramente el complejo contexto en el que se desenvuelve la mujer durante uno de los principales periodos que afectan a esta investigación, comentaremos que esta visión revisada de la mujer en el Surrealismo arranca del Romanticismo y el Simbolismo del siglo XIX (en Cao,

²⁹ Sobre esta cuestión, el estudio de Juncal Caballero es prolijo y preciso: CABALLERO, Juncal (2002): *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*, Castellón de la Plana, Universitat Jaime I.

2000:90). Y la suma de obras plásticas ofrecida, producto de los más destacados artistas surrealistas, podría ahora interpretarse como la mejor forma de mostrar el concepto que de lo femenino propugna el arte y la fotografía a partir del sujeto creador, fundamentalmente varón. Todo ello a través del tratamiento objetual al que los creadores someten el cuerpo de la mujer en cualquier forma de manifestación artística. Aún así, el surrealismo ha sido uno de los movimientos de vanguardia que más mujeres atrajo, como explica Gladys Villegas,

“muchas artistas se acercaron al surrealismo atraídas por el hecho de que este movimiento fomentaba un arte en el que predominaba la realidad personal (en Cao, 2000:87).

Sin embargo, ninguna mujer se encuentra entre las filas del equipo rector del movimiento cuando André Breton lo nombra en el *Primer manifiesto surrealista*. Únicamente alude a Marceline Desbordes-Valmore en una revisión posterior (Caballero, 2002:96-97). Y tanto éste como el uso de lo femenino en la obra surrealista serán para Villegas el motivo que justifica la posterior y limitada actividad de las mujeres vinculadas o relacionadas de algún modo con el Surrealismo,

“Las mujeres surrealistas pronto se sintieron ajenas a la teoría que este movimiento tenía sobre la mujer: confirmaba y completaba un círculo masculino creador y realizaba violentos asaltos a la imagen femenina (...). Las artistas terminaron por proclamar su independencia del surrealismo. Esto lleva a cambiar la idea de “mujeres que estuvieron *dentro* del movimiento surrealista”, por la de “mujeres que estuvieron *alrededor* del movimiento surrealista” (en Cao, 2000:87).

Así y en definitiva, lo que se ha tratado es de ilustrar de un modo muy condensado la relación de la mujer con el arte y la fotografía en el contexto surrealista francés dado que en este marco se ubica y forma la mirada fotógrafa que Gerda Taro trasladará inmediatamente a España. Es decir, la atención destacada sobre el tema femenino en el contexto surrealista francés ha pretendido introducir una cuestión general que afectará a cuestiones más específicas del estudio pues, si bien se han esbozado las pautas de la mujer en el contexto surrealista, muchas de éstas confluirán en el caso particular de la fotoperiodista Gerda Taro. Por un lado, se deja entrever la dificultad acceso para la mujer a cualquier ámbito creativo o formativo, que a menudo va a depender de una figura masculina y sus relaciones. Y, por otro, también se avistan las consecuencias que provocará la construcción que lo masculino hace de lo femenino a partir de los estereotipos pasivos que promueve de la mujer como *musa*, avanzándose de este modo cómo todo ello tendrá la capacidad de hacer mella en la mujer que pretende un lugar propio en la práctica de cualquier disciplina, especialmente en las de factura tradicionalmente masculina, como es la fotografía de riesgo.

1.3. Conclusiones del capítulo 1

Las vanguardias históricas, mediante una búsqueda simultánea de nuevos lenguajes estéticos, resolvieron definitivamente la disyuntiva entre arte y fotografía. En este contexto, la fotografía moderna se propone como un medio eficaz para comunicar los nuevos planteamientos estéticos gracias, en buena medida, a la versatilidad que ofrece la técnica fotográfica. La manejabilidad de nuevas máquinas como la Leica facilitó nuevos modos y puntos de vista fotográficos así como el acceso de la fotografía a nuevos sectores. Por su parte, los avances de las técnicas de revelado permitieron el uso de la fotografía en la revista ilustrada y, en consecuencia, su mayor difusión. Por todo ello, se ha decidido atender especialmente a la situación fotográfica en el marco de la vanguardia como antecedente a periodo fotográfico que especialmente interesa a la investigación ya que la fotografía, como cualquier proceso de creación y medio de expresión, no puede ser ajena a los aspectos que propiamente le afectan. Desde esta idea embrionaria que justifica el enfoque del capítulo, pueden extraerse las siguientes conclusiones:

- La relación específica que se establece entre la fotografía y los primeros movimientos vanguardistas acontece fundamentalmente durante los años sucesivos a la Gran Guerra. En este nuevo panorama se hace hincapié en la preocupación por el intento de simplificar los elementos compositivos y la definición de una estructura esencialmente geométrica. El interés por la geometría, la plasmación del movimiento, las perspectivas inusuales, el juego de luz y la utilización de nuevas técnicas marcarán el nuevo rumbo en la creación fotográfica a partir de figuras claves como los hermanos Bragaglia, László Moholy-Nagy, Man Ray, Paul Strand, Raoul Hausmann, Alexandre Rodchenko y Henry Cartier-Bresson, entre otros. Este nuevo planteamiento para la imagen técnica modificaría la visión tradicional de la realidad. Todo ello a través de la incorporación de nuevas formas de interpretación y expresión que darán como resultado una visión inusual, distorsionada y más reflexiva o personal del mundo. Esta suma de apreciaciones que podrían considerarse propias del ámbito artístico iba a ser susceptible de absorción en modalidades fotográficas insospechadas, tales como el fotoperiodismo de guerra, cuya revisión en nuestro estudio se plantea a través de las prácticas fotoperiodísticas de Gerda Taro en la Guerra Civil española.
- El arte de la vanguardia, muy a menudo expresión política, se plantea como un poderoso instrumento en la conquista de un futuro mejor y, desde este punto de vista, la función del arte moderno también es vinculante a los objetivos del incipiente fotoperiodismo moderno que germina en España durante su Guerra Civil.

Según este presupuesto podrían explicarse, a título particular, las prácticas de la fotógrafa Gerda Taro en España, es decir, la actividad fotográfica de una mujer alemana y origen judío intimidada por el nazismo en un contexto ajeno que se defiende precisamente de la amenaza fascista. Por todo ello el presente capítulo ha estado interesado en analizar la función de la fotografía que participa de las vanguardias en relación a su militancia o compromiso con las ideas políticas de izquierdas, destacándose especialmente las técnicas y prácticas de los dadaístas berlineses -especialmente los fotomontajes de John Heartfield para *AIZ-VI*-, así como la fotografía militante del productivismo y constructivismo ruso. Por su parte, la relación de la fotografía moderna con la vanguardia artística también logra explicar el estilo que adopta la fotografía de Gerda Taro. Las búsquedas formales en la obra de esta autora son vinculantes a la nueva concepción que debe cumplir el arte de la vanguardia en la sociedad. Los puntos de convergencia entre los resultados fotográficos de la vanguardia y el fotodocumentalismo de esta autora son múltiples:

- El resultado formal de la fotografía futurista dialoga con la obra fotoperiodística de Gerda Taro desde una *estética de lo borroso*. En ambos casos, ya no es la nitidez de la imagen lo que le da su valor sino la *emoción* que de la fotografía se pretende. También están en la base del estilo fotográfico de la autora el constructivismo y los postulados teóricos de la Bauhaus en sus propuestas novedosas de expresar la realidad, que rompen con los esquemas visuales heredados de Renacimiento bajo finalidades precisas.
- La fotografía considerada en su aspecto de *imagen mecánica* coincide perfectamente con las líneas del primer arte soviético, donde se apoya con mayor convencimiento la estética fotográfica de Gerda Taro.
- Del movimiento irreverente y nihilista Dadá se han destacado las prácticas del fotomontaje berlinés, la historia de su significado político y el uso de los mismos en la publicación de orientación comunista *AIZ-VI* ya que ésta propone usos y lecturas homólogas para la fotografía de Gerda Taro. El significado de estas imágenes fotográficas en el contexto de la página impresa estará condicionado a la unión entre lo visual y lo escrito, donde el diseño tipográfico también es destacable y vinculante a las teorías de la *literatura visual* de la Bauhaus.
- Y, a partir de la relación que se establece entre la fotografía y el Surrealismo, se han esbozado las pautas de la mujer en el contexto surrealista francés por ser éste el marco en el que se desenvuelve Gerda Taro en su fase de iniciación fotográfica.

Esto último obedece a la intención de establecer ciertas claves entre la autora destacada y el contexto su época, donde la hipervisibilidad de la mujer se manifiesta como objeto de la representación, y no como sujeto creador.

Así, el capítulo 1 ha introducido todos aquellos elementos que podrían afectar al conjunto de obra que la investigación destaca, las fotografías de Gerda Taro en España durante la Guerra Civil, bajo el propósito de lograr explicar inicialmente estas fotografías como elementos aislados, con un lenguaje autónomo, cuya lectura es posible únicamente a partir de los elementos que incluye y se citan en el cuadro fotográfico. En adelante será el contexto de la página impresa del periódico o la revista ilustrada los que promuevan diferentes significados para estas imágenes fotográficas, ya devenidas a textos visuales. Sin embargo, antes de atender a la lectura que los usos de estas imágenes promueven, se ha estimado prioritario indagar en todos aquellos aspectos que pudieran afectar a la captura fotográfica, considerada, como cualquier forma de expresión, como un modo de creación.

En definitiva, la intención principal del capítulo ha sido analizar hasta qué punto los nuevos parámetros interpretativos que absorbe la fotografía moderna serán capaces de afectar a la específica práctica fotográfica de Gerda Taro en España. Todo ello con el propósito de mostrar que la obra fotoperiodística de esta autora también se apoya en una influencia que dialoga constantemente con el entorno de la vanguardia histórica, con quien presenta numerosos puntos de contacto. Comprender cuáles son estos puntos facilitará la comprensión y la intención de la obra destacada, propuesta como paradigma del fotoperiodismo de guerra. Sin embargo, la historiografía explica de manera insistente y casis dogmática la fotografía de la Guerra Civil española como el punto de partida de la comunicación visual de los sucesos a partir una lista de autores canónicos y una summa tecnológica que deja al margen todo lo indicado.

CAPÍTULO 2

La fotografía documental como práctica fotográfica

Del documentalismo fotográfico al fotoperiodismo

Según se ha dejado entrever, la posibilidad de reproducción mecánica del mundo y sus resultados liberan definitivamente al arte de su tarea tradicional que intentaba reproducir fielmente la realidad. Esto explica, entre otros y en parte, la evolución del arte moderno, el nuevo rumbo de la fotografía, el lugar de la imagen técnica entre las artes visuales y la rápida absorción de los agentes externos que tolera la creación fotográfica, al margen de los usos que después participen de la redefinición de cada mensaje original.

No obstante, la naturaleza del medio mecánico posibilita, desde su invención, una dimensión no alcanzable para los demás lenguajes que han tratado de dar fe de los aspectos de su época. Así, la fotografía nace como medio de expresión que logra una reproducción fiel de aquello que atiende, si su modalidad no es abstracta. Según lo define eventualmente J. M. Schaeffer, se trata inicialmente de “un asunto de espejo” (1990:14), siendo por ello la documentalidad fotográfica uno de los valores más importantes de este medio de expresión (Marzal, 2007:59). Sin embargo, para poder avanzar cabrá además tener en cuenta uno de los principios más apriorísticos de esta modalidad mediadora con instinto notarial y es que, como señala Sánchez Vigil, “la objetividad de la cámara siempre tiene enfrente la subjetividad de quien la maneja” (2006:147).

Si hasta ahora se han examinado las relaciones de la fotografía con el arte de la vanguardia para comprobar hasta qué punto los nuevos parámetros interpretativos que absorbe la fotografía moderna serán capaces de afectar a modalidades fotográficas insospechadas, tales como el fotoperiodismo de guerra, a continuación se propone un estudio del hecho fotográfico desde una perspectiva que abarque el proceso de comunicación en el que interviene la fotografía en su modalidad documental y hasta que la imagen deviene a noticia a razón de su inserción en el contexto de los medios de representación visual. El presente capítulo realizará un recorrido que avance en esta línea. Parte del análisis de los conceptos que afectan al estudio y organiza la fotografía según un recorrido por las tradiciones más significativas de la modalidad documental en el periodo de interés. A continuación se conectarán los ejes trazados con la praxis del documentalismo. En coherencia, se reflexionará sobre la percepción social de la fotografía en su relación con la verdad, lo real y la objetividad, lo que nos llevará a atender sobre la gran tradición del documental para analizar, según los usos de las imágenes, la opción ya diferenciada que deriva de la actividad fotoperiodística: la foto en prensa. Todo ello organizado en seis apartados independientes y un último epígrafe que recoge las principales conclusiones del capítulo.

2.1. Del uso de los términos en relación al documental, documentalismo y fotoperiodismo

Desde sus inicios, la fotografía ha sido reconocida por su valor de prueba, permite obtener un documento, un “certificado de presencia” (Barthes, 1989:134). Por ello, el documento fotográfico se ha considerado tradicionalmente como una fuente fiable de información, y este hecho consentiría la orientación de la foto hacia el periodismo. En este aspecto Margarita Ledo es precisa. Según la autora,

“La confianza en la cámara, en lo que se le revela al aparato fotográfico, es uno de los vértices sobre los que se construyó la tradición documental. Sin la cámara organizando la apariencia de lo visible, según las reglas espacio temporales definidas por la cultura occidental, no nos remitiríamos al efecto-verdad que ésta establece con el referente, con aquello que fotografía y que nos traslada como realidad convencional, como una imagen con capacidad informativa, y que podrá articularse como pieza clave en cualquier trama fáctica. Para constatar” (1998:13).

No obstante, cabe asumir desde este comienzo que “la fotografía documental hace su aparición desde el mismo momento en que este medio de expresión surge en 1839” (Marzal, 2007:58), lo que vincula la historia del documentalismo gráfico con la propia historia de la fotografía, esto es, plantea un vasto campo de posibilidades de estudio pues, como afirma Elena Prado,

“durante todo el siglo XIX y hasta los años treinta la actividad de realizar fotografías se considera que aporta certezas, por tanto, la imagen documental no se estima una práctica diferenciada” (2003:7).

Es por ello que desde este epígrafe se propone avanzar desde el punto de partida que señala Prado para el documental como práctica diferenciada, los años treinta, cuando se estima que el vínculo entre el fotógrafo y el referente prefotográfico será la premisa que determine un tipo de documentalismo que podría clasificarse o identificarse según ya ciertas intenciones precisas: como documento artístico o recreativo, por un lado, y el crítico, informativo, propagandístico o promocional -ya basado en el interés de la imagen como imagen pública-, por otro. Aún así, es comprobable que la diversidad de significados que permite el término documental para la imagen técnica abarca demasiadas posibilidades, por lo que a continuación estableceremos un análisis del propio significado del documental según algunas de las distintas respuestas que ofrece la historiografía.

Según Newhall, “la cualidad de autenticidad que una fotografía supone implícitamente puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada documental” (2002:235). Para J. M Sánchez Vigil, “cualquier fotografía adquiere valor documental en cuanto que ilustra acerca de algún hecho, es decir, que informa, transmite o sugiere conocimientos” (2006: 14). Y en esta última línea avanza Emilio Luis Lara cuando afirma, “cualquier fotografía es depositaria de un valor documental al ser un canal de transmisión de información, y un sugeridor de conocimientos” (2005:12). Partiendo de estas definiciones resulta harto difícil establecer los límites que pretendemos dado que toda fotografía se presupone documental desde que toda ella ofrece testimonio de algo concreto, “señalan algo ubicado “afuera”” (Flusser, 2001:11). Jean-Marie Schaeffer, sin embargo, plantea las claves sobre la que poder avanzar,

“La impresión, por tanto, la imagen fotónica, constituye el *arché* de la imagen fotográfica en tanto que ésta se define como grabación de señales visibles. ¿Qué estatuto dar a esta definición? La pregunta admite dos respuestas diferentes que conducen la investigación hacia dos vías divergentes. Podemos decidir basar el análisis en la definición del *arché*: desarrollaremos entonces todas las consecuencias que se derivan referentes al estatuto químico de la imagen y eventualmente nos veremos conducidos a defender esta pureza fotónica (...). La segunda posibilidad consiste, por el contrario, en estudiar cómo se toma en cuenta esta especificidad físico-química (o no se toma en cuenta) en lo que se refiere a la imagen como signo analógico (1990:22).

Este postulado señala hacia la fórmula aclaratoria que pretendemos pues, según se enfatice en el estadio físico y material de la foto o en su función identitaria pueden lograrse las claves de diferencialidad que resuelvan algunos de los problemas de base. Para afrontar el que nos concierne deberíamos seguir la segunda de las líneas nombradas por Schaeffer. Sin embargo y siguiendo esta línea de análisis, Valérie Picaude plantea otra peculiaridad a tener muy en cuenta: “la fotografía posee la particularidad de pertenecer tanto al mundo de las cosas (...) como al mundo de las representaciones” (en Picaudé y Arbaizar, 2004:10).

Llegados a este punto cabe pensar que nuestra tarea inmediata se presupone en diferenciar un documento fotográfico según se trate de un producto obtenido a partir de la reproducción fotográfica de imágenes preexistentes, o de fotografías que reproducen vistas analógicas del mundo real. Y, para ello, Schaeffer propone dos oportunos ejemplos: pensar en una fotografía que reproduce *Las Meninas* de Velázquez y cualquier fotografía de Ansel Adams (1990:22). Evidentemente la cámara ha igualado estos concretos ejemplos a dos fotografías, tal y como indica Susan Sontag que sucede para cualquier fotografía en general (2005:26). Ahora bien, mientras la foto de las Meninas se limita a sustituir un objeto real –un cuadro que ya ha interpretado un determinado hecho

según sus propios códigos-, la de Ansel Adams interpreta y registra el hecho por vez primera. No obstante y sin lugar a dudas, la intención de este ejercicio de comparación se comprenderá mejor si ahora se piensa y compara la reproducción fotográfica de cualquier obra plástica con cualquier instantánea de Lee Miller sobre los cadáveres de niños judíos amontonados en Dachau. En este nuevo caso también las dos posibles tomas describirán opciones concretas de la realidad, uniformadas en soportes análogos, pero ¿consentirían homogeneizarse en una única opción clasificatoria?

Así, lo que interesa en este apartado de la investigación es un acercamiento al lado opuesto de las teorías y conceptos que reducen el documentalismo técnico a su soporte material por entenderse que éste se trata de un básico que asume todo resultado fotográfico. Y en nuestra primera intención de desempatar, desde el concepto, la modalidad documental de las demás, el estudio de J. M. Sánchez Vigil plantea, según autores, una oportuna síntesis de los significados que asume el término documental en relación a lo fotográfico:

“W. M. Ivins establece un código lingüístico que define la fotografía artística como expresión visual y la documental como información visual, y Jean A. Kem identifica el documento con la fotografía fiel, con el testimonio, y pone como ejemplo los hechos relevantes de la historia mundial, incluidas las guerras. Philippe Dubois establece tres consideraciones en cuanto al valor documental de la imagen fotográfica: en primer lugar, la verosimilitud, entendida como la reproducción mimética de lo real; en segundo término la simbología, imagen analizada como una interpretación o transformación de la realidad, como creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada; y, por último, como índice donde la imagen queda vinculada inseparablemente a su referente” (2006:19).

Según se avanzó en el capítulo 1, podría precisarse el origen del uso del término documental a propósito de los estudios de Marey sobre las diversas fases de desarrollo del movimiento, en torno a 1868. También Newhall ubica el inicio de su aplicación en el contexto fotográfico del siglo XIX, pues si bien aplica el uso del término al registro archivístico de *The British Journal of Photography*, también lo hace en un sentido distinto, en relación a ciertas declaraciones de Matisse a *Camara Work* (2002:235). No obstante, no será sino en el campo de la cinematografía donde el significado que asume este término apunte hacia el lugar que señalan W. M. Ivins, Jean A. Kem y Philippe Dubois pues, como advierte Ledo, “será en el cine donde primero se sistematice esa idea de reorganización de lo real a través de su tratamiento creativo y donde se desarrollen diferentes posiciones que amplían el significado de la palabra documental” (1998:42). Para el ámbito fotográfico, una de las principales voces que amplían el sentido del documentalismo al significado que en la era contemporánea se le asocia no arriba hasta la década de los treinta del siglo XX, a propósito de Roy Stryker, director del programa fotográfico de la FSA, quien comenta:

“El documentalismo es una actitud y no una técnica; es una afirmación y no una negación [...] La actitud documentalista no implica menospreciar los elementos plásticos, que deben quedar como criterios esenciales en cualquier trabajo. Simplemente dota a estos elementos de limitación y dirección. De ahí que la composición devenga en énfasis, y la nitidez de línea, filtraje, tono, -todos los componentes incluidos en el vago concepto de “calidad”- aparecen para servir a un fin: hablar lo más elocuentemente posible de la cosa que debe ser descrita mediante el lenguaje de las imágenes. El trabajo consiste en saber lo bastante sobre el tema, averiguar su significado propio y en relación con su entorno, tiempo y función” (en Fontcuberta, 2003:42).

Siguiendo a Stryker, el problema de nombrar a la modalidad que ahora nuestro estudio destaca quedaría resuelto desde que el uso del término explorado se relaciona con unos fundamentos precisos sobre los demás -atiende al contenido sobre la forma, aunque no por ello pueda prescindirse ni deba descuidarse la segunda-. Es por esto que también cabe incorporar al sentido que demos al uso del término las máximas que anteriormente destacaba A. Kem para la foto documental, y que esta vez Ledo comenta,

“cuando la foto sea foto documental, nos estará indicando siempre que parte de un referente real, de un material que no modificó en aquello que lo define, (no confundir con que no organizó, resituó en el espacio, observó sus constantes y las fijó)” (1998:40).

Asimismo, el código lingüístico diferenciador de Ivins también es reseñable desde que asocia esta modalidad fotográfica ya diferenciada con la información, que no con la expresión deliberada o abstracta, lo que nos guía hacia las apuestas precisas de Javier Marzal y Margarita Ledo, quienes señalan hacia el contexto de publicación para lograr ciertos aspectos diferenciadores en esta modalidad. El primero resuelve el problema de la definición ontológica en relación a la documentalidad fotográfica atendiendo a la foto como componente mediático, “cuando hablamos de fotografía documental estamos aludiendo al reportaje fotográfico pero, sobre todo, a la fotografía de prensa o fotoperiodismo” (2007:59). Y en un sentido similar avanza Margarita Ledo cuando la denominación que a veces decide para la foto en el discurso periodístico es la de “foto documental” (1998:22). Al respecto ésta última comenta,

“su ámbito natural, allí donde la foto documental se mueve como pez en el agua, donde sus reglas se hacen transparentes es en los medios de comunicación” (1998:13).

Cabe entonces incorporar un matiz importante que surge de los posicionamientos de Ledo y Marzal para la cuestión que tratamos pues, aunque ambos igualen documentalismo y fotoperiodismo a las prácticas que resuelven la foto en prensa, hay que tener en cuenta que la inserción de la foto en el contexto de los medios de información y representación visual supone una de las tantas opciones que puede asumir

la fotografía documental y, esta vez, el postulado de Jorge Claro León resulta contundente en la diferenciación que tratamos. Según aclara este autor,

“fotoperiodismo no es sinónimo de fotografía documental. (...). Toda fotografía periodística que tenga el carácter, el estilo, y la intención documental solo puede ser comprendida y definida como tal por el uso social que se haga de ella. Es decir, toda fotografía, incluyendo la periodística, puede producirse, leerse e interpretarse desde una perspectiva documental” (en De la Peña, 2008:157).

Podrá asumirse, por tanto, que nuestro estudio adopte el uso de los términos *documental*, *documentalismo* y *fotoperiodismo* cuando haga referencia a unas determinadas prácticas que, a grandes rasgos, resuelven imágenes pertenecientes a hechos concretos y, en consecuencia, pueden explicarse como fotografías de susceptible canalización en los medios, aunque las dos primeras de las opciones nombradas no siempre dependerán de esta última premisa mientras la tercera sí. Asimismo, resulta ahora apropiado subrayar el sobrenombre de “imagen técnica” (Flusser, 2001:18) como denominación que la investigación habitualmente utilizará para referirse a la imagen fotográfica desde que se acierta a comprender que éstas son imágenes generadas por aparatos técnicos. Pero también será habitual el uso del término *obra* cuando en el estudio se haga referencia al conjunto de fotografías de un mismo autor dado que las normas que intervienen en la captación técnica de lo real también admiten la decisión deliberada del tema y la organización de las formas por el creador de la imagen en el cuadro fotográfico, lo que nos llevará a no prescindir tampoco del uso del sobrenombre *creación fotográfica* para referirnos al ejercicio de captura de cualquier tipo de imagen técnica. Se aceptará, además, el término *imagen* como sinónimo de fotografía insertada en el contexto de la página impresa, y no “cada vez que la alteridad de dicha fotografía se resista a pertenecer a un género” (en Picaudé y Arbaizar, 2004:16) pues, como explica Pepe Baeza: “el concepto de género en su acepción clásica queda desbordado por la profusión y complejidad de los tipos de imágenes” (2001:15). Por tanto y ante la inestabilidad que ofrece en lo fotográfico el uso de este último término, se estima más conveniente seguir de nuevo a Claro León en la utilización de “categoría” (en De la Peña, 2008:157) cada vez que el estudio se refiera a cualquier tipo de clasificación para las fotografías.

En conclusión, *documental* es un término que ha sido definido en el seno estilístico de la imagen técnica, fija y en movimiento. Algunos nombres substitutos ya fueron sugeridos para la fotografía documental tales como: *histórica*, *factual*, *realista*, etc., pero ninguno de ellos transmite tan implícitamente en su sentido el deseo de crear una determinada interpretación de la realidad. Por su parte, los fundamentos de la imagen documental permiten ser absorbidos por el fotoperiodismo, es decir, por el estilo factual del

periodismo aplicado al lenguaje de la imagen. No obstante, la principal diferencia entre *documentalismo* y *fotoperiodismo* vendrá determinada, no tanto por el modo de afrontar la actividad práctica, sino por los usos de las imágenes que, para el primero de los casos, no siempre dependen de la empresa periodística mientras en el segundo sí. Por ello, se asociará el término *fotografía documental* a aquellas prácticas que gocen de mayor libertad técnica y temática en tanto que ni dependen ni se interesan en la noticia de actualidad como premisa fundamental. Y será llamada *fotografía periodística* o *noticiable* aquella que, por sí misma, tenga validez informativa y/o forme parte del contexto de la página impresa del periódico o la revista. En consecuencia, lo que diferenciará y definirá a la foto como *documental*, *periodística* o *noticiable* será el uso de las imágenes, mientras el *documentalismo*, *fotoperiodismo* o *periodismo fotográfico* serán la actividad que se generen de estas prácticas.

2.2. ¿Cómo abordar la fotografía documental como práctica fotográfica?

De las diversas estrategias clasificatorias que han servido a la fotografía para ordenarse en categorías, ésta ha destacado fundamentalmente en dos modalidades: una fotografía de interés estético (de acuerdo al modo en el que se atiende a la referencia), y otra que asume o pretende una respuesta ética/moral (priorizándose el interés fotográfico en el mensaje y sobre el modo de organizar las formas). Cuando se apunta hacia el primero de los casos, el modo fotográfico que destaca por lo estético habitualmente señala hacia el paisaje y el bodegón - en este último caso abarca desde la naturaleza muerta hasta el desnudo humano-. Y cuando se apunta hacia el segundo, se hace principalmente referencia a las prácticas que pretenden producir fotografías con conciencia social.

Según esta taxonomía se diluye el modo clasificatorio habitual -retrato, paisaje, fotografía social, etc.-, pero aparentemente se gana en una interpretación global que a menudo no puede asumir de forma única cualquiera de las anteriores etiquetas que pretenden ordenar el universo visual. Y, al respecto y como plantea Ledo a propósito de Sontag, de este modo podremos mantener esta útil constante para sintetizar los principales modos fotográficos en dos grandes y tradicionales grupos: Belleza /Verdad (1998:61-62). Según estos dos imperativos surgirán intenciones supuestamente antagónicas en lo fotográfico pues, mientras la primera tratará de *embellecer* el tema, haciendo uso de determinadas estrategias, la segunda, sin necesidad de habilidades o pericia, habrá de decir del asunto llanamente *la verdad*.

Como es de suponer según lo hasta ahora revisado, la segunda de las opciones es la que debería priorizar en la práctica del documental, más si el interés de la foto también es o deriva en informativo. Según escribiera Paul Rotha en *Documentary film*, "la belleza es uno de los mayores peligros para el documental" (en Newhall, 1983:238). Pero,

aunque a menudo Belleza y Verdad se presenten como contrarios, lo cierto es que no existirá una oposición tan radical entre la fotografía que se define según cada uno de los nombrados criterios de diferencialidad, aunque en este apartado partamos de ellos para explorar el modo de abordar el documental como práctica fotográfica diferenciada.

Ciertamente las categorías que se involucran en la doble taxonomía Belleza/Verdad a menudo se explican según particiones opuestas. Es común, por ejemplo, que la primera enfatice sobre la componente subjetiva para priorizar sobre el valor simbólico de las formas, mientras a la segunda se le reclama "objetividad en su tarea demostrativa" (Ledo, 1998:61). Por tanto, del lado de la Belleza podría ubicarse una fotografía más estática, recreativa, de elaboración, que permite la iluminación artificial de estudio donde, en tal caso, entraríamos en el "campo creativo" (Sánchez, 2006:20). Mientras, la segunda opción, la fotografía que pretende probar hechos, será muy a menudo asociable a los aspectos opuestos: la iluminación natural, el escenario urbano y la instantaneidad, todos ellos valores que asume lo que habitualmente se relaciona con la práctica documental.

De este modo resultaría posible distinguir entre los fotógrafos que han priorizado sobre el aspecto formal (estético) de la imagen y aquellos más interesados en la aportación de un testimonio social. Siguiendo en primera instancia la última de las líneas nombradas, podría advertirse en la obra de John Thomson sobre las escenas callejeras y retratos de los trabajadores londinenses de finales del siglo XIX antecedentes del estilo documental de Jacob Riis y Lewis Wikens Hine, quienes proponen sus fotografías como denuncia del estado de las clases sociales más desfavorecidas en la ciudad de Nueva York. Un modo, a su vez, posteriormente rescatado por fotógrafos como los de la sección histórica de la Farm Security Administration. En este sentido y enlazando con la cuestión tratada en el apartado anterior del estudio quedaría, además, demostrado que el documentalismo fotográfico, entendido como la identificación de la imagen técnica con una visión determinada de la sociedad, es previo al propio concepto documental, pues ha de tenerse presente que el modo documental ya se practica a finales del siglo XIX, pero el término no será acuñado como tal hasta que J. Grieson se refiera a él en 1926, en el contexto cinematográfico (Tagg, 2005:15), poco antes de las prácticas de la Farm.

No obstante, propuestas sin aparente implicación social como las de André Kertész y Eugène Atget³⁰, pionero en introducir el concepto de instantánea, también serán consideradas documentales desde que Francia adopte dos años después el término de

³⁰ Las implicaciones artísticas en la obra de E. Atget han sido ampliamente desarrolladas por Maria Morris Hambourg en "Atget, Precursor of Modern Documentary Photography", en *Observations: Essays on Documentary Photography. The friend of photography*. California: Carmel, 1984.

Grieson para referirse a las citadas obras (Prado, 2003:8). Unas obras que no pretenden contribuir a ninguna reforma social, sino que forman parte de una propuesta de carácter intimista que se sirve de la fotografía como vehículo que explora lo cotidiano a partir de lo que Andrea Krase y Cristian Adam han definido como un tipo de “documentalismo artístico” (2008:26). Para el caso de Atget estas intenciones se intuyen como una austera ambición en representar fragmentos de la ciudad de París donde éste principalmente fotografía, a modo de inventario, objetos y sujetos representativos de la ciudad. Un espíritu posteriormente rescatado por August Sander en Alemania, quien centrará su obra en documentar su época utilizando diversas categorías sociológicas.

Según estos ejemplos, destacados y clasificados por la historiografía (Sougez, 2007:20), puede advertirse cómo el sencillo esquema anteriormente ofrecido para ordenar la extensa variedad del mundo de las imágenes técnicas según ciertas dicotomías -Belleza/Verdad, Subjetividad/Objetividad, Estaticidad/ Dinamicidad, Pose/Instantaneidad, etc. - no resuelve los problemas de condición escapista que plantea el documental para redefinirlo como práctica diferenciada pues, si bien las actividades de los autores nombrados permiten establecer ciertas diferencias en relación a sus resultados fotográficos, también algunos de éstos incluyen en su seno categorías propias de modalidades opuestas. Todo ello dificulta, por tanto, la especificidad que se pretende para el documentalismo, más si se atiende de nuevo a S. Sontag, quien esta vez subraya cómo la fotografía amplía o incorpora continuamente nuevos sentidos a lo bello,

“Lo bello pasó a ser simplemente lo que el ojo no ve o no puede ver: la visión fracturada, desconcertante, que solo ofrece una cámara” (2005:133).

Este planteamiento justificaría, no sólo la belleza de lo que atiende la mirada fotógrafa que destaca lo nimio, -la, por ejemplo, macrofotografía de cualquier elemento del mundo natural-, sino que, además, permite comprender cómo se han construido grandes compendios fotográficos de la pobreza, la violencia, lo deteriorado por el tiempo, etc., más siempre esta vez con la vocación turística o profesional de hallar belleza en lo oculto, peligroso o menesteroso:

“La fotografía ideada como documento social fue un instrumento de esa actitud propia de la clase media, a la vez celosa y meramente tolerante, curiosa e indiferente, llamada humanismo, para la cual los barrios bajos eran el decorado más seductor” (Sontag, 2005: 86).

La pobreza, como su opuesta riqueza, conformará un núcleo temático sobre el que el documental atiende en un altísimo porcentaje, a lo que Sontag resuelve para el caso europeo que se debe primordialmente a una cuestión de atención fotográfica sobre “lo

pintoresco" (2005:95). Para el caso americano, Martha Rosler sin embargo apunta hacia la faceta ética del fotógrafo en su interés por la denuncia social, o en su responsabilidad para consolidar ideologías. No obstante y aunque Sontag parte de lo bello y Rosler de lo ético, ambas llegan al mismo punto según los ejemplos en los que se apoyan: Sontag alude a los barrios bajos como el decorado más seductor para los fotógrafos de la denominada fotografía de calle, y Rosler se refiere a un concreto barrio, bajo y arquetípico, el Bowery de Nueva York, cuyo habitual interés fotográfico ésta última remedia que se encuentra a medio camino entre la "sensibilidad moral ultrajada y el mero espectáculo" (en Ribalta, 2004:70).

"Podemos reconstruir un pasado del documental en el que las fotografías del Bowery podrían haber formado parte de una violenta insistencia en la realidad tangible de la pobreza y la desesperación generalizadas, de la marginalidad social forzosa y, finalmente de la absoluta inutilidad social. Una insistencia, por otra parte, que consigue que el ordenado mundo (...) tenga en cuenta la realidad que se esconde detrás de aquellas imágenes vistas por primera vez: que consigue que, por primera vez, se considere esa realidad por el simple hecho de *haber sido fotografiada*" (en Ribalta, 2004:70).

Tomando en cuenta el párrafo anterior, la fórmula que indique la manera de abordar la fotografía documental se basa en afrontar esta práctica diferenciada como fenómeno histórico, práctica relacionada con el pasado y una suerte de ética que represente la conciencia social. Este argumento aparentemente supone cierta distancia del impulso que se precipita sobre lo fotográficamente atractivo en relación al tema concreto de la pobreza, pues la autora sugiere que afecta a la ética sobre la estética. Con todo, la distancia temporal y social que la fotografía en este caso impone marca la razón de interés de un tema que, precisamente por su extravagancia, ha sido objeto de atención fotográfica. Y esta capacidad de imponerse a la atención convertiría al documental en un modo apropiado para transgredir como forma de significados. A la vez, Rosler propone una nueva dimensión para la realidad cuando ésta es fotografiada pues, como la autora indica, hasta que el tema no se fotografía, no se considera. Sin embargo y precisamente la variedad de asociaciones que propone el documental será también motivo de su condena pues, según Rosler: "el documental, con sus asociaciones sensacionalistas originales precedió al mito de la objetividad periodística y, en parte fue coartado por ella" (2004:70). Es decir, que en la intención de hallar criterios de diferencialidad en las prácticas documentales y respecto a otras prácticas fotográficas, las diversas estrategias exploradas nos conducen acérrimamente al estatuto complejo, esquivo y constante de cualquier fotografía, esto es, un registro que certifica la visión fotográfica a partir de un modo de organizar lo visto desde un encuadre que provoca relaciones con la realidad. Tampoco existe unanimidad entre los expertos contemporáneos a la hora de contextualizar el documental como práctica propiamente diferenciada pues, mientras

Margarita Ledo ubica la foto documental entre la FSA y los fotógrafos de la época de Thacher³¹ (1998:62), según Martha Rosler florece a principios del siglo XX y entra en declive con el consenso del *new deal*, tras la Segunda Guerra Mundial (2004:70).

Lo que puede comprobarse, en definitiva, es que en el documental no existe una posición extrema entre los básicos que se han explorado, organizados en torno a los dos grandes grupos de Belleza/ Verdad y las dicotomías que a propósito surgen ya que, a menudo, cada gran categoría clasificatoria permite, según el caso, aforo a contrarios o incluso diluye hasta la confusión los propósitos que cada término define desde que, por ejemplo, la exploración de lo bello en nuestro estudio nos conduce al mito de la objetividad. Por tanto, podrían aceptarse los apuntes de Sontag y Rosler como el punto de partida y anclaje que fije rasgos sobre los que seguir avanzando. Para ambas, el nexo o rasgo de diferencialidad de la fotografía con intención documental reside en la capacidad técnica del medio para la captación de la realidad más pintoresca, lo que revela el interés del documental por las categorías temáticas más extravagantes. Por todo ello no podemos más que asociar estas reflexiones contemporáneas que tratan de definir el documental como práctica fotográfica diferenciada con las primeras asociaciones que surgen para la fotografía a propósito del propio invento. Todo ello en relación a la capacidad técnica de la fotografía para la captación *objetiva* de la realidad más extravagante o inaccesible. Recuérdese sino algunas de estas primeras consideraciones: Talbot, por ejemplo, sintetizó lo poderoso de la fotografía en su capacidad para realizar “una imagen de lo que ve” (en Sánchez Vigil, 2006:20). Y Arago, cuando presentó el invento fotográfico en 1839, hizo ante todo énfasis en las posibilidades que brindaba la fotografía “tanto para el campo del arte como la biología, de la arqueología, de la meteorología o de la astronomía” (Sontag, 2001:57). Un planteamiento que une con la capacidad que precisamente Walter Benjamin destaca de la fotografía para capturar desde lo físicamente más próximo a lo más alejado: “junto a la perspectiva de fotografiar los astros se encuentra la idea de hacer tomas de un corpus de jeroglíficos egipcios” (1973:23). Y todo ello finalmente Sontag lo retoma y traslada al ámbito de lo social cuando subraya el interés de lo fotográfico por las alturas y los sumideros,

“La fotografía siempre ha estado fascinada por las alturas y los sumideros de la sociedad. Los documentalistas (distintos de los cortesanos con cámara) prefieren los últimos. Durante más de un siglo los fotógrafos se han cernido sobre los oprimidos y presenciado escenas violentas con una buena conciencia impresionante. La miseria social ha alentado a los acomodados a hacer fotografías, la más suave de las depredaciones con el objeto de documentar una realidad oculta, es decir, una realidad oculta par ellos (Sontag, 2005:84).

³¹ El resto, según la autora, será llamado foto etnográfica, de paisaje, retrato, foto *souvenir* o fotografía policial (Ledo, 1998:62).

Luego, en la medida que el procedimiento fotográfico iba a permitir mostrar imágenes de los fenómenos más distantes e inaccesibles –por lejanos o cercanos-, se pueden relacionar estas primeras prácticas con las prácticas interesadas en los temas más extravagantes u ocultos a los que Sontag se refiere a propósito del interés documentalista por las más altas o bajas esferas de lo social: la riqueza y, sobre todo, la pobreza. Y este interés documentalista por lo inaccesible será llevado al extremo cuando *inaccesible* sea sinónimo de *prohibido*, *peligroso* o *pasado*. Al respecto, la fascinación declarada de Joan Fontcuberta por algunos de sus temas prácticos resulta muy oportuno para ilustrar el primero de los tipos que se relacionan con lo fotográficamente inaccesible: “colecciono motivos por los que se prohíbe fotografiar” (Fontcuberta, 2002:24). Para el tipo segundo, Rosler remediaba a propósito del Bowery, la violenta insistencia fotográfica en la peligrosa realidad de los barrios bajos arquetípicos. Y, en última instancia, el también contemporáneo J. Berger ilustra muy oportunamente el tercero de los tipos nombrados al recordarnos cómo gracias a la fotografía, “podemos visualizar desde elementos microscópicos hasta imágenes de lo ocurrido a tantos años luz de nosotros que, de hecho, nos permiten ver parte de nuestro propio pasado”(2000:7). Si pensáramos ahora por unos instantes en el documentalismo de guerra, muy probablemente podríamos remediar que los tres tipos referidos se dan cita en esta específica modalidad ya que estas fotografías nos aproximan a un tema al que, por *prohibido*, *peligroso* y/o *pasado*, no pensamos o podemos acceder, aunque, precisamente por lo extravagante del asunto, hemos accedido y accedemos gracias a la fotografía.

En conclusión, el concepto de documental en lo fotográfico admite muy variadas interpretaciones pero, en un sentido más estricto, esta práctica apunta hacia un modo fotográfico que plantea evidencias con la realidad, a la que atiende según criterios de extravagancia para la elección del tema. Por esto último el arquetípico proyecto documental insiste como proyecto sobre lo distante, extravagante, oculto y/o inaccesible, llamando la atención sobre cuestiones a menudo inadvertidas, aunque consideradas precisamente por la atención que la fotografía les presta. Así pues, si bien toda fotografía es, en última instancia, también documental, como práctica diferenciada el concepto se refiere a un modo de práctica muy particular, con sus propias técnicas y reglas de realización. Éstas son, en síntesis, las que constituyen evidencias en relación a la realidad y, como el nombre lo explicita, a la documentación de las condiciones y el contexto en el que se desenvuelve principalmente el hombre. Por tanto y en adelante se propone atender sobre cómo se comporta la fotografía que atiende a esta práctica ya diferenciada y asociable a la imagen fotográfica poseedora de carácter realista y valor documental, así como a la llamada fotografía social y testimonial, estas últimas, modalidades de las que se nutrirá el fotoperiodismo en su intención de mostrar determinados hechos como noticia.

2.3. De la categoría del documental. Variaciones

Se puede fotografiar con voluntad artística o con el deseo de conservar las imágenes

André Marlaux

Según se ha dejado entrever, uno de los objetivos del documentalismo será influir en la conciencia social, es decir, parte de la foto entendida como generador de empatía hacia la referencia que muestra, capaz de afectar a las conciencias. La conciencia social puede tener un carácter de denuncia que va habitualmente ligado a una intención participativa de ciertos cambios o transformaciones sociales. Éste, podría considerarse, ha sido el principal objetivo de la fotografía documental. No obstante, las prácticas documentales también pueden tener como objetivo el conocimiento y la comprensión del entorno prefotográfico, es decir, del entorno humano como categoría temática recurrente pero del que no se pretende una transformación sino su contemplación.

Desde el punto de vista estético, el documentalismo fotográfico ofrece un amplio campo de actuación pues, como se comentara, la aproximación a cualquier tema transita por la visión fotográfica, esto es, una determinada manera de seleccionar y organizar la realidad para ser interpretada. Conviene precisar en este momento que el estudio se inclinará habitualmente por el uso del término *estético* en lugar del también historiográficamente aceptado *artístico* desde que ya cabe asumir que el documentalismo, aunque pueda mostrarse bajo cierta intención artística, no pretende ser arte en el sentido tradicional del término. No obstante y según lo define Newhall a propósito de la denominación que rescata de W. Whitman para la poesía moral, el documental en lo fotográfico también es “un enfoque que hace uso de las facultades artísticas para dar una vivificación del hecho” (1983:238). Y es que, como plantea Roy Stryker, las prácticas documentales deben ser concebidas como modalidades expresivas que no han de negar lo estético,

“La actitud documentalista no implica menospreciar los elementos plásticos, que deben quedar como criterios esenciales de cualquier trabajo” (en Fontcuberta, 2003:41).

Ahora bien, cómo sucediera con la propia noción de documental, si se atiende al sentido de lo estético en lo fotográfico desde su generalidad, de nuevo toda fotografía encajaría en el parámetro nombrado desde que lo estético, como tal, terminaría por pertenecer a todo acto de creación y, por tanto, abarcaría en lo fotográfico desde las formas más abstractas hasta la fotografía que se pretende más científica o informativa. No obstante y aunque Newhall alude a lo *artístico* en su propuesta de definición para esta categoría, más tarde aclara que acepta lo documental principalmente como “la definición de un estilo” (1983:246), al que asocia la llamada fotografía social, documental social y también

testimonial. Fontcuberta, sin embargo, avisa del peligro que supone reducir el documentalismo a una noción de estilo desde las implicaciones que supone el uso del propio término (2002:153). Pero éstas y otras cuestiones en relación se emplazan a ser debidamente atendidas en el epígrafe 2.3.2.1., ocupado especialmente en este asunto.

Así pues y aceptando el arquetípico documental como práctica preocupada en incidir sobre un tema -ya considerado extravagante y/o inaccesible-, a continuación se explorarán los principales intereses de esta modalidad fotográfica según las principales variaciones que permite la categoría del documental. Todo ello según una primera intención que podría avanzarse como fotográficamente pasiva -desde que fundamentalmente muestra elementos en evidencia posados o reposados. Y una segunda, considerada activa -desde que la práctica fotográfica resuelve un tipo de fotografía que muy frecuentemente llama la atención pública e intercede en el cambio de situaciones sociales, políticas, etc. Este último modo, explorado en el siguiente epígrafe al inmediato, titulado *Documentalismo social*, será precisamente el que más interese a la prensa cuando lo documentado se asocie a hechos relevantes y de gran impacto en la sociedad.

2.3.1. Documentalismo estético y documentalismo científico

Joan Fontcuberta destaca al fotógrafo Alfred Stieglitz como puente entre las prácticas pictorialistas y documentales del siglo XIX, y la modernidad del XX (2003:35). El fotógrafo y ensayista catalán comenta a muy menudo la posición de la figura de Stieglitz a partir de una de las máximas de éste que más tarde radicalizaría,

“La belleza es mi pasión, la verdad mi obsesión (...) La función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales sobre el mundo” (en Fontcuberta, 2002:12).

Estas palabras cabe enmarcarlas en el contexto que abre el debate en torno a los dos grandes propósitos enfrentados de la fotografía en la época: *purismo vs pictorialismo*. Entonces, mientras los últimos intentaban traducir fotográficamente los valores de la pintura, los primeros abogaban por las meras posibilidades de la fotografía como medio y lenguaje autónomo. Y uno de los principales rasgos de diferencialidad entre estas dos posturas ha sido la subrayada por Horacio Fernández,

“los fotógrafos artísticos, más conocidos, no sin razones, como pictorialistas, carecían de cualquier preocupación por fijar el presente” (en VV. AA, 1999:12).

La aparición de la llamada fotografía directa (*straight Photography*) marcaría el propósito definitivo de desligar la fotografía de los vínculos asociables a las fórmulas y contextos

pictóricos. Según la definición del diccionario especializado de Schöttle, se usa el término *fotografía directa* como,

“Denominación aplicada a la fotografía inmediata, que caracteriza la aspiración de algunos fotógrafos a una fotografía no manipulada, comprometida con la realidad, la verdad y la estética. Fotografía *directa* es sinónimo de una tendencia fotográfica actual (especialmente en la *topographical-photography*), con la que se sienten comprometidos algunos jóvenes fotógrafos americanos. Ven su ideal en una descripción de personas y lugares impoluta y realista” (1982:127).

En el contexto de Stieglitz este cambio de tendencia fue fundamental para el desarrollo de la fotografía que se reivindicaba como medio. La nueva corriente se basó en las propias características que ofrecía el medio fotográfico y representaba la ruptura con los temas y procedimientos del pictorialismo, en especial la manipulación del negativo y el reconocimiento del valor estético de los objetos cotidianos. El objetivo fue obtener resultados estéticos a través de medios estrictamente fotográficos. El de los *photo-secessionistas* fue el momento en el que los fotógrafos empezaban a creer y a practicar que la fotografía poseía un lenguaje propio, muy diferente al lenguaje de la imagen plástica o el grabado (en VV. AA, 1999:12). Por tanto, mientras el pictorialismo marcaba su historia desde el siglo XIX hasta bien entrado el XX, a comienzos de éste emergía un estilo nuevo que abogaba por la superación de aquella fotografía que pretendía emular a los tradicionales estilos pictóricos. Esta nueva práctica se identificó fundamentalmente con el ideal de la máquina, símbolo de progreso y modernidad y, en síntesis, los principales signos del estatuto purista fueron: “extraordinaria densidad de pequeños detalles, riqueza de textura, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, gradación tonal sutil, fidelidad a las luces y a las sombras, delicadeza exquisita, sensación tangible de realidad, de verdad” (en Fontcuberta, 2003:39).

Vemos, pues, cómo lo subrayado da valor a todo aquello que el medio específicamente fotográfico permite y, al mismo tiempo, nos consiente hacer ver que se trata de una suma de aspectos inalcanzables para los medios o disciplinas relacionadas con las artes nobles en su intención de competir con el efecto realista e inmediato que logra la fotografía. El negativo en sí mismo pasó a ser el auténtico elemento que no admitía manipulación, a lo sumo el (re)encuadre. En definitiva, la fuerza alcanzada por los *photo-secessionistas* influyó con gran intensidad en las generaciones siguientes y, como indicaba Fontcuberta en nuestro principio, “Stieglitz en el fondo hizo de puente hacia Strand, Scheeler o Weston” (2007:35). No obstante, además de en la fotografía de interés estético, el eco del estilo directo participó del desarrollo de un tipo de fotografía social, crítica y de denuncia que dio testimonio de la inmigración, los barrios pobres y la

vida suburbial. Pero antes de seguir la línea que analiza la relación entre documentalismo y su interés por la denuncia social a través de la fotografía realista, cabe explorar, para indagar sobre las variaciones del documentalismo, otras propuestas cuyas pretensiones coinciden en atender a la fotografía como una práctica dotada de sus propias leyes técnicas -ópticas y formales-, aunque sin la intención moralista que caracteriza a la recién referida. Así, entre el purismo liderado por Alfred Stieglitz y su incipiente relación con el naturismo whitmaniano del grupo *f/64*, se habrá de considerar, además, el movimiento de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), surgido a mediados de la década de 1920 en Alemania al tiempo que se desarrollaba en la Bauhaus la Nueva Visión, ésta ya debidamente atendida en el primer capítulo de la investigación.

2.3.1.1. La Nueva Objetividad

Tras la Primera Guerra Mundial, la fotografía con intención artística pierde parte de su atractivo y toma fuerza una modalidad que se pretende más realista, que propone conscientemente el acento en la nitidez. Si ya los *foto-secessionistas* habían descubierto las posibilidades de la exactitud fotográfica, ahora se busca matizar la esencia de los objetos y la expresión de lo vivo. Este modo realista culmina en Europa con el nacimiento de una nueva concepción de la fotografía pura a la que se denominó Nueva Objetividad.

El término Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) surge a mediados de los años veinte en Alemania para nombrar, al comienzo, una tendencia pictórica que asienta sus fundamentos en la *objetividad* del estilo y el contenido al mismo tiempo que trata de romper con la pintura expresionista. Esta tendencia, como sugiere A. Martínez (2000:140), cabe entenderla en el contexto de una Alemania perdedora que, tras la Gran Guerra, hubo de soportar las consecuentes revueltas. A esta circunstancia la vanguardia reaccionará adoptando una clara posición donde el arte hubo de ser un vehículo democratizador a la vez que comprensible en su función de servir a la sociedad. No obstante, la postura alemana pronto se radicalizó en dos brazos: los utópicos y los críticos. Los primeros se entregaron con entusiasmo a la tarea constructiva de un nuevo mundo, los segundos adoptaron una posición sistemática de crítica fundamentalmente política. Así, para ilustrar de un modo más concreto esta dos posturas podríamos ubicar del lado de los utópicos la arquitectura funcional de la Bauhaus, mientras del lado de los críticos estarían los escritos de Bertolt Brecht, las prácticas de los dadaístas berlineses, las creaciones de George Grosz, Max Beckman, Otto Dix y, en cierta medida, el cine de R. Wiener, Murnau y F. Lang³².

³² Se trata, por orden, de los directores de *El Gabinete del Doctor Caligari* (1919), *Nosferatu el Vampiro* (1922) y *Metrópolis* (1925), respectivamente. Estas tres historias, sus personajes así como los decorados y la iluminación revelarían el carácter de la opresiva inquietud social comentada.

La noción de *Sachlichkeit* (objetividad) es determinante en la historia de la fotografía desde que supo dar a ésta otra dimensión: se negó a enmascarar su carácter técnico y se sirvió de él como medio de exaltación del objeto. Precisamente el estatuto mecánico y químico de la fotografía será el que la consienta como un medio objetivo sobre las demás formas de interpretar y captar la realidad. Por tanto, resulta comprensible que, más pronto que tarde, el término *Neue Sachlichkeit* fuera adoptado por la fotografía. Éste comenzará a usarse en el contexto fotográfico a fines de la década de 1920 para agrupar a fotógrafos como Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, August Sander, Hein Gorny, Fritz Brill o Willi Zielke. Todos ellos atendieron a la técnica y la expresión precisa del mundo contemporáneo con una voluntad de ruptura y de innovación, apoyándose en las cualidades inherentes al medio: precisión de la puesta en escena, acento en la profundidad de campo, primer plano que aísla, luz que genera la forma, etc. De este modo lo explica la historiografía,

“La Nueva Objetividad viene a ser complementaria de la Nueva Visión y sigue una línea exclusiva que reivindica la esencia misma de la fotografía, ajena a cualquier manipulación de la imagen, en una forma novedosa de expresar la realidad. (...). La corriente se fundamenta en las posibilidades técnicas que ofrece la fotografía, basadas sobre todo en la nitidez de la imagen y la utilización de la luz para moldear las formas y subrayar las texturas, extrayendo efectos insospechados hasta en los objetos cotidianos. Es una forma menos testimonial y comprometida ideológicamente que el constructivismo, y suele aunar la estética con la precisión documental” (Sougez, 2007:322).

Según lo define Elena Prado, sin embargo, la *Neue Sachlichkeit* significa sobre todo resignación en un periodo de profundos cambios sociales. Su estudio plantea la significación del término a partir del artículo “¿Unidad en la diversidad? La historia del término *Neue Sachlichkeit*”, de Jost Hermand, quien amplía el significado de la corriente según conceptos que se oponen,

“Jost Hermand califica *Neue Sachlichkeit* como moderado en lugar de estático, silencioso en lugar de ruidoso, frío en lugar de caliente, inactivo en lugar de dinámico, liso en lugar de áspero, objetivo en lugar de subjetivo” (en Prado, 2003:14).

Los fotógrafos relacionados con la Nueva Objetividad interpretaron la fotografía como un medio de documentación-acumulación, centrando su interés en la nitidez del referente fotográfico y en su representación, de forma que fueron capaces de registrar la diversidad cotidiana que ofrecía el mundo moderno según las posibilidades y los límites de la técnica fotográfica. Para el registro de estos motivos cotidianos, el fotógrafo se sirvió fundamentalmente de la luz, la óptica, el formato, el material sensible y su punto de vista estético. Estos elementos, aparentemente limitados, pusieron sin embargo a disposición del interesado un sinnúmero de posibilidades fotográficas.

Con la intención de ilustrar, siquiera brevemente, lo argumentado comentaremos algunas de las obras de algunos de los autores anteriormente citados. Así, en *Ollas de aluminio* (1926) Albert Renger-Patzsch estudia el apartado compositivo y el efecto de la iluminación a partir de objetos tan cotidianos como el menaje de cocina. En este caso, el acero será el motivo que permita la investigación formal y tonal de un amplio espectro a partir de las gradaciones concurridas entre luces y sombras en superficies planas y curvilíneas. En *El mundo es bello* (1928), el mismo autor investiga sobre objetos que extrae de su contexto para lograr de ellos un significado diferente al de su naturaleza original. Esta vez, utensilios de cocina, cañones de máquinas y válvulas serán objeto de un mismo análisis fotográfico. En definitiva, Renger-Patzsch logrará dotar a estos humildes utensilios de una interesante apariencia que los hará dignos referentes fotográficos.

Por otra parte, la doctora en historia del arte María Rubio Oliva sintetiza la intención del fotógrafo Kart Blossfeldt a propósito de su obra *Formas primitivas de la naturaleza* (1928) del siguiente modo:

“Muestra que el objetivo de la cámara fotográfica es una suerte de prótesis del ojo que permite al hombre ampliar su visión. Lo esencial es que la estructura de los objetos devenga visible. El objetivo de la fotografía no es la reproducción en sí: se trata de hacer visible la esencia del objeto” (en Viamonte, 2006:22).

Sus fotografías sistemáticas de rastros amplificadas de plantas -que a menudo pueden llegar a confundirse con porciones de objetos ornamentales-, más que como creaciones de intención artística, evocadora o de fines estéticos, cabría interpretarlas como un material de ensayo y aprendizaje sobre el medio natural. Para Hans-Michael Koetzle, sin embargo, la de Blossfeldt se trata de una mirada precisa, desapasionada y orientada fundamentalmente hacia el análisis,

“Hay que constatar que la mirada estricta y carente de sentimiento de Blossfeldt fue rápidamente reconocida como un ejemplo típico de observación de la naturaleza interesada en las formas básicas o en las estructuras y, en este sentido, resultó pionera para muchos fotógrafos. Ya no era una cuestión de romanticismo sino de sistemática; ya no de anhelo sino de análisis” (en Viamonte, 2006:22).

Kart Blossfeldt podría considerarse claro ejemplo de lo que W. Benjamin definirá como fotógrafo con “espíritu científico” (1973:44) y Sontag más tarde traduce como aquel que pretende un inventario del mundo (2005:96). Pero en este ámbito, si hubiera un fotógrafo que cabría destacarse como paradigma, ambos autores coinciden en la figura del alemán August Sander gracias a su ambicioso catálogo fotográfico del pueblo alemán, al que atenderemos con mayor interés a continuación en el siguiente apartado.

2.3.1.2. El proyecto tipológico de August Sander como ejemplo científico

Lo que pretendo es transmitir con franqueza la verdad de nuestra época y sus gentes

August Sander

Elena Prado centra la característica habitual para los creadores de la Nueva Objetividad en un interés común por la acumulación y el retrato (2003:15). Sin embargo, en el caso de August Sander, el factor acumulativo no deviene en la fotografía aislada, como podría suceder en sus homólogos pintores o dibujantes. El ambicioso proyecto de Sander, que comienza con *Antlitz der Zeit* (La faz del tiempo), cabe entenderlo como una obra única que principia con 60 fotografías, y que pretende seguir ampliándose en el tiempo con retratos de diferentes personas. Aislada, cada fotografía no revela la intención del autor, cuya razón éste sintetiza a partir de la realización de retratos de diferentes gentes y su posterior ordenación para, una vez completado el proyecto, observar la diferencia entre los ciudadanos de su tiempo.

En 1929 y coincidiendo con la importante exposición *Film und Foto*, Sander publica un adelanto de *Hombres del siglo XX*, un esbozo de su gran trabajo fotográfico con el que pretende retratar el orden social alemán a través de grupos de población. Así, cada fotografía obtenida participaba de una ordenación según grupos taxativos en relación a un oficio, clase, sexo o profesión. El objetivo del proyecto no es otro que documentar una realidad social determinada: la realidad de la época de Wilhelmine y la República de Weimar, periodo donde Sander desarrolla su ambicioso trabajo.

A diferencia de los fotógrafos de la época, cuya producción pudiera explicarse, como se ha planteado hasta ahora, según criterios que de algún modo definen fronteras entre lo artístico o moralista, Sander aborda su proyecto documental desde una intención tolerante, imparcial, y desde una neutralidad atípica. Si bien la fotografía como práctica documental atendía, en definitiva, a lo extravagante e inaccesible (peligroso, menesteroso, ect.), la detallada propuesta de Sander resulta insólita y difícilmente encuadrable en estos márgenes dado que el fotógrafo aborda con la misma deferencia o indiferencia a toda referencia humana. El objetivo parece evidente: que cada fotografía por sí misma explique a cada quien fotografiado, o lo que es lo mismo, que la cámara plantee evidencias en relación al motivo plural que atiende. En este caso, el fotógrafo no selecciona a los individuos que toma como modelos para sus fotografías según las características particulares de estos, definitivamente diferenciales del resto o representativas de un grupo, sino, más bien, plantea una insólita confianza en la cámara para que ésta, desde su imparcialidad, revele la esencia del proyecto final: los rostros de su época. Según la síntesis de W. Benjamin, "Sander parte del campesino, del hombre ligado a la tierra, y lleva al observador por todos los estratos sociales y profesionales

hasta los representantes de la civilización más elevada, descendiendo también hasta el idiota" (1973:46). Toda referencia humana se enfrenta al objetivo de Sander de un modo único: relajado, inmóvil y de frente o tres cuartos, mirando a menudo directamente a cámara y enmarcado por un entorno que ayuda o participa de su definición, lo que podría llevar, por otra parte, a relacionar su fotografía con el retrato pictórico tradicional. Pero en este caso cabe destacar la importancia de lo técnico para Sander, todas ellas de gran calidad gracias al formato y las ópticas que emplea. Este modo retratista hace pensar a Sontag en Sander como ejemplo de fotógrafo imparcial y de "neutralidad pseudocientífica análoga a la de otras ciencias tipológicas de la época" (2005:90). Pero, como advierte Prado, la acumulación retratista y su posterior ordenación clasificatoria según una particular tipificación humana, "no se ajusta exactamente a una estructura social basada en la clase y el poder económico de su época" (2003:16) pues, para empezar, el fotógrafo basa la observación de la sociedad utilizando preferentemente la profesión de cada retratado. Pero los tipos humanos que distingue son únicamente siete grupos y no todos ellos encajan en una profesión, lo que implica que algunas taxonomías se definan según categorías que, o bien afectan al entorno privado del referente, o escapan -porque no consienten- la ordenación que el fotógrafo procura.

Según las diferentes secciones de *Antlitz der Zeit*, Sander plantea una ordenación de sesenta retratos en torno a una clasificación que permite doce taxonomías, abarcables desde la nº 1: *El hombre apegado a la tierra*, a la nº 12: *La familia en generaciones*. En *Mencheschen des 20. Jahhunderts* (Hombres del Siglo XX)³³, el autor respeta la ordenación de base en 12 taxonomías, sin embargo, en adelante, las ampliará convenientemente para incluir referencias que dilatan el cerco de cada nivel al tiempo que asignan rasgos de diferencialidad según el tipo humano que define a cada grupo. Así, mientras en *Antlitz der Zeit*, cada tipo humano se define habitualmente según un único modo -el *hombre apegado a la tierra*, por ejemplo, para explorar la figura del campesino- en *Mencheschen des 20. Jahhunderts* la misma primera taxonomía se subdivide a su vez en siete grupos diferenciados que explora desde *el joven granjero*, *al niño granjero* y *la madre*, *el granjero caballero*, etc. Esta ampliación muestra y delata las dificultades clasificatorias que presenta el inventario original de Sander. Aunque las principales secciones de *Mencheschen des 20. Jahhunderts* continúan manteniéndose en doce grupos principales, cada uno de ellos crece notoriamente respecto al original *Antlitz der Zeit* superando los más de 40 tipos humanos ya diferenciados. Por tanto, cabe pensar que el intento o la intención del proyecto no es promover a los retratados como ilustres o destacados, y otra muestra evidente es que Sander nunca aporta el nombre de los referentes de sus fotografías. Más bien, todo indica que pretende crear un método de observación y análisis sobre los diferentes tipos humanos de su época. Se trataría, por

³³ Puede consultarse este esquema en la investigación de Elena Prado Alonso (2003:17-18).

tanto, de un método más próximo al definido por Hans-Michael Koetzle para Blossfeldt, sistemático y analítico, que al del proyecto documental de Atget sobre la ciudad de París donde, en este caso, el propio autor es quien acepta las implicaciones artísticas que promueven su actividad práctica (en Andrea Krase y Cristian Adam, 2008:26). No obstante, ambos fotógrafos presentan un irrefutable punto de contacto en su intención fotográfica: el afán de inventario.

La metodología de observación dispuesta para el análisis de la referencia humana alemana en el proyecto de Sander permite adivinar la intención del fotógrafo por hacer visible la esencia de su población a partir de las diferentes taxonomías que propone y las subclasificaciones que va ampliando. Pero la intervención del fotógrafo empieza y termina con esta ordenación preclasificatoria dado que Sander se enfrentará a cada motivo prefotográfico de un mismo y único modo distanciado. El plan de su análisis, que ambiciona justificar el orden social de su época, cede sin embargo a la cámara la capacidad de plantear tales evidencias. Un aspecto cuya comprensión facilita W. Benjamin a propósito de Döblin,

“Igual que hay una anatomía comparada, solo a partir de la cual se puede llegar a comprender la naturaleza y la historia de los órganos, así también este fotógrafo ha practicado una fotografía comparada, adquiriendo con ello un punto de vista científico superior al de los fotógrafos de detalles” (1973:46).

No obstante, Sontag advierte que Sander, aunque fotografía a un delincuente con la misma imparcialidad que a cualquier trabajador o dama, sin éste proponérselo ajusta su estilo al rango social de la persona fotografiada a través del contexto que la enmarca,

“Los profesionales y los ricos suelen fotografiarse en interiores sin aditamentos. Hablan por sí mismos. Los obreros y desclasados suelen estar fotografiados en un escenario (a menudo exterior) que los ubica, que hablan en su nombre, cómo si no pudiera suponerseles la personalidad definida que se desarrolla normalmente en las clases media y alta” (2005:92).

La obra de Sander quedó inacabada por razón del nacionalsocialismo. Precisamente el realismo de clase y las evidencias que revelaba la cámara desagradaron al grupo dado que su fiel sistemática y ordenación no glorificaba la raza aria sino, a menudo, todo lo contrario. Con ello, el grupo radical interpretaría la oposición del fotógrafo a su propaganda totalitaria y en 1934 la Gestapo secuestró y destruyó parte de su comentado proyecto (Sougez, 2001:383). Para Newhall, la obra de Sander es claro ejemplo de la fotografía documental (1983:246), mientras Sontag, que la propone como ejemplo científico, también la llega a relacionar con la modalidad abstracta, a pesar de su realismo de clase (2005:93).

2.3.1.3. La exploración rigurosa de lo cotidiano y el grupo f/64. Weston como ejemplo estético

Deja que la Naturaleza plasme lo que la Naturaleza hizo

(Eslogan publicitario de material daguerrotípico)

Con la herencia de las posibilidades de exactitud fotográfica que suscitó el movimiento de la Photo-Secession surgieron simultáneamente en Europa y Estados Unidos varias y nuevas tendencias que abogaron por la acentuación de la nitidez fotográfica. Si bien en Europa, Alemania fue el núcleo que expandió la Nueva Objetividad con exponentes de la talla de Renger-Patzsch, Blossfeldt y Sander; el grupo americano se organizará bajo el influjo de Stieglitz, Strand y Sheeller y en torno al fotógrafo Edward Weston.

Según la explicación historiográfica (en Sougez, 2001:377), en California, en 1932 y junto a Weston, primero Ansel Adams y más tarde Imogen Cunningham, Williard Van Dike y otros fundaron un grupo opuesto tanto a las contradicciones del pictorialismo como a los experimentos fotográficos que realizaban algunos creadores de la vanguardia - principalmente los surrealistas y los discípulos de la Bauhaus-. El grupo se llamó f/64 y su nombre será elemento evocador a la principal e intencionada propuesta del colectivo.

Continuadores de la fotografía directa y con numerosos puntos de contacto con la Nueva Objetividad,³⁴ los fotógrafos del grupo f/64 abogaron por un tipo de creación fotográfica limitada estrictamente a las posibilidades que ofrece el medio fotográfico según su naturaleza técnica. Estos fotógrafos van a concebir los temas dentro de los parámetros del realismo y desacreditarán toda mixtura de técnicas que cuestionen la naturaleza de los resultados técnicos puristas. Precisamente el nombre f/64 expresa la praxis fotográfica que pone de manifiesto el grupo en sus tomas: un diafragma simbólico que responde a la apertura mínima de los objetivos para máquinas de formato grande (Freeman, 1986:40), esto es, el valor que logra la más precisa reproducción del detalle al tiempo que una gran profundidad de campo y, por ende, una imagen de máxima nitidez beneficiada por la elección del formato. Las fotografías del grupo se caracterizaron por el máximo realismo, una atención sobre la composición y el control de las zonas. Este último procedimiento formó parte de un proceso fotográfico innovador desarrollado e introducido por Ansel Adams.

El método de Adams trata de una técnica de exposición y revelado que, en síntesis, proporciona al fotógrafo un método sistemático para definir con precisión la relación de

³⁴ Aunque algunos, como Weston, bajo la influencia de la abstracción (Sontag 2005:134). A menudo sus tomas necesitan de un pie de foto explicativo para identificar los primerísimos planos o planos detalle del motivo referencial.

cómo éste ve y el resultado fotográfico que obtendrá. Los manuales técnicos describen el sistema de zonas como un método,

“que tiene la finalidad de proporcionar el cálculo de la exposición necesaria para lograr un intervalo tonal predeterminado. La escala completa se divide en 10 zonas numeradas del 0 al 9. Una lectura de luz reflejada tomada a una cartulina gris, o su equivalente en el sujeto, la reproducirá como un tono de la zona 4. Si la exposición se incrementa o se rebaja en uno o más diafragmas, la reproducción de la zona leída se desplazará el mismo nº de zonas a lo largo de la escala. De esta forma, cualquier parte del sujeto puede reproducirse como zona 4. El sistema de zonas se basa en el empleo de un exposímetro Weston –aunque puede adaptarse a otros-” (Langford, 1984: 105).

Por tanto, el fotógrafo aumentará o disminuirá el tiempo de exposición dependiendo de los pasos de gris que quiera fijar como punto de medición. Asimismo, el método exige un control estricto de las condiciones de revelado y positivado para comprobar sus resultados, fieles a la nitidez. Por todo ello, cabe entender esta técnica como un logro más para la fotografía en su intención de mostrar con máxima precisión la realidad prefotográfica que atiende.

En definitiva, las experiencias del grupo en general tuvieron un valor pionero para la evolución de la fotografía moderna dado que fomentaron la esencia del medio y enfrentaron al espectador a una nueva forma de ver y entender la realidad. Los principales temas del colectivo fueron el paisaje californiano, los objetos cotidianos y el retrato desprovisto de “afectación” (Sougez, 2007:354). A menudo se trató de formas simplificadas que homogeneizaban las categorías temáticas en dos niveles: según planos lejanos o planos detalle que, en el último de los casos, revelaban los más nimios detalles del tema fotográfico. Así, los paisajes de Ansel Adams contrastarán con el habitual micropaisaje de Weston (fragmentos del universo natural -vegetal, animal o humano-) interpretados estos últimos según una determinada manera de ver fotográfica que de nuevo remite al rigor de las prácticas desapasionadas pero, a la vez, sugeridoras de Blossfeldt pues, para el caso de Weston y como detalla Sontag, el plano detalle de una hoja de col será capaz de evocar a una cascada de paño en pliegues, y las nudosas raíces de un ciprés a las nudosas manos de un obrero (2005:135). Sin embargo y a diferencia de Blossfeldt, las prácticas de Weston podrían pensarse encuadradas en el campo de la realización creativa donde aun podrían residir algunas de las presunciones del fotógrafo como artista ya que en la intención del fotógrafo subyace un propósito estético declarado. Al menos así lo explica el propio Weston a su amigo el pintor Diego Rivera,

“La fotografía es búsqueda intelectual. En pintura, en escultura, la mano asesora al cerebro, pero la cámara solo dispara y ya está. Mi técnica nunca es exactamente igual a mi visión. En estos días, reimprimí viejos negativos (...) y vi con gusto que hoy obtengo mejores resultados

técnicos que hace un año, no tanto por la técnica, que domino, sino porque sé lo que quiero hacer estéticamente (en Poniatowska, 2004: 202).

Según esto podría interpretarse que Weston canaliza su forma de expresión a través de un propósito fundamentalmente estético. Un supuesto que, sin embargo, será posteriormente contradicho por el propio Weston,

“Ya no me interesa en absoluto intentar expresarme yo mismo, imponer mi propia personalidad en la naturaleza, a no ser sin prejuicios, sin falsificación identificándome con la naturaleza, sublimando las cosas vistas en cosas conocidas en esencia entrañable. Por eso lo que yo registro no es una interpretación, mi idea de lo que la naturaleza *debería* ser, sino una revelación: un absoluto e impersonal reconocimiento del sentido de las cosas” (en Fontcuberta, 2003:35-36).

Cabría entender, por tanto, estas contrariadas afirmaciones en el seno del proceso evolutivo del fotógrafo y no tanto como mera contradicción de su postura dado que el grueso de la obra de Weston es coherente en el matiz de su interés por el descubrimiento de las formas, por el detalle que al reencuadrarse fotográficamente adquiere importancia, incluso otra dimensión, y por la belleza de las formas en la fotografía. Una belleza, por otra parte, que no se asocia al ideal clásico de la representación sino que, más bien, pertenece a la revelación de los elementos comunes. Este comentado distintivo wistoniano se hará más que evidente en el documentalismo social de la italiana Tina Modotti, su discípula, amante y musa y una de las tres fotógrafas internacionales que viajarán a España en el tiempo de la Guerra Civil.

2.3.1.4. Edward Weston vs. Tina Modotti

La influencia de Weston en Modotti se advierte fundamentalmente en el interés y el descubrimiento de la belleza en lo humilde, que la fotógrafa a menudo atiende técnicamente desde el plano detalle. Por ejemplo, son habituales en la obra de la mujer la referencia a manos ocupadas que, en una suerte de sinécdoque, representan el todo de aquello que la fotografía no muestra. Una mirada similar planteaba A. Renger-Patzsch en *Die Welt ist schön* (1928) a propósito del plano detalle de las manos de un alfarero. Y, en sintonía, hallamos también las fotografías de Jack Delano, fotógrafo de la Farm, cuando fotografía las manos de los ex esclavos, unas fotografías que a través del detalle tratarán de que el espectador complete, no sólo la persona que ocupa en su mayoría el fuera de campo, sino la propia vida del individuo a las que pertenecen las susodichas manos. Sin embargo y a diferencia de Weston y



Fig. 1. *Manos de trabajador*, Tina Modotti, 1927,

Renger-Patzsch, que pretenden realzar la belleza de lo nimio según las posibilidades fotográficas, la obra de Modotti, en este sentido más cercana Delano, tratará de plantear relaciones morales entre los escasos elementos que introduce en sus cercanos encuadres.

Modotti creará habitualmente asociaciones entre, o bien la persona fotografiada y la labor que ésta realiza, o entre objetos que definen a un referente ausente. *Manos de trabajador* y *La máquina de escribir de Mella* constituyen algunos de los claros ejemplos que ilustran este hecho. Para el primer caso, la fotografía revela el detalle de unas rudas y trabajadas manos que sostienen una herramienta de campesino. Para el segundo, el plano detalle del objeto personal de Mella –dato que únicamente sabemos gracias al título de la toma- permite leer algunas de las palabras que el papel cargado contiene en el rollo de su máquina. Según la investigación de Barckhausen, se trata de palabras de un texto original de Trotsky que Mella reproduce y que trata de la simbiosis entre el arte y la técnica (1998:78). Esta autora destaca cómo lo interesante de la toma es que, con ella, Modotti socializa (en el sentido político del término) la máquina de escribir (1998:76).

Así, mientras “Weston jamás sintió inclinación por producir fotografías con conciencia social” (Sontag, 2005:146), Modotti, desde su obra temprana, impone su personalidad crítica y política y plantea una continua expresión de su carácter moralista, revolucionario e íntimo. Esta última intención resulta de nuevo antagónica a la de Weston pues, si bien y en definitiva lo que éste pretendió en su etapa más destacada fueron resultados estéticos– tanto sus desnudos como sus pimientos, indica Sontag, “han sido fotografiados por el juego de las formas” (2005:142)- muy a menudo la razón de Modotti será la de lograr una expresión emocional que esté en sintonía con una determinada posición social y política. Esta conclusión podría obtenerse a propósito del tema que la fotografía de Modotti habitualmente trata, y todo ello puesto en relación con la experiencia personal que la fotógrafa canaliza a través de su obra. Esta es la conclusión a la que podemos llegar cuando revisamos los datos biográficos de la fotógrafa a los que Christiane Barckhausen hace referencia en su texto cuando alude a la situación de pobreza que Modotti sufre en su edad temprana, y que su familia resuelve con el duro trabajo del campo (1998:11). Y Elena Poniatowska sugiere de su también biografiada que los habituales primeros planos o planos detalle de manos que llaman habitualmente la atención fotográfica de Modotti no hacen sino recordar esta etapa de la infancia, principalmente evocada a través del recuerdo de la importante figura de su padre,



Fig. 2. *La máquina de escribir de Mella*, Tina Modotti, 1928.

“Su pérdida era la ausencia de un caudal de honrada energía. Su carencia de recursos lo hizo siempre trabajar artesanalmente y con el producto de sus manos logró traer a “la América” a su familia. Con sus manos había sostenido en Udine la bandera rojinegra; su mano izquierda se hizo puño en las manifestaciones reclamando su derecho y el de sus compañeros. Sus manos levantaron a Tina en alto en el primer exilio para que viera a la multitud de obreros exigir un aumento de sueldo; debían comer (...). Sus manos le hicieron su único juguete. Tina amaba esas manos venosas y no había podido verlas por última vez, decirle: “Papá, que bien lo has hecho”. Ahora Tina haría suyos sus sueños de libertad, viviría el sueño incitador de los pobres, el de la lucha por un lugar digno en la tierra” (2004:134).

La recurrencia habitual de las manos en la obra de la italiana sugiere, por tanto, que además de símbolo de la dignidad de los que trabajan oficios humildes, es motivo que evidencia una introversión personal, aunque la intención última de su fotografía se haya comprendido de un modo generalizado como instrumento de lucha social. Asimismo, otra ausencia íntima es la que parece justificar *La Máquina de escribir de Mella*, la segunda de las fotografías comentadas (fig. 2). Como recuerda Barckhausen (1998:76), el socialista cubano Julio Antonio Mella había sido compañero íntimo de la fotógrafa y es tras su muerte -y no antes- cuando la mujer realiza esta fotografía de su objeto personal, cuyo acercado plano permite incluso leer el contenido del mensaje que el activista deja escrito. Por tanto, esta composición pudiera también interpretarse como una suerte de registro evocador a una ausencia sentida que la fotógrafa hace presencia a través de la fotografía pues, según esta instantánea, podría pensarse que la máquina únicamente es referencia fotográfica como objeto asociable al verdadero protagonista de la toma, Mella, evocado en el cuadro fotográfico a partir de su escritura y su herramienta de expresión.

Tomando estos presupuestos en cuenta se aprecia, en definitiva, cómo el motivo referencial de la obra fotográfica de Modotti surge en una instancia de presencia-ausencia hacia el(los) otro(s) en donde en el cuadro generado permanece, en el primero de los casos comentados, el sujeto enunciado, mientras, en el segundo, se extravía. Pero el principal presupuesto y el punto en común es que en ambos, las figuras que surgen o son evocadas fotográficamente no están totalmente desligadas del sujeto autoral. Por todo ello cabe pensar en la posibilidad de que los episodios íntimos de Modotti marcaran el rumbo de su obra, cuyo interés moral prevalece sobre el estético ya que, si bien la fotografía de su primera época atiende ambiguamente cándida al apartado formal de la referencia humana, pronto será sustituida por una fotografía de un profundo contenido social y político. Para Modotti, aunque no disimula su influencia westoniana, la razón de su labor fotográfica es diferencialmente clara: no intervenir en lo retratado y evocar al socialismo, como convendrá explorar a continuación a partir de un pasaje específico de la fotógrafa.

2.3.1.5. Tina Modotti, Heinz Aldrecht y el debate ético-estético en torno a *Manos de un trabajador*

Elena Poniatowska reproduce en su texto una conversación de interesante contenido entre Modotti y el fotógrafo Heinz Aldrecht en relación al estilo y la intención moralista de la obra de la fotógrafa, que Aldrecht discute. Poniatowska data esta plática el 14 de mayo de 1930³⁵, poco después de Modotti abandonar México e instalarse en Alemania, penúltima parada a su periplo español durante la Guerra Civil.

En 1929 Tina Modotti ofreció una charla en la Universidad Nacional Autónoma de México sobre la intención de su obra a propósito de la exposición de ésta que allí se celebraba³⁶. Su discurso, como adivinando las críticas que de la voz del alemán Aldrecht le aguardarían, principia advirtiendo que su trabajo no pretende ser arte, sino llamar la atención de su público hacia las preocupaciones sociales,

“Siempre que se emplean las palabras “arte” o “artístico” en relación a mi trabajo fotográfico, recibo una impresión desagradable, debida seguramente al mal uso y abuso que se hace de ellas. Me considero una fotógrafa y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo, es que yo precisamente trato de producir, no arte sino fotografías honradas, sin trucos ni “efectos artísticos” o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un producto híbrido y que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debiera tener: la calidad fotográfica” (en Sougez, 2007:668).

Tiempo después y ya en Alemania, el fotógrafo Heinz Aldrecht asaltaré a Tina Modotti solicitando ver su colección de fotografías,

H.A: Declaras que eres una fotógrafa al servicio del pueblo, que no pretendes hacer arte; pero hasta ahora no has demostrado vocación de servicio. El no trabajar en Alemania porque nada te motiva es una forma de vanidad.

Tina, que había empezado a tomar fotografías en 1926 junto a Weston en México, evidencia dominio con la cámara y un interés habitual por los temas populares pero, ante todo, revolucionarios. Su carácter político la había llevado a adherirse al Partido Comunista mexicano y, entre 1928 y 1929, en *El Machete*, órgano del partido, será donde publique habitualmente su trabajo (Sougez, 2007:616-617). Ya en Alemania, con credencial de prensa y carnet comunista, la italiana se afilia a la *Unión Foto*, agencia de

³⁵ A continuación se reproducirá parte de esta conversación (en Poniatowska, 2004:318-320). Los fragmentos recitados han sido señalados con la inicial de cada locutor y, a continuación, sin entrecorillado, sus respectivos postulados sobre el tema de conversación; la fotografía de Modotti. Con la intención de agilizar el discurso, no se anotarán cada vez las reseñas bibliográficas por encuadrarse todas ellas en la referencia aportada.

³⁶ El discurso íntegro se reproduce en *Historia general de la fotografía* (Sougez, 2007: 668-669).

fotógrafos proletarios a la que pertenece Aldrecht y a quien Tina, a propósito de su comentario hiriente responde,

T.M: Simplemente siento que no sirvo para el diarismo

H.A: Allí está la vanidad. Estás sugiriendo una multitud de fotógrafos de prensa y no quieres desaparecer entre ellos.

T.M: Eso pretendo, desaparecer.

H.A: Escapar de la vanidad yéndose al otro extremo es mayor vanidad que considerarse "artista". Si no quieres ser reportera, sé artista si eso es lo que quieres ser.

Aldrecht aventaja a la mujer en la fuerza de sus argumentos, quien se defiende de semejante acusación con un lacónico "no me entiendes". Pero el fotógrafo no desiste en su beligerante intención,

H.A: Entiendo que tu vanidad es mucho más sutil que la de los demás, por eso es más grande.

T.M: No quiero discutir mi persona. Lo que importa son las ideas; la persona que está detrás de las ideas es lo de menos.

H.A: Ah, sí, y ¿cuáles son tus ideas?

T.M: Retratar lo que veo, con honestidad, sin trucos, y contribuir a la construcción de un mundo mejor, el socialismo.

H.A: Tina, tú eres muy consciente de tu persona. ¡Mira nada más como caminas!

En este punto del diálogo pudiera parecer que Aldrecht basa su ataque en un fundamento personal, siquiera machista, orientado hacia el narcisismo de la mujer que se pretende y se sabe observada, tal y como la musa que fue para Weston. Sin embargo, el ataque de Aldrecht no es más que una habilidad para orientar la conversación hacia el análisis de la fotografía de Modotti, aunque el fotógrafo continúa insistiendo en la acusadora falta de precisión y orientación del trabajo de la italiana, algo a lo que la mujer de nuevo responde que "no entiende, y Aldrecht explica con el ejemplo concreto de la instantánea que anteriormente comentábamos, *Manos de un trabajador*, una de sus más célebres tomas,

H.A: Sí, la foto de las manos del jornalero, ésta, *Manos de un trabajador*, es un objeto de arte que recuerda las manos sobre el kimono que hizo Weston. Y eran tus manos ¿verdad?

T.M: Sí, son mis manos.

H.A: Compáralas con las del trabajador. Retratar gente miserable no es necesariamente un acto político; puede ser un pasatiempo turístico.

T.M: Me han dicho que es un documento social.

La ventaja de Aldrecht sobre la recatada Modotti resulta cada vez mayor. La italiana, a quien le falta en la defensa de su estilo confianza según sus palabras, tampoco es capaz de definir su propia intención fotográfica si no es según la interpretación de los otros. Así, si bien en la comunicación de la Universidad Nacional Autónoma de México, Modotti explicaba con convicción que el maridaje que como fotógrafa formaba con la máquina era de gran beneficio para la sociedad, ahora ese fiel convencimiento parece desvanecerse o, cuanto menos, desmoronarse ante las incómodas críticas de Aldrecht, a quién Modotti en adelante tampoco será capaz de refutar con contundencia,

H.A: ¿Por qué? Hay que conocer los antecedentes de una fotografía, su historia.

T.M: Mis fotos son lo que son y nada más. Retrato lo que veo; creo que hecho denuncia, crítica social, documento humano.

H.A: Las fotos podrán ser lo que tú dices, pero tú, la que está detrás de la cámara ¿quién eres? Tú no te has definido. Utilizas la miseria, eso es todo; tu preocupación es estética. ¡Ah, la bella composición!

Precisamente, y en lo que pudiera interpretarse como una suerte de venganza íntima, será precisamente Modotti durante la Guerra Civil española quien profese una crítica similar, tal vez más fiera, hacia Gerda Taro, con quien habitualmente coincide y a quien desapruueba por el uso y beneficio de la miseria de los demás en sus fotografías. Modotti, que en España ha decidido aparcar la fotografía para colaborar en el apoyo humano como enfermera del Socorro Rojo, criticará la actitud de todo aquel que, como Capa y Taro, participen de actividades ajenas a la ayuda humanitaria,

“pobrecita Gerda, tan cerca del mundo y sus vanidades (...) A Capa y a ella lo que les apasiona es lo que puedan obtener de la guerra” (en Poniatowska 2004:531).

Este comentario de Modotti hacia Capa y, especialmente hacia Taro, inequívocamente hace pensar en las palabras que de la voz de Aldrecht ella misma ahora recibe y de las que se defiende,

M: Tomo lo que veo; sucede que en México tomé a la gente del pueblo.

A: Hablo de tu manera de fotografiar; es estetizante, todavía no has salido de la sombra de Weston. ¿Dónde estás tú? Eres su réplica. Mira, los corresponsales se juegan la vida; detrás de la cámara alguien corre la suerte de los que luchan.

¿Tú que arriesgas?

M: ¿Cómo puedes decirme eso cuando sabes que vengo expulsada de México y que no puedo entrar en Italia?

A: A mí lo que me importa es lo que veo en tu fotografía, no tu vida personal ni tu clase de pasaporte.

M: ¡Qué crítica tan destructiva la tuya! ¡Pretendes mezclar la persona y su obra y luego la separas!

A: Si lo ves así, eres menos inteligente de lo que yo creía; vamos a hablar de otra cosa.

Manos de un trabajador, que había pasado en México como una célebre y noble toma por su connotación social, parece haberse revuelto contra su autora en Alemania ya que es precisamente esta fotografía la que alienta las acusaciones del calibre de las de Heinz Aldrecht, quien no solo reprueba la obra de la fotógrafa sino también la persona. El realismo que aportaba *Manos de un trabajador* -la forma fotografiada, viva y detallada según los poros, asperezas y grietas de la piel, etc.-, que pareciera visto como el campo de batalla que definía a la persona no mostrada plenamente, ahora era vivo motivo de despiadada crítica hacia la fotografía y figura de Modotti, cuestionada ante todo por la ineficacia de su labor socialista. Sin embargo, si se revisan las biografías de esta fotógrafa, no cabe más que pensar en Modotti como gran activista revolucionaria desde los años veinte y hasta su muerte, primero en su Italia natal y luego desde el continuo exilio. Un recorrido apresurado comienza en México, con fuertes lazos con el grupo de la Unión Mexicana de Artistas -fundamentalmente con los muralistas Rivera, Orozco y Siqueiros-. La mujer también participó como miembro de Partido Comunista en 1927 y activista en la campaña "Manos fuera de Nicaragua" en apoyo a la lucha de Augusto C. Sandino. Más tarde continuará como ayudante del primer comité antifascista italiano y, finalmente y previo a su retiro definitivo en México, como activista en la retaguardia de España, junto al el Batallón femenino del Quinto Regimiento. Aquí, concretamente en Barcelona, Valencia y Málaga, coincidirá con Gerda Taro, en el último emplazamiento durante la terrible evacuación de civiles bajo las bombas de los aviones y cañones italianos y alemanes. Sin embargo, de ninguno de los episodios la italiana tomará fotografías, sólo publicará sus impresiones en los reportajes que *Ayuda*, el órgano de prensa del Socorro Rojo Internacional, editaba (Simón y Calle, 2005:75). Podría pensarse, por tanto, que estas dudas o altibajos como fotógrafa profesional son precisamente los que intuye Aldrecht, quien, en definitiva, no parece cuestionar la personalidad de la mujer sino instarla a desarrollar su profesión del modo más efectivo y productivo que se piensa para el socialismo: como fotoperiodista,

H.A: La Unión te va a prestar una Leica. Políticamente el diarismo es innovador porque esas miles de fotos divulgan condiciones de la vida antes ignoradas.

Pero, al parecer, a Modotti perturba el estilo rápido del fotoperiodismo, una actividad que explora, pero que declara “trabajo para hombres” (en Poniatowska, 2005:322). Y esto último muy posiblemente explique el hecho de que en España y durante la guerra, la principal actividad de la italiana sea la de enfermera o apoyo a la asistencia sanitaria, una ocupación que en su tradición puede pensarse como un tipo evidente de *trabajo para mujeres*.

En síntesis, este atípico epígrafe no sólo refleja la intención de mostrar la delgada e imprecisa línea que separa y/o permite el paso del documentalismo estético al social. Además, la constructiva reyerta entre Aldrecht y Modotti introduce, de un modo muy útil y sintetizado, cuestiones de máximo interés para la investigación tales como la importancia del marco formador y acogedor de la mirada fotógrafa, el paso razonable del documentalismo al fotoperiodismo y, ante todo, las posibles interpretaciones del documental según sus usos. Todo ello se ha avanzado según el caso de Modotti, una fotógrafa eminentemente moralista, cuyo estilo documental, con evidente influencia de la estética westoniana, deriva de un modo coherente en el fotoperiodismo, una actividad que plantea prejuicios, incluso para las fotografías, si quien la practica es una mujer. No obstante, antes de ocuparnos de esta última cuestión que no permite escapar a nuestro estudio, cabrá antes retomar, revisar y tratar de resolver cómo afectan algunos otros tópicos y contrastes relacionados con las tradiciones del documental.

2.3.2. Documentalismo social: “la tradición de la víctima”

Según la síntesis genérica de Margarita Ledo, la fotografía documental es “aquella foto que se define a través de notaciones como “referente”, como “realidad” o como “representación de la realidad” (1998, 24), guiada por principios éticos en su relación con el sujeto fotografiado, como “foto de lo real” (1998, 63). Es decir, en un sentido estricto, se considera fotografía documental la que constituye evidencia en relación a la realidad. Pero, según esta definición, la mirada aguda y precisa pero imparcial de Sander no sería diferenciable de aquella que caracterizó a Hine, Lange o más tarde, a Gerda Taro.

Así, la modalidad fotográfica que a continuación pretende explorarse será vinculante a la llamada fotografía documental como práctica fotográfica que pretende concienciación social. La conciencia social puede tener un carácter de denuncia que va habitualmente ligado a una intención participativa de ciertos cambios o transformaciones, pudiéndose considerar éste el principal objetivo del documentalismo y también razón de interés del fotoperiodismo. Sin embargo, aunque el documental social comparta principios y técnicas de realización con la fotografía periodística, cabrá partir de hecho de que, mientras la primera se interesa fundamentalmente por los espacios y condiciones del hombre en

sociedad, la segunda no puede evitar u obviar su razón de ser imagen de actualidad y pública. Dicho de un modo más directo: la fotografía documental no siempre depende ni se interesa en la noticia como finalidad primaria, aunque sus principios sean consecuencia natural en el fotoperiodismo.

Uno de los más claros ejemplos que pueden destacarse de la intención reformista que el documentalismo fotográfico a menudo pretende o impone podría fijarse en las prácticas de la *Farm Security Administration* (FSA), nombre bajo el cual se conoce la gran campaña de fotografía documental que patrocinó en 1935 el presidente americano F. D. Roosevelt para mostrar la situación en la que vivían agricultores y granjeros tras la gran depresión económica. Con ello Roosevelt pretendió, ante todo, obtener un testimonio gráfico que mostrara la realidad rural del país bajo la intención de lograr ayuda oficial para los afectados.

La fotografía documental con intención social y/o reformista entra en la conciencia de la fotografía a través de la FSA. Así al menos se sugiere desde la historiografía si se revisan el capítulo dedicado a la "Fotografía documental" en *La Historia de la fotografía* de Beaumont Newhall (1983: 235-247), y el apartado sobre "El documento social" en *La historia general de la fotografía* que coordina Marie-Loup Sougez (2007:354-355). Esta vez la razón comparativa de las obras referidas se realiza bajo un objetivo concreto dado que el texto de Newhall, cuya primera edición se remonta a 1937, está considerado como uno de los primeros y más influyentes compendios historiográficos, mientras el segundo, en el otro extremo, responde a una de las más jóvenes propuestas para su campo. Por tanto, la relectura paralela de estos dos modelos, muy frecuente en nuestro estudio, además de efectivas herramientas como fuentes de documentación, también facilita una útil y constante comparación de los hechos más significativos que la historiografía, en su trayectoria, fija y destaca.

En este caso, los referidos modelos coinciden al coordinar como referencia del estilo documental el trabajo fotográfico de la FSA, interpretado como punto de anclaje sobre el que definir y avanzar en un tipo de fotografía reformista. Justo es mencionar, además, la atención que en ambos casos reciben dos de los fotógrafos pioneros en esta modalidad: Jacob Riis y Lewis Hine. El compendio de Newhall se ocupa brevemente de ellos en la introducción al repaso más detallado de la fotografía de la FSA. Sin embargo, el joven manual coordinado por Sougez explica estos dos autores al margen del crédito concedido a la fotografía como documento social -entregado casi en exclusiva a la fotografía de la FSA-, y vincula principalmente estos dos nombres a la fotografía etnográfica desde que aquí Riis y Hine son especialmente atendidos bajo el crédito "*Señas de identidad de la fotografía estadounidense*" (Sougez, 2007:353). Así, el modo en el que el joven manual

historiográfico ubica y explica la fotografía de Riis y Hine hace pensar que los tipos representativos de la fotografía social y la fotografía etnográfica son vinculantes desde que muestran, por motivos delimitados y precisos, la situación paupérrima de los habitantes de un determinado territorio. Resulta más que coherente, por tanto, que la historiografía relacione las prácticas asociables al documentalismo social con la fotografía etnográfica dado que, como demuestra el estudio de Elena Prado (2003:300), muy a menudo los escenarios de los que se nutre el documentalismo quedan cercados a determinadas áreas, concretamente a aquellas zonas en las que la concentración de un determinado grupo social es excluyente pues, como en las obras decimonónicas de Riis y Hine sobre los suburbios neoyorquinos donde se amontonaba la gente inmigrante, también las condiciones de vida de las clases bajas londinenses fueron previamente objeto de la fotografía de Henri Maythew, Thomas Annan y John Thomson³⁷. Por tanto y en consecuencia, si consideramos a estos fotógrafos ingleses como los antecedentes inmediatos de Riis y Hine, cabría aventurarse a señalar Inglaterra como el lugar de nacimiento del documentalismo social dado que será precisamente en Inglaterra donde la fase avanzada de industrialización tendrá antes su impacto en la sociedad, razón que justifica el objeto de interés de estos fotógrafos. Un objeto de interés –el humano– cercado a zonas geográficamente concretas y muy a menudo ocultas para el resto de la sociedad.

Así, como sucediera con los fotógrafos ingleses, Riis y Hine también fotografían las consecuencias situacionales de un contexto que afecta al factor humano que lo conforma. Ésta, que es una fotografía con todos los básicos de la fotografía directa, se plantea como un medio de denuncia que pretende reformas asociadas al logro de fines beneficiosos para el objeto de interés fotográfico, este es, un tipo humano ya muy concreto: la víctima. Por tanto, a partir de estos fotógrafos podría precisarse el inicio de la fotografía vinculada a la denuncia social, una fotografía cuyo principal objetivo es la transformación de la delimitada realidad a la que atiende. Sin embargo y en relación de nuevo a la investigación de Prado, aunque ésta reconoce principalmente a Jacob Riis como la figura que “inicia la fotografía documental como género” (2003:8), también avisa del contrariado enunciado que indica cómo no será hasta la década de los treinta del siglo XX que la fotografía documental “se estima una práctica diferenciada” (Prado, 2003:7). Esta declaración podría ahora explicar que la historiografía coincida en coordinar como referencia del estilo documental el trabajo fotográfico de la FSA –contextualizado, a diferencia de los anteriores, en la citada década. Pero cabe además tener en cuenta otra cuestión, ya considerada y de suma importancia, para asimilar y asociar el inicio de esta

³⁷ Maythew basó su trabajo en una representación de la clase trabajadora en Londres, un proyecto posteriormente publicado bajo el título *London Labour* y *London Poor*. Annan, por su parte, se dedicó a documentar los barrios pobres de Glasgow entre 1868 y 1877. No obstante, quizá en este entorno el fotógrafo más conocido sea John Thomson quien, junto a Smith, publicaría en 1877 el proyecto documental *Street Life in London* (en Sougez, 2007:353).

práctica ya diferenciada a un momento y a una modalidad concreta y es que la fotografía de intención social no se acuña como documental hasta que John Grieson introduce el término en torno a los años treinta a propósito de *Moana*, el film de Robert Flaherty que, según Newhall, “en contraste con las habituales producciones para el entretenimiento, estaba arraigado en problemas y situaciones reales” (1983:238). Esto propone *Moana* como el primer proyecto considerado documental (Ledo, 1998:43), un cuño que será usado en el ámbito de la imagen fija cuando la herramienta técnica sea utilizada de un modo similar al citado y que, si nos centramos en la síntesis de Newhall, tendrá en el proyecto de la FSA su máxima referencia fotográfica. Este es el seno donde Dorothea Lange logra *La madre inmigrante*, emblema de la fotografía documental a la que Roy Stryker define como “la foto de la Farm Security” (en Rosler, 2004:83).

En definitiva, aunque la fotografía de Thomson y Riis, entre otros, coinciden con las líneas revisadas para el documental, no será sino hasta los años treinta que esta modalidad se estime una práctica diferenciada, y todo ello en relación al sentido que Grieson da al término en el contexto cinematográfico, cuya máxima referencia fotográfica la historiografía subraya en el proyecto de la FSA. Por tanto y como propusiera Rosa Olivares para el concepto de arte (en Sánchez Vigil 2006:15), también en este caso cabe tener en cuenta que el documental como concepto es una creación muy posterior al objeto que define.

A continuación se pretende profundizar en los principios de la práctica del documental bajo la intención de identificar los lugares comunes entre el documentalismo y el fotoperiodismo. Para introducir el tema resulta necesario subrayar las principales claves y constantes que permitirán identificar la foto como foto documental desde que sus principios afectarán a la práctica fotoperiodística. En primer lugar M. Ledo resuelve el necesario básico del referente real en un contexto no intervenido más que por lo necesario (punto de toma, encuadre, elección de parámetros técnicos...) (1998:61-64), lo que conecta con la noción de *índex* como imagen que está “vinculada inseparablemente a su referente” (Dubois, 1986:19). A continuación el referente será tratado según las técnicas y estilos del realismo, al que Joan Fontcuberta se refiere como “ideología de la representación” (2002:149). El método realista logra a su vez resultados realistas, un *efecto-verdad* en la representación. Pero cabe tener en cuenta que este *efecto-verdad* no es sinónimo de objetividad pues, como señala Sánchez Vigil, “el hecho de fotografiar implica una selección arbitraria que rompe la objetividad” (1999:38). Por tanto, la propuesta ahora es desandar estas formulaciones básicas para lograr una idea de la praxis documental y, según la revisión que proponen los siguientes apéndices, comprobar hasta qué punto se mantienen o respetan todas estas constantes del documental en el fotoperiodismo.

2.3.2.1. La estética de la objetividad

Y es que, a menudo, una foto miente más que mil palabras

Maruja Torres

El aspecto fundamental del documentalismo, una de las condiciones ineludibles que aparecen constantemente insinuadas, es la no manipulación. Jünger, apela a la máquina fotográfica como “artefacto técnico objetivo, que provoca una reducción que hace una toma” (2002a:79). Y en un sentido muy similar Sontag hace referencia al oportuno símil entre la fotografía y la cita literaria cuando afirma: “cada fotografía es un trozo del mundo” (2005:135). Martha Rosler explica muy brevemente esta idea,

“Con el acto de citar, lo mismo que con el de fotografiar, el peso del significado lo da en alto grado el encuadre” (2004:100).

Se sobreentiende que un texto entre comillas en un escrito significa que es literal del rescatado y, según el símil de Sontag y Rosler, la imagen en sí misma sería una suerte de entrecomillado de la realidad, o lo que es lo mismo, la fotografía interpretada como la apropiación de un fragmento de realidad no alterada más que por el propio ejercicio del encuadre fotográfico. Ya en epígrafes anteriores avanzábamos cómo Newhall aceptaba el documentalismo como la definición de un estilo mientras Fontcuberta nos avisaba del peligro que ello suponía³⁸. Bajo la perspectiva revisada de Newhall, podría interpretarse el documentalismo como una modalidad fotográfica que se distingue de las demás por el fin al que obedece, la índole del asunto, y el modo de tratarlo. Todo ello casi siempre en relación y al servicio del comportamiento de la figura humana en un determinado entorno, pero bajo el máximo respeto del observador hacia su motivo de interés, es decir, bajo la no intervención del fotógrafo en la escena salvo en lo necesario, reducido a decisiones técnicas y de composición. De no ser así, una puesta en escena según las instrucciones del fotógrafo sería, lo que a la cita, una alteración indebida del original, es decir, constituiría una falsificación desde que se altera el orden o naturaleza de lo que sucede originariamente, aunque, para ambos casos, el resultado de la alteración contribuya a modos estéticos más agradables o mensajes más convincentes. Por esta razón Fontcuberta interviene advirtiendo del peligro que supone reducir las prácticas documentales a una cuestión de estilo,

“El documentalismo entonces puede convertirse en una cuestión de estilo... un puro elemento de estética (o de antiestética) que, en el mejor de los casos se limita a sí mismo a una mera categoría o a un juego de técnicas de persuasión...El resultado es el advenimiento

³⁸ Véase el apartado 2.3 de nuestro estudio.

de una completa estética de la objetividad y el desarrollo de técnicas de la verdad capaces de promover lo que es correcto y lo que es incorrecto y, por extensión, lo que es "honesto" y lo que es "manipulador" (2002:153).

La coherente obra práctica y teórica de Fontcuberta se ha entregado especialmente al análisis del concepto de verdad en lo fotográfico desde una posición crítica. Para este autor,

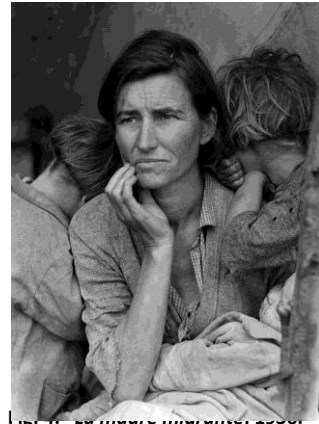
"La verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto no está reñida con la manipulación. Porque, hay que insistir, no existe acto humano que no implique manipulación" (2002:155)

Según este último apunte, no es que debiera (o no) ser juzgada como indecorosa la práctica conscientemente orientadora del fotógrafo sino, más bien, quedaría justificada desde que la manipulación, como justifica Fontcuberta, forma parte de todo acto humano. No obstante, como mínimo habría de considerarse el grado de intervención del mediador y, ante todo, la intención y los usos que se pretenden para sus imágenes pues, para el caso concreto de la ilustración de un hecho en prensa, una fotografía capaz de manipular el sentido de la noticia podría tener consecuencias demoledoras tanto para el periódico como para el fotógrafo como sería perder ambos toda credibilidad. Por todo ello partiremos de una revisión analítica de la práctica documental para examinar hasta qué punto ésta consiente o incluso indulta algunas de estas intenciones orientadoras desde la creación (captura) fotográfica, principal aspecto que el documentalismo comparte con el fotoperiodismo. Y, en esta tarea, resulta idóneo objeto de atención *La Madre migrante* de Dorothea Lange (1936), el recién revisado icono del documentalismo que, sin embargo, estudios como el del profesor Hugo Doménech revelan como una evidente puesta en escena.

Doménech llega a esta conclusión después de un análisis pormenorizado de la fotografía (en Marzal, 2007: 261-274). Éste incluye la revisión de parte del rollo de película original donde pueden observarse varios disparos fotográficos sobre el mismo tema y de los que pueden deducirse el interés de la fotógrafa por lograr la fotografía que pretende. Aislada, *La madre migrante* de Dorothea Lange pasaría por una instantánea que registra, de modo único y espontáneo, la huella de una realidad desesperada. Pero, en conjunto, las cinco fotografías que preceden en la película a *La madre migrante* y otras tres que aparecen originariamente publicadas junto a ésta en la revista *American Photographer* (1970) evidencian las diferentes poses y actitudes que la principal protagonista adopta ante el objetivo de la cámara fotográfica. Como la madre de Barthes, razón de su magnífico ensayo *La cámara lúcida*, en este caso también la madre migrante "se prestaba a la fotografía" (1986:121). Y el motivo de esta entrega lo asumirá y

explicará años más tarde la propia Lange: “ella creyó que mis imágenes podían ayudarla y, por eso, me ayudó” (en Rosler, 2004:83). Desde la generalidad fotográfica Susan Sontag explica esta habitual actitud coordinada entre el fotógrafo y su referente cuando éste último encarna la figura de la víctima,

“una fotografía que trae noticias de una insospechada zona de la miseria no puede hacer mella en la opinión pública a menos que haya un contexto apropiado de disposición y actitud” (2005:34).



Dorothea Lange.

No obstante y como anécdota cabe comentar la irritación de la modelo tras el éxito del icono documentalista al que cedió su rostro desde que el convenido pacto solo proporcionó beneficios a la fotógrafa, por lo que la protagonista de la célebre toma intentaría sin éxito retirar ésta de los soportes públicos. Martha Rosler rescata de la prensa esta curiosidad histórica a propósito del testimonio de Florence Thomson, nombre de la india cherokee que Lange convertiría a los ojos del mundo en *La madre migrante*. La mujer, entrevistada en 1978 con 75 años de edad, todavía denunciaba su precaria historia vital mientras la fotógrafa había logrado la fama internacional a costa de su paupérrima realidad. Al parecer, la gran dimensión simbólica que había logrado la fotografía de Lange logró beneficios para un gran colectivo de oprimidos, pero no personalmente a la mujer retratada, quien, según interpreta Rosler, “tenía una idea distinta de lo pactado con Lange” (2004:83).

El punto de toma, el cerrado encuadre y el tema lograron hacer de esta fotografía un emblema de los pueblos oprimidos, un icono de la miseria humana. En definitiva, no sólo consintió sino más bien rebotó la intencionada y preconcebida lectura que anticipadamente pretendía Dorothea Lange con su fotografía. Todo ello, además, gracias al uso de la imagen en nuevos contextos de exhibición que la combinaron con leyendas como la que rescata Doménech de un pasquín de época, “La pobreza es un crimen y su víctima el pueblo” (2005:242). En este caso, el mensaje verbal trasciende a la traducción de la imagen en palabras dado que amplía el sentido del objeto fotográfico, que ya de por sí había producido un dilema extensivo a la relación de la representación con la realidad, como comprobaremos en adelante. Pero, aún no pasando inadvertida esta doble intención orientadora que proporciona lo escrito ¿podría hablarse de manipulación en lo estrictamente fotográfico? En este caso ¿no todos los aspectos que intervienen en la creación fotográfica consentidos por la praxis del documental? ¿no se limitan a lo estrictamente permitido: encuadre, composición, punto de toma, etc.? Estas cuestiones que surgen a propósito de *La madre migrante* nos llevan a la revisión de un caso similar,

una toma del fotógrafo y Premio Pulitzer Javier Bauluz, con la importante diferencia de que, en este caso, la intención de la imagen fotográfica es periodística.

En el encuadre de Bauluz aparecen tres sujetos en una playa (fig.5). Dos de ellos son una pareja bajo una sombrilla y un tercero, cadáver, es observado se soslayo por la pareja. La fotografía se titula *La indiferencia de Occidente* y es que, el cadáver es un hombre negro y la pareja que mira, blanca. La toma fue publicada en diferentes medios de comunicación supuestamente bajo el propósito de revelar un hecho: la indolencia de los occidentales ante el drama de la inmigración. Es entonces cuando interviene, muy crítico, Arcadi Espada planteando, a propósito de la fotografía de Bauluz, “cómo algunos fotógrafos aspiran a fotografiar los símbolos a costa de los hechos” (2002:285-286). Y es que, al parecer, en este caso el aislamiento de las figuras no responde a un hecho sino a un efecto intencionado dado que en el instante de la toma la playa estaba muy concurrida de bañistas y sanitarios, estos últimos ocupados en la atención al cadáver. Sin embargo el fotógrafo, con su audaz encuadre, ha aislado a la pareja y al cadáver, la primera muy cercana del segundo en la fotografía, aunque en la realidad la cercanía parece no ser tal sino una cuestión de efecto óptico creada intencionadamente con un teleobjetivo. De este modo la lectura natural que promueve el mensaje fotográfico no es otro que la soledad del cadáver negro respecto a la indiferencia de la pareja blanca, lo que en términos simbólicos significaría la indiferencia de occidente ante el drama de la inmigración. Por todo ello, Espada sentencia ésta como una grave imagen intencionada en la construcción de una realidad *ficticia*: “Le bastó para construirla con un encuadre que aislara a las otras figuras presentes en el drama” (2002:150). Es decir, como en *La madre migrante*, que se hace visible planteando una escena a través de técnicas y reglas que codifican los motivos como sujetos no intervenidos en su realidad, también *La indiferencia de Occidente* parte de un contexto y referentes reales tratados según técnicas y estilos del realismo. Sin embargo, para Espada, la ficción que algunos fotógrafos construyen elaborando metáforas -a costa de los hechos y de lo consentido por la praxis del documental- en casos como los de Bauluz resultan especialmente graves dado que la razón de estas ficciones no es otra que acceder a la alteridad, a otra realidad, cuando se transforman en discurso periodístico. Para el periodista Fernando Olmeda, por ejemplo, la creatividad personal del reportero es aceptable siempre y cuando trabaje “con un sentido de máxima responsabilidad a la verdad: puede presentarla de un modo más atractivo, pero nunca enmascararla o tergiversarla” (2007:233). Y, sin embargo, este argumento contrario a falsear las



Fig. 5. *La indiferencia de occidente*. Javier Bauluz. Fotografía publicada en *La Vanguardia* el 1 de octubre de 2000.

imágenes y basado en la honestidad fotoperiodística se apoya, paradójicamente, en los límites que establece Bauluz para su foto periodística (2007:233), objeto de crítica de Espada, para quien la manipulación de la verdad según la foto de Bauluz es absoluta. No obstante y pese al análisis comentado de su práctica, la teoría de Bauluz defiende el fotoperiodismo honesto, el que no admite símbolos. Y todo ello a partir del punto de vista responsable del fotógrafo,

“La fotografía de prensa debe proporcionar a los lectores acceso a la realidad. La integridad personal del fotógrafo permite a los lectores conocer las imágenes observadas desde un punto de vista personal y responsable, sin ninguna alteración” (en Doménech, 2005:207).

Bauluz, además, establece el límite del fotógrafo/mediador en el laboratorio: “aclarar, reencuadrar, oscurecer ciertas partes” (en Olmeda, 2007:233). Pero, evidentemente para Espada, que define *La indiferencia de Occidente* como “un tajo muy correcto” (2002:151), Bauluz no es un fotógrafo que actúa exactamente como mediador sino, más bien, como modelador de una realidad que deliberadamente interpreta. Y algo similar consentiría decirse de Lange y su *La madre migrante* si atendemos a los resultados que el análisis del profesor Doménech revela. En este caso, los negativos residuales anteriormente comentados evidencian que la mujer no se encontraba sola con sus hijos sino que el padre, muy próximo a la madre y los niños, había sido excluido intencionadamente de la célebre toma, sugiriéndose así el concreto propósito de la fotografía por mostrar a ésta como una familia mutilada, “como icono de la adversidad y el desamparo” (Doménech, 2005:242). Aún más, esta ficción simbólica se avista también en una suerte de teatralización apreciada a partir de la pose de la mujer y la ordenación de las figuras que, en su conjunto, evocan a la iconografía de las *madonnas con el niño*, mientras la mirada protagonista de la madre mantiene una expresión de tristeza contenida que recuerda a los rostros de las Vírgenes Renacentistas (en Marzal, 2007:271). Al parecer, todo ello en favor de un documentalismo estético, compasivo y reformador, no oculto en este caso ya que, desde un principio y a diferencia de Bauluz, la FSA asume su programa fotográfico como un proyecto reformista para intervenir en la realidad, en este caso, ayudando a los agricultores en apuros. La toma de Bauluz, sin embargo y según Espada, ha sido realizada bajo el supuesto fin periodísticamente reprochable de ofrecer a la sociedad el producto demanda, en este caso, imágenes moralistas e impactantes porque “el lector se siente mejor una vez ha identificado el mal” (2002:153).

En definitiva, a menudo los objetivos de concienciación de la fotografía documental y fotoperiodística impondrán la exageración dado que, como para el caso concreto de Lange, el excesivo dramatismo de la imagen supuso oportuno vehículo para el concreto objetivo de la FSA, mientras para Bauluz fue un producto de publicación privilegiada.

Sánchez Vigil justifica desde la generalidad este planteamiento cuando argumenta: “a la fotografía no se le pide objetividad, sino todo lo contrario. Se pretende que mejore las cosas, que las cambie a la forma que nos gustaría que fuesen” (2006:148). Aunque las palabras de Vigil apuntan en su contexto hacia las mejoras estéticas que la imagen técnica logra en la representación de la cosa, también podrían ser tomadas en cuenta y en un sentido insospechado para el documentalismo y el fotoperiodismo, pues, según lo revisado a propósito de *La madre migrante* y *La indiferencia de Occidente*, toda práctica documental y fotoperiodística también permite las dos fundamentales hacia las que Sánchez Vigil apunta. Por un lado, la constante del beneficio que provoca la fotografía. Esta razón principal conduce al segundo e importante básico: el verdadero objetivo de la práctica documental no es la objetividad. Sin embargo y en la línea de los grandes maestros del documental que jalonan la historia de la fotografía (en Fontcuberta, 1997:154), tampoco Dorothea Lange, admitirá esta evidencia en su práctica,

“Mi enfoque se basa en tres consideraciones. Ante todo: ¡manos afuera! Aquello que yo fotografío, no lo perturbo ni lo modifico ni lo arreglo. En segundo lugar: un sentido del lugar. Lo que yo fotografío, procuro representarlo como parte de su ambiente, como enraizado en él. En tercer lugar: un sentido del tiempo. Lo que yo fotografío, procuro mostrarlo como poseedor de una posición dada, sea en el pasado o en el presente” (en Newhall, 1983: 244).

La observación de la imagen contradice de nuevo a Lange si ahora mencionamos el retoque como forma de manipulación. En el cuadrante inferior derecho de *La madre migrante* puede avistarse la parcial desaparición del pulgar de un adulto que sugiere sostenerse en el elemento del primer término, lo que apuntaría hacia una quinta figura en el inmediato fuera de campo. Una figura que, de tratarse del padre de familia y haberse incluido en el encuadre fotográfico, hubiera planteado un significado muy diferente al que plantea esta toma, convertida en icono del documental precisamente por las conciencias que ha logrado agitar, algo muy seguramente no logrado con un encuadre más abierto, pues quizá la misma escena capturada en un plano alejado o general fácilmente hubiera pasado por un bucólico y común retrato de álbum de familia.

Una de las trampas fundamentales de la práctica fotográfica, argumenta en conclusión Espada, reside en aquella realidad que discrimina el fuera de campo, “hay una manera radical de enfrentarse a una foto: preguntarse qué hay al lado, precisamente. Si se abre el ángulo y lo que se muestra es contradictorio con el original seleccionado, entonces la foto es falsa” (2002:294). Luego, este último argumento permite de nuevo enlazar con la idea que nos facilitaba nuestro comienzo, el símil entre la cita literaria y la fotografía, si ahora atendemos a la voz de Maurice Blanchot, quien plantea: “La cita, con su fuerza parcelaria, destruye de antemano el texto de donde no solo fue arrancada, sino al que exalta hasta no ser más que arrancamiento” (en De Luelmo, 2003: 22).

2.3.2.2. La mirada documental: la observación del otro

Me niego a ser un abanderado, yo que intentado pasar desapercibido toda mi vida para observar mejor

H. Cartier-Bresson

Este epígrafe pretende explorar cómo se comporta la mirada fotógrafa en la práctica documental. Para ello nada mejor que partir del acertado básico que plantea Gisèle Freund,

“Una fotografía no puede ir más allá de la intención del que la ha hecho. Yo soy la que decido el momento preciso en que debo apretar el botón. Yo elijo el ángulo exacto desde el que debo fotografiar una escena. La sensibilidad de cada individuo percibe el mismo objeto de una forma única (...) el valor intrínseco de la fotografía depende de la capacidad del fotógrafo para seleccionar entre una amalgama de detalles impresionante y confusa aquellos que desvelaran más significado. El conocimiento técnico es poca cosa, ante todo hay que aprender a ver” (2008:74).

Esta observación corrobora la orientación del presente epígrafe, cuya razón es la de subrayar la importancia que el estudio concede a la mirada fotógrafa pues, como cabe recordar, su *corpus* teórico se ha estructurado en beneficio a la explicación y significación de una mirada fotógrafa muy concreta. El singular contexto que atiende Gerda Taro en España así como el modo de tratarlo justifica la decisión de este epígrafe, de momento orientado a descifrar los diferentes modos de ver desde una perspectiva documental y fotoperiodística, que no femenina, como podría derivar –y derivará– para un caso que, como el nuestro, aúna el binomio mujer-fotografía.

Así, siguiendo a John Mraz, quien nos conduce hasta Gretchen Garner, hallamos una perspectiva general a propósito de ésta última sobre las formas en que los distintos fotógrafos modernos de la era analógica³⁹ han debido elegir entre dos maneras de afrontar la actividad fotográfica, estas son: *la dirección y el descubrimiento*⁴⁰. La primera está relacionada con la cuestión del control autoral durante el propio acto fotográfico. La segunda, definida también por Aha-erlebnis como “experiencia del descubrimiento” (en De la Peña, 2008:98), se define por un acto instintivo e inmediato que Garner, historiadora de arte mexicana, define como el paradigma de la fotografía moderna bajo el término “testigo espontáneo” (en De la Peña, 2008: 171). Esta taxonomía nos remite a

³⁹ Entiéndase los fotógrafos de la década de los treinta en adelante y hasta la era digital.

⁴⁰ MRAZ, John: “¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital”, *Zona Zero*, [en línea], [ref. de 10/06/2010]. Disponible en web: <http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz05sp.html>

los criterios de diferencialidad que J. M. Sánchez Vigil establece para la foto arte y la foto documento, que el autor define según dicotomías (2006:21),

FOTO ARTE	FOTO DOCUMENTO
Creación (pretensión)	Información (pretensión)
Iluminación (condicionante)	Instantaneidad (condicionante)
Composición (resultados)	Contenidos (resultados)

En el esquema de Sánchez Vigil los contenidos vienen dados por la representación, mientras que en el de Garner la estructura se define desde la intención del acto fotográfico. Pese a todo podrían llegar a intuirse ciertos vínculos entre el modo de afrontar esta cuestión según cada uno de estos dos autores desde que la consideración de la fotografía como arte de Sánchez Vigil nos lleva al fenómeno que Garner denomina *dirección*, mientras la fotografía como documento del primero nos conduce a lo que la segunda denomina *descubrimiento*. Sin embargo y siguiendo el cuadro de Sánchez Vigil, todavía alguna acción o efecto pueden solaparse en las modalidades que enfrenta dado que una única fotografía admite a la vez los valores de creación, composición, información y contenido. Según el esquema de Vigil, por ejemplo, la fotografía comentada en el anterior apartado de Dorothea Lange, *La madre migrante*, encajaría perfectamente del lado de la foto arte, cuando es, aunque orquestada, símbolo del documentalismo. No obstante, Vigil facilita una resolución para esta aparente contrariedad basándose en el tipo de iluminación que se use en la captura fotográfica,

“El valor es subjetivo en el encuadre, pero la realidad pertenece al mundo de los demás. Únicamente puede seleccionarse el espacio, mientras que la luz es ambiental, salvo que intervengan factores externos, en cuyo caso entramos en el campo creativo” (2006:20).

Por tanto, cabe entender que a continuación quedarán descartadas en nuestra revisión aquellas prácticas donde intervenga la iluminación artificial o de estudio para el modo *dirección* dado que una actitud documentalista o fotoperiodística se asume en la medida que concede o intenta imágenes de un valor realista, y la iluminación artificial se comprende que pertenece al campo creativo. Así, en beneficio de la línea que interesa, recuperaremos una nueva definición del significado del documental para avanzar en sus modos de ver,

“Se consideran fotografías documentales aquellas en las que los sucesos frente a la cámara *han sido alterados lo menos posible*, en comparación a lo que lo hubiesen sido de no haber estado el fotógrafo. A este fin, los grandes fotógrafos documentales han desarrollado diversos enfoques y estilos personales de comportamiento durante el trabajo que les permite estar presentes en la escena que están fotografiando *influyendo en ella mínimamente*” (en Fontcuberta, 2002:152).

Aunque quizá un tanto ingenua, esta definición resulta muy explícita para la práctica que pretendemos explicar en tanto que apunta hacia la dirección avisada y prioriza la categoría documental sobre las estrictamente estéticas. Acotado ya el campo, Raúl Beceyro propone a Minor White, entre otros, como ejemplo del modo de abordar la práctica sobre los fenómenos sociales (en De la Peña, 2008: 151). Y Susan Sontag da voz a este fotógrafo y teórico, quien explica el modo en el que algunos fotógrafos afrontan su actividad. Según M. White a la hora de crear,

“el fotógrafo tiene la mente en blanco [...] cuando busca imágenes [...] el fotógrafo se proyecta en todo cuanto ve, identificándose con todo para conocerlo y sentirlo mejor” (en Sontag, 2005:167).

Según este planteamiento, cuando se alude al estado mental “en blanco” del fotógrafo cabe entender éste como un estado mental muy receptivo, listo para captar *cualquier* imagen instantáneamente, pues con el “todo cuanto ve” de White se sobreentiende la amplia predisposición del fotógrafo para abordar cualquier tema sin la necesidad de intentar lograr imágenes preconcebidas. También en este caso y desde el postulado White, considerado heredero directo de Ansel Adams y en cuya influencia se intuye la rigorista teoría de la fotografía *directa*, se insinúa el compromiso de documentar y plasmar la realidad del modo más *objetivo* posible.

Ante este modo de abordar la práctica fotográfica, el fotoperiodista J. Mraz apunta hacia un condicionante básico: la elección de la cámara fotográfica, en este caso la concreta Leica, a la que Mraz hace referencia explícita dado que su manejabilidad y prestaciones invitan a asumir un tipo de creación ágil y reveladora, *descubridora*, determinada por el uso que facilita este formato⁴¹. La cámara y el formato se proponen, por tanto, factores determinantes para la interpretación de la realidad y, desde este valor que se le entiende, se ha optado por dedicar el siguiente epígrafe íntegro a la señalada cuestión. Sin embargo y para el caso que ahora nos ocupa, la elección del formato tampoco se estima una opción tan decisiva en la condición de abordar la práctica

⁴¹ El ensayo completo se puede consultar en la edición digital de Pedro Meyer, en *Zona Zero*, [en línea], [ref. de 10/06/2010]. Disponible en web: <http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz05sp.html>

fotográfica con un estilo descubridor o dirigido desde que, tanto Cartier-Bresson como Dorothea Lange usan esta máquina de modos diferentes: mientras el primero encajaría en el modo descubridor, el estilo de Lange se propone dirigido. Otros fotógrafos como Rodchenko usarán la versatilidad de la Leica principalmente para investigar sobre las perspectivas inusuales con el fin persuasivo de mostrar, de la forma lo más impresionante posible, a los ciudadanos que participan en la construcción de la nueva sociedad socialista. Y también del lado opuesto al defendido por White en el método que detalla a la hora de abordar el acto fotográfico, hallamos al contemporáneo Fontcuberta, quien comprende que “sea consciente o no, el fotógrafo impregna su obra con su sensibilidad y con su ideología” (2002:155). Clasificados según los diferentes modelos de la práctica, de este lado se posicionaría Dorothea Lange, coetánea de White, y referencia documentalista, quien resuelve su doctrina en la línea del soviético y del catalán contemporáneo cuando afirma: “[t]odo es propaganda de lo que uno cree. Cuanto más intensa y profundamente crees en algo, más propagandista te vuelves” (en Fontcuberta, 2002:155).

Por tanto, uno de los básicos insinuados que deben puntualizarse en la observación rigurosa del otro es el método que el documentalista asume en su práctica. En este sentido podría comentarse que el fotógrafo documentalista se enfrenta a la realidad por lo menos en dos sentidos: de un modo discreto y de una manera que podría definirse socializada, distinguida por una relación previa al acto fotográfico entre el fotógrafo y el referente. Evidentemente, la última podría ser vinculante a lo que Graner llamó *dirección*, mientras la primera sería asociable a la noción de *descubrimiento*. La diferencia fundamental entre ambas podría establecerse en que la segunda, a modo de lo explorado en Lange, permite en la organización de la escena fotográfica la participación del fotógrafo, quien intentará lograr imágenes preconcebidas, mientras en la primera, la referencia prefotográfica desconoce la presencia y atención que recibe del fotógrafo y, por tanto, los resultados fotográficos resultan diferentes.

Según estas dos maneras de afrontar el acto fotográfico cuando la figura humana es su objeto de atención, *la dirección* señalaría hacia una elasticidad en el tiempo capaz de facilitar una relación entre el fotógrafo y su referente. También apunta hacia una fotografía susceptible de dirección a tenor de lo estético. El *descubrimiento*, sin embargo, nos remite a lo mostrativo, con expectativas abiertas al azar. También a la instantaneidad y a la no-intervención del fotógrafo en la escena. Todos ellos matices enfrentados a los de la primera modalidad práctica comentada. Así, y en definitiva, mientras la *dirección* nos conduce hacia la foto creativa según el esquema revisado de Sánchez Vigil, el *descubrimiento* nos lleva al supuesto de testimonio, y este, concreta Schaeffer, es ya un género periodístico (1987:104).

2.3.2.3. Praxis documental: la observación del otro en la práctica

Hay quienes hacen fotografías compuestas de antemano y quienes van al descubrimiento de la imagen y la capturan

H. Cartier-Bresson

Susan Sontag sintetiza, según dos ejemplos muy clarificadores, todo lo anteriormente revisado en relación a los modos de afrontar la práctica fotográfica,

“Se ha interpretado la acción de fotografiar de dos maneras del todo diferentes: ya como un acto de conocimiento lúcido y preciso, de inteligencia consciente, o bien como una manera de encuentro preintelectual, intuitivo. Así Nadar, al referirse a sus respetuosos y expresivos retratos (...) afirmó que “el retrato que hago mejor es el de la persona que más conozco” mientras que Avedon ha señalado que la mayor parte de sus buenos retratos son de gente que conoció por primera vez al fotografiarla” (2005: 166)

Según lo comentado en nuestro estudio, el modo de abordar la práctica fotográfica que Sontag explica a propósito de Nadar encajaría en la denominada fotografía creativa desde que ésta permite la iluminación artificial y una relación entre fotógrafo y referente previa al propio acto fotográfico. Pero cabe comentar que la fórmula social planteada por el francés como método más efectivo para sus prácticas no es exclusiva de la denominada fotografía de estudio sino que también trasciende al modo más documentalista. A este respecto podría servir el ejemplo de Gisèle Freund quien, para su gran proyecto documental sobre celebridades literarias, gustaba de retratar a los escritores-referentes prefotográficos- tras conocerlos “en su intimidad, en medio de sus objetos personales” (2880:85). Para Freund el conocimiento del entorno de cada referente era importante dado que aportaba a la fotografía una expresividad extra, además de revelar en gran medida la personalidad del fotografiado. Pero esto no significa exactamente que sus prácticas fueran dirigidas ya que una de las autoexigencias de la fotógrafa para su trabajo era el descarte de la pose. Aquello que precisamente procuraba Freund era que el referente olvidara la cámara para obtener de él naturalidad, es decir, lograr capturar un gesto espontáneo y característico de su persona, capaz de definirlo. Y, para ello, la fotógrafa lo que intentaba era distraerlo del objetivo de su cámara mientras realizaba las fotografías (2008:51). A propósito del comentado trabajo de Freund surge, por tanto, otro de los aspectos a tener muy en cuenta: la relación que a menudo se establece entre el referente y la cámara pues, aunque imprescindible, la cámara supuso para Freund el principal inconveniente en su tarea de fijar la naturalidad y los gestos más identificativos de los retratados, incómodos e intimidados ante su artilugio mecánico.

Señala Sontag que “hay algo en el rostro de la gente cuando no saben que la están observando que nunca aparece en el caso contrario” (2005:60). Es decir, que para explicar los resultados que pretenden fotógrafos como en este caso Gisèle Freund, la idea de Sontag precisaría el matiz inverso: hay algo distinto en el rostro de la gente que, cuando se sabe fotografiada, habitualmente aparece. Intentar evitar un determinado gesto en el referente ante su incomodidad frente a la cámara cuando lo que el fotógrafo procura es precisamente una relación social con éste para realizar mejor su trabajo parece una contradicción. Sin embargo, Sebastiao Salgado lo explica de la siguiente manera: “el fotógrafo no es quien hace la fotografía, la imagen es mejor o peor en función de la relación que tenga con las personas que retrata” (en Ungar, 2006:21).

Ya en el estricto terreno de los fotógrafos que han enfocado su mirada hacia historias de calado social, quizá Salgado suponga el ejemplo más acertado con el que poder ilustrar la sistemática del modo *dirección*, revisada hasta ahora según las líneas prácticas de Nadar y Freund. Pero, a diferencia de estos, Salgado supone una idónea representación del fotógrafo dedicado a los grandes grupos humanos, razón por la que se le dedicará especial atención en este apartado ya que se trata de un autor muy a menudo asociado y/o presentado como “el fotógrafo de los trabajadores, las víctimas de guerra, los desplazados, los torturados, los hambrientos, los desposeídos de todas razas y edades” (Ungar, 2006:20).

Muy a menudo Salgado ha insistido en explicar sus imágenes como el producto del contacto personal con los fotografiados, como el resultado de una relación previa a la foto misma, es decir, justificando como cuestión fundamental de su obra la confianza que ha de lograr de sus referentes para fotografiarlos. De este modo se sobrentiende la distancia que la sistemática práctica de este autor guarda con los habituales registradores de tragedias, cuya actividad se basa en la fórmula del abordaje y de la inmediatez. Salgado explica porqué descarta este método,

“Cuando trabajas apresuradamente, lo que pones en tus fotografías es algo que ya traías contigo -tus propias ideas y conceptos. Cuando te tomas más tiempo para desarrollar un proyecto aprendes a entender a tus sujetos. Llega un momento en que ya no eres tú quien está tomando las fotos. Algo especial sucede entre el fotógrafo y la gente que está siendo fotografiada. El fotógrafo se da cuenta de que esa gente le está obsequiando las fotografías” (en Ungar, 2006:21).

Esta alusión apunta, en definitiva, hacia cierta estética del documental que únicamente es capaz de lograrse con proyectos alargados, es decir, según estrategias de trabajo que distan radicalmente de las habituales sistemáticas cuyo tema principal es la tragedia humana, casi todas ellas heredadas en mayor o menor grado del modelo práctico de H.

Cartier-Bresson. Por tanto, del lado opuesto a Sebastiao Salgado y como indica John Mraz⁴², Henri Cartier- Besson podría representarse como el paradigma del enfoque *descubridor*, de cuyo método práctico nacerá la teoría del *instante decisivo*, referida habitualmente como una metáfora de la caza dado que de lo que se trata es de atrapar, en este caso mediante un disparo fotográfico, un instante significativo. Y, para ello, Cartier-Bresson señalará su herramienta técnica, la cámara Leica, como una de las fundamentales de su teoría y práctica,

“Desde que la encontré no me he separado de ella. Por ese entonces rastreaba las calles el día entero (...), decidido a *atrapar* la vida, a preservarla en el acto de vivir. Pero sobre todo anhelaba *capturar* la esencia total dentro de una sola fotografía, de capturar alguna situación que pudiera desenvolverse frente a mis ojos” (en Fontcuberta, 2003:222).

Así, mientras para los fotógrafos como Salgado uno de los aspectos fundamentales a tener en cuenta es el contacto y el tiempo de dedicación al referente, la propuesta de Cartier-Bresson podría compararse, por afín, con el patrón baudelariano del detective, este como figura rastreadora, solitaria, distante e impersonal que se funde con la muchedumbre para observar sin ser visto (en Azúa, 1999:41). La razón de esta observación discreta podría interpretarse en Cartier-Bresson a partir de la importancia que éste concede a la captura instantánea y la no-intervención consentida dado que, desde esta posición, cabe entender que no son posibles los pactos en beneficio de los logros estéticos, cuestión de suma importancia para este autor crítico con la fotografía dirigida,

“Nuestra tarea es percibir la realidad, casi simultáneamente registrarla en el cuaderno de apuntes que es nuestra cámara. No debemos manipular ni la realidad mientras fotografiamos ni los resultados en el cuarto oscuro. Estos trucos son fácilmente identificables para aquellos que saben usar sus ojos” (en Fontcuberta, 2003:225).

Por tanto, el factor que da impulso al acto fotográfico defendido por Cartier-Bresson podría resolverse como particularmente relevante para el fotoperiodismo, donde la transparencia y la veracidad fotográfica se combinan con la supuesta objetividad del periodismo. Para Cartier-Bresson la manipulación es el único básico que no acepta su metodología práctica. A partir de aquí, el autor acepta cualquier línea de actuación en el proyecto documental,

“No existe un plan aplicable a todos los casos, no se trabaja con un modelo establecido. Hay que estar alerta con el cerebro, el ojo y el corazón” (en Fontcuberta, 2003: 224).

⁴² MRAZ, John: “¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital”, en *Zona Zero*, [en línea], [ref. de 10/06/2010]. Disponible en web: <http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz05sp.html>

De nuevo y en un sentido homólogo para el ámbito de lo escrito, dictamina para el autor Baudelaire, quien, según éste, debe ser:

“sólo un transmisor, una especie de pararrayos que recoge la arbitraria energía de los cielos y la conduce a acumuladores y bobinas que hacen luego con ella lo que viene en gana” (en Azúa, 1999:42).

De este modo, una vez más resultan más que evidentes los puntos de contacto entre los modos de afrontar la práctica de Cartier- Bresson y Baudelaire en sus respectivos y diferenciados ámbitos. Sin embargo y aunque compartan numerosos lugares comunes, la diferencia básica que separa a cada autor según su modalidad expresiva es decisiva pues, mientras cualquier escrito precisa reflexión continua durante su acto, la fotografía bressoniana, en una suerte de ascetismo zen, exige exactamente lo contrario: “hay que pensar antes y después, jamás mientras se hace una fotografía” (en Sontag, 2005:167). El autor propone al respecto una razón de peso, “[de] todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo” (en Fontcuberta, 2003:253).

Según todo lo hasta ahora revisado podría resolverse que el documentalismo técnico existe en cuanto se dispone del sujeto⁴³ apropiado al que mirar fotográficamente. Sin embargo, el documental habitualmente halla al sujeto en un determinado contexto que a menudo enmarca lo menesteroso y lo peligroso u oculto, lo que, por su parte, justifica la tradición del documental en su interés por la representación de *la víctima*. Asimismo, lo menesteroso y peligroso u oculto es sinónimo fotográfico de lo exótico e inaccesible para el ojo público, razón que también explica la atención fotográfica que a estos motivos el documental presta. Por otro lado, el modo de abordar la práctica documental es una cuestión que compete en exclusiva a la voluntad del fotógrafo. No se puede hablar de un método determinado que resuelva un modo único o definitorio para la actividad fotográfica que dirige la mirada hacia el documental. Por ello y de acuerdo con Pepe Baeza deberá comprenderse la dificultad de “poner límites a la forma de representar la realidad” (2001:50). Aunque, como señala Margarita Ledo, el documental deberá mantener determinadas premisas, y abordarse según “técnicas y estilos expresivos elaborados por el realismo, a partir de la semejanza con lo natural y mediante la creación de arquetipos y de repertorios, de recursos fáciles de identificar” (1998:40).

En conclusión, el método que emplea el documental es resultado de sistemáticas individuales que no obedecen a formulaciones identificativamente específicas desde que

⁴³ Siguiendo a Cartier-Bresson, sujeto sería para la fotografía, “todo lo que acontece en el mundo como, asimismo, en nuestro universo personal” (en Fontcuberta, 2003:226).

muy a menudo los resultados de la fotografía instantánea u orquestada (*descubridora* o *dirigida*) son susceptibles de solaparse. El caso de la fotógrafa Carmen García de Ferrando puede resultar esta vez muy acertado para ilustrar lo expresado cuando esta veterana, pionera documentalista catalana, que optaba por operar discreta, comenta a la periodista Nuria Escur,

“Las fotos no se hacen, las fotos se piensan ¿Y si no hay material? Pues si no hay foto, te la inventas”⁴⁴

El documentalismo facilita la función testimonial que pretende la fotografía periodística y, por ello, ha cabido contemplar esta modalidad como raíz del fotoperiodismo, como parte de “la continuidad de la foto pública” (Ledo, 1998:37). Esta es la premisa fundamental que explica la importancia concedida al documentalismo técnico dado que éste revela los principales modos de ver y de actuar fotográficos que, en esencia, interesan a la investigación. En definitiva y como Martha Rosler indica, el motor que la gran mayoría de veces mueve al fotógrafo, al margen de la modalidad que practique, es mostrar aquellos lugares “a donde no esperamos ir jamás. Fotografía de guerra, fotografía de barrios bajos, fotografía de desviación, fotografía del pasado” (2004:76).

2.3.2.4. Luz y técnica

Joan Fontcuberta sintetiza el nacimiento de la fotografía como “culminación de una suerte de instinto por representar el entorno humano como estrategia de comprensión” (2002:149). Algo que ya ocupaba al artista parietal en la difícil tarea de representar su entorno según un propósito realista y a través de métodos que intentaban una mimesis de aquello que la visión filtraba. Este instinto ancestral logra definitivamente ser vengado por el hombre moderno gracias a la convergencia y continuo perfeccionamiento de dos inventos dispares: el primero, de carácter óptico, que principia con la cámara oscura; y el segundo, químico, en relación con la emulsión sensible a la luz que fija la imagen en un soporte (en Sánchez Vigil, 1999:29).

Para Cartier-Bresson “la técnica es importante sólo en la medida en que uno la maneja para comunicar lo que ve” (en Fontcuberta, 2005:232). Este postulado, que afirma la primacía de la mirada sobre la técnica, resulta habitual entre los maestros del reportaje y el documental pues, en la misma línea de Cartier-Bresson y por encima de educarse en la técnica, que considera de cuestión secundaria, Gisèle Freund insta, ante todo, a “aprender a ver” (2008:74). La perspectiva del técnico, sin embargo, es bien distinta,

⁴⁴ *La Vanguardia*, sábado 14-01-06.

“De todos los elementos que intervienen en la fotografía, la evolución del diseño de la cámara ha sido el que más ha contribuido a modificar la práctica de la toma de fotografías en su siglo y medio de existencia” (Freeman, 1996:8).

No es competencia de la investigación resolver definitivamente esta suerte de litigio ni hallar el insalvable punto de convergencia que se adivina. Sin embargo, sí deberá considerarse la necesaria atención que precisa la cuestión técnica desde el momento que en el proceso de producción de la imagen fotográfica el elemento técnico será tan fundamental como la visión para determinar los resultados fotográficos pues, como también asume Cartier-Bresson, de no ser por el aspecto tecnológico, “los fotógrafos nunca acabarían de contar sus historias” (en Fontcuberta, 2005:232). Como ejemplo valiera esta vez el caso de Jacob Riis, pionero del documentalismo y cuya intención por lograr mostrar la vida delictiva y menesterosa de su ciudad estará condicionada fundamentalmente a una cuestión técnica, según éste mismo expresaría en *The Making of America*,

“De madrugada solíamos ir a las peores casas de vecinos [...] y lo que vi allí se apoderó de mi corazón hasta tal punto, que sentí la necesidad de contarlo; eso o estallar [...] Me puse a escribir pero eso no surgió ningún efecto. Una mañana, mientras desayunaba, solté el periódico con un grito [...] Lo que había estado buscando todos estos años estaba ahí [...] si mal no recuerdo en algún rincón de Alemania: se había descubierto la manera, rezaba, de sacar fotos con flash. Con ello se podían fotografiar los rincones más oscuros” (en Ribalta, 2004:71).

El aspecto técnico requiere del fotógrafo la toma de importantes decisiones respecto a una serie de variables que afectarán al resultado final de la foto, esto es, a “la propia identidad de la imagen” (Schaeffer, 1990:11). Todas estas variables se verán condicionadas por cómo el ojo fotógrafo interpreta la información exterior, pero también por cómo la cámara genera la imagen que después se fije. Todo ello en relación a dos factores, aunque ajenos a la mirada fotográfica, también fundamentales: del exterior, la iluminación; y del técnico, el soporte inicial que determine la forma del documento como mensaje fijado en el negativo.

La conversión de la imagen analógica a digital ha ocasionado importantes cambios en la construcción, invención y reinención del lenguaje fotográfico. “Los ordenadores, como las cámaras, se han revelado también como dispositivos tecnológicos productores de sentido. Es más: se han convertido en prótesis de nuestras capacidades de pensar y mirar”, se afirma hoy (Fontcuberta, 2002:147). Pero esta idea no es nueva. Ciento cincuenta y nueve años atrás Fox Talbot ya reflexionaba en torno al mismo asunto a propósito de uno de sus precipitados ensayos prácticos,

“Los objetos representados en esta ilustración son numerosos. Pero, por numerosos que sean (...) la cámara los representa todos a la vez. Se puede decir que realiza una imagen de lo que ve. El objetivo es el ojo del instrumento y el papel sensitivo se puede comparar con la retina” (en Sánchez Vigil, 2006:20).

En definitiva Martin Lister explica lo señalado de una manera muy clara: “el momento de la llegada de lo nuevo es simultáneamente una reinención de lo viejo, aunque al reinventarlo también lo transforma” (1997:287). De este modo la transformación del universo técnico/visual no puede más que entenderse gravitando en torno a los mismos fundamentos básicos. Para Freeman el proceso de evolución fotográfica ha sido,

“Al menos hasta hace bien poco, una sucesión de problemas y soluciones, de inventos y avances técnicos que han catalizado la irrupción de estilos y enfoques nuevos. En la evolución de la cámara, las constantes han sido la miniaturización y la precisión. Pero, aunque las actuales cámaras de 35 mm son muy distintas de los cajones de madera que servían para hacer daguerrotipos, unas y otras funcionan con arreglo a los mismos principios básicos” (1996:8).

Así, cabe entender que los puntos de inflexión en fotografía han sido también determinados por una suerte de precipitados que podrían explicarse, de partida, a partir de la evolución del formato. Después serán las características técnicas de la cámara -y en especial del objetivo- las que determinen los resultados definitivos de la imagen, pero en un primer intento de organizar tan vasto asunto, un buen comienzo puede ser dedicar especial atención a la cuestión técnica según los diferentes formatos fotográficos.

Como ha señalado Freeman, la evolución de la cámara ha progresado hacia la miniaturización; y en paralelo a ella el soporte, formato negativo o transparencia, que transita del 30x40 cm a la película de 35 mm en serie. Estos extremos permiten una ordenación clasificatoria según tres modos físicos de soporte negativo: el formato grande, el medio y el pequeño que, según el esquema tradicional, considera el formato grande a los soportes 30x40, 24x30, 20x25, 18x24, 13x18 y 9x12cm; el formato medio a los valores 6x9, 6x7, 6x6, 4,5x6 cm; y, finalmente, el modo estándar para analógico al valor 24x36mm, es decir, la emulsión sensible habituada para el modo analógico de las máquinas 35mm.

Valorando el resultado fotográfico en términos de nitidez, el formato grande no tiene competencia respecto a los demás. Es principalmente agradecido, según se revisara para la explicación del grupo $f/64$, para las especialidades que requieren subrayar el detalle. Sin embargo, la fotografía interesada en la acción y en las posibilidades de carácter más

innovador solicitaba como prioridad una agilidad, libertad de movimiento e inmediatez incapaz o difícil de resolverse con la oferta del gran formato. Esta demanda será definitivamente resuelta con el uso del negativo en rollo 24x36 mm. Éste ofreció en torno a la década de los treinta, entre otros, la posibilidad de movimiento del fotógrafo y la carga de la máquina con 36 disparos seguidos. La conocida como película de 35 mm fue posible para una cámara fotográfica que marcaría un hito en la era de las máquinas analógicas: la Leica.

Pero, antes de sumergirnos en las posibilidades de la Leica, cabe detenernos en la explicación de otra modalidad: el formato medio, un soporte muy cómodo respecto a las grandes y habituales máquinas de estudio, pero sobresaliente en la calidad de imagen que ofrece en relación al pequeño 35mm. De acuerdo al espacio intermedio que ocupa, se ha llegado a interpretar que sus ventajas no están tan perfectamente definidas como en los otros dos casos. Sin embargo, la virtud del formato medio anida precisamente en una fusión de cualidades que caracterizan al gran y pequeño formato por separado: en síntesis, ofrece la posibilidad de la instantaneidad a la vez que calidad de imagen. Ello le consintió ampliar el radio de acción a casi cualquier campo, resultando práctico y eficaz tanto para la fotografía más estática de estudio como para modalidad más dinámica de calle.

Como indica Newhall (1983:219), la salida al mercado en 1924 de dos máquinas alemanas 4,5x6 -la Lunar y la Ernox (más tarde Ermanox)-, facilitó la captura ocasional de instantáneas que, con el uso de películas pancromáticas y gracias a la abertura de diafragma máxima -f/ 2 y luego f/1, 5-, permitió a la fotografía de calle trabajar a luz ambiente incluso en situaciones con bajos niveles de iluminación. Estas máquinas, que operaban con placas y en soportes metálicos individuales, contaban con obturadores en el plano focal y velocidades muy rápidas. El fotógrafo Erich Salomon, seducido por la posibilidad de la instantánea y la discreción, comenzó a utilizar la Ermanox en Berlín a partir de 1928. El uso de esta cámara de objetivo luminoso, que no precisaba de los escandalosos polvos de destello, le permitiría realizar su trabajo con suma discreción. Con ella nace lo que se denominará la *candid photography* (en Newhall, 1983:220).

No obstante y según concierne especialmente a la investigación, del formato medio cabe destacar sobre los demás el soporte negativo 6x6. Este negativo, pequeño y manejable respecto al gran formato, es a la vez casi cuatro veces mayor que el 35 mm, lo que significa una calidad para la imagen comparativamente superior al formato estándar y cuyos beneficios para el 6x6 se resuelven en una mayor nitidez, riqueza en la gradación tonal y grano casi invisible, siempre y cuando la exposición sea correcta. Así, las máquinas de formato cuadrado son distinguidas por ofrecer gran equilibrio entre la

calidad óptica y la sencillez mecánica. Entre sus firmas, cabe destacar la espléndida Hasselblad, un diseño de sello decimonónico y originariamente elaborado para satisfacer las demandas fotográficas de la familia inventora. De esta máquina únicamente será preciso señalar que su calidad y prestigio se reflejan en su uso, permanentemente en boga desde su creación. Nuestro estudio requiere, sin embargo, prestar especial atención a la mítica Rolleiflex desde que ésta es una de las dos herramientas que usa Gerda Taro para documentar la Guerra Civil española. La Rolleiflex fue la primera de una serie de máquinas réflex de dos objetivos surgida a finales de la década de los veinte (en Freeman, 1996:13). Se trata de un concepto diferente de cámara respecto a las hasta ahora comentadas, una bióptica o TLR (Twin Lens Réflex) de 6x6, lo que significa un diseño consistente pero ágil, rectangular, de base cuadrada y cuya parte frontal (cara rectangular) se desplaza para el enfoque. Está provista de dos objetivos (no intercambiables) gemelos: uno para componer la imagen y otro para realizar la fotografía como tal. Al no existir desplazamiento ni vibración causada por el movimiento del espejo y al ser el obturador de tipo central, es muy silenciosa y práctica para situaciones que requieren discreción. El inexistente vibrado del espejo tampoco afecta a la nitidez de la toma.

Su uso es sencillo, predecible, y son máquinas mecánicamente confiables. Los diafragmas, tiempos de obturación y el regulador de sensibilidad de la película se ajustan con pequeñas ruedas independientes. Permite la película en rollo de formato medio tipo 120, de doce disparos -12 fotos de 6x6 cm- que carga fácilmente por la trasera desmontable. No presenta visor sino un objetivo luminoso con pantalla de enfoque en la parte superior de la máquina que incorpora una lupa de enfoque desplegable. Todo ello protegido por un dispositivo que, desplegado para la toma, evita la entrada de luz parásita. Su cuerpo está diseñado para manejarse desde la altura del pecho y su ergonomía permite un encuadre rápido. El fotógrafo, sin embargo, habrá de habituarse a algunos básicos en el uso de su fácil manejo, principalmente a la inversión lateral de la imagen durante el ejercicio de la composición y



Fig. 1. Sistema de uso de la Rolleiflex. Ilustración de manual original.

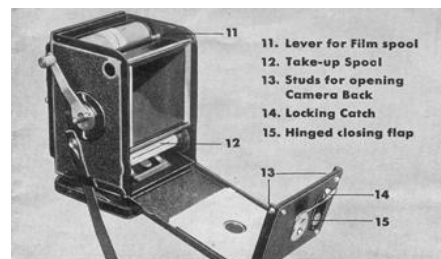


Fig. 2. Sistema de carga de la Rolleiflex. Ilustración de manual original.

al leve error de paralelaje que causan las lentes gemelas en las distancias cortas. Asimismo, precisa de parasol para evitar los reflejos lumínicos que pueden crearse a causa del escaso recubrimiento del chasis para la lente. También a menudo crean efectos en relación al uso de valores extremos de abertura del diafragma: a aberturas pequeñas (f/11 o menos) pueden producir viñeteo - disminución de la iluminación del objetivo sobre el fotograma desde el centro a las esquinas- y a grandes aberturas (3,5f o más), aberración a borde. La Rolleiflex fue lanzada por la compañía alemana "Frake & Heidecke" en 1929 (Newhall, 1983: 221) y supuso una de las máquinas que condicionó en positivo la evolución de la fotografía de prensa (Doménech, 2003:360).

Según el modelo en serie de la máquina pueden variar las características técnicas que afectan al obturador, velocidades y ópticas. En la tercera parte de la investigación se resuelve que la Standard Rolleiflex 6x6 K2 fue la cámara en uso de la fotoperiodista Gerda Taro durante los primeros meses de la Guerra Civil española, pero esta serie presenta diferentes modalidades de óptica fija, todos del tipo Tessar, de cuatro elementos en tres grupos que proporcionan imágenes de alta calidad. Estos son el Zeiss Tessar 4,5f 75 mm (modelo 620), el Zeiss Tessar 3,8f 75 mm (modelo 621) y el Zeiss Tessar 3,5f 75 mm (modelo 622). El análisis de la obra de la fotógrafa Gerda Taro ha determinado que el modelo en uso para sus prácticas responde al 622, concretamente a la señalada que opera con el objetivo Zeiss Tessar 3,5 f 75mm. No obstante, emplazamos todas y cada una de estas cuestiones a la tercera parte de la investigación, donde serán pormenorizadamente atendidas en cada caso práctico de análisis fotográfico concerniente al formato 6x6.

La Leica, por su parte, será la encargada de iniciar la era del pequeño formato, el formato 35 mm o formato 135, referido al comentado de película de 24x36 mm en rollo. Una máquina que, según la define Ansel Adams, "funciona como una extensión del ojo humano" (2002:25). En definitiva, con la

cámara Leica acontece la gran revolución en la técnica fotográfica. Esta pequeña máquina marcó un hito para la fotografía en relación a los conceptos de instantánea y testigo espontáneo. Planteó un nuevo sistema fotográfico muy dinámico, con gran portabilidad, facilidad de manejo y calidad de imagen. Además, la máquina permite sujeción con una sola mano, observar la realidad a la vez que el cuadro fotográfico, enfocar la escena a través de un visor directo -sin inversión de la imagen- y opera con una sola carga de película que posibilita 36 disparos sin cambio de rollo. Se trata de un diseño del mecánico alemán Oskar Barnack, patrocinado por la firma Leitz y cuya presentación comercial



Fig. 3. Leica IIIa y Summar f/1:2.

acontece en 1924⁴⁵. Como última particularidad cabe explicar que las primeras cámaras Leica surgieron como simples mecanismos para poner a prueba los objetivos elaborados por la empresa de E. Leitz y no con ánimo de fabricar cámaras completas. La cámara, sin embargo, fue un éxito en la feria alemana donde fue dada a conocer, bajo el nombre de Leica I (Leitz- Camera).

La ligereza y pequeñas dimensiones de esta máquina, los objetivos luminosos de diferentes tipos que incorporaba -Anastigmat, Elmax o Elmar de 35 o 50 mm o focales largas (Puts, 2001:163)-, lograron de la Leica el instrumento ideal para el trabajo fotoperiodístico, más cuando a partir de 1930 estos objetivos pasaron a ser intercambiables. En 1930 apareció también la Leica I Schraubgewinde con un sistema de objetivo intercambiable basado en una montura de 39 mm. Además de la lente de 50 mm -Héctor 1:3,5f-, estuvieron disponibles un gran angular de 35 mm -Elmar 1:3,5f- y un teleobjetivo de 135 mm -Elmar 1:4,5f-. No obstante, el objetivo Elmar 50mm, diseño de 4 elementos influenciado por el Zeiss Tessar, fue una de las razones del éxito de la cámara, además de su tamaño compacto -de dimensión 14x8x4 cm -y de su fiabilidad. El obturador tenía un rango de 1/20 a 1/500 de segundo, además de posición en "B". Todo ello contribuyó a un nuevo concepto de cámara, muy útil tanto para el fotoperiodismo como para la vanguardia, que también investigó sobre las posibilidades de esta máquina para la captación creativa de la realidad. En 1933 aparece la "Leica 250 FF", también conocida como "Modelo Reportero", con autonomía para doscientos cincuenta disparos (Doménech, 2003:361). Y en 1935 llega la serie Leica IIIa. Se trata de un modelo con una velocidad máxima de obturador incrementada hasta 1/1000 de segundo, este es, junto con la Rolleiflex 622, el también usado por la fotoperiodista Gerda Taro en España.

Un año antes del comentado "Modelo Reportero", la empresa Zeiss Ikon lanza una cámara similar, la Contax, dotada con telémetro, un sistema de enfoque muy útil y lentes también muy luminosas (Newhall, 1983:221). Esta última estuvo en fuerte competencia con la firma Leitz. La rivalidad de marcas dio lugar a preferencias y discusiones entre los defensores entre una u otra marca a partir de los años treinta (del tipo Canon vs Nikon actual). Como digno embajador de la marca Contax cabe destacar al fotógrafo Robert Capa, aunque las reseñas técnicas e historiográficas destacan de modo casi sistemático el maridaje del fotógrafo con la Leica que le permitió lograr su célebre toma *El miliciano muerto*. Sin embargo, Robert Capa fue más habitual de la Contax. Cubrió las cinco guerras asistidas con esta máquina y con ella logró inmortalizar algunos de los momentos más destacados de la historia del siglo XX, entre otros, el desembarco de los aliados en la

⁴⁵ Según autores. B. Newhall apunta hacia 1924 como fecha comercial del producto (1983: 220), pero J. M. Sánchez Vígil determina en el año 1925 (1999: 32).

playa de Omaha el Día D. Robert Capa murió en Indochina en 1954, como rememora Richad Whelan, “aferrado a su Contax” (2003:379).

No debiéramos concluir el apartado sin atender, siquiera brevemente, a la función e importancia de uno de lo fundamentales técnicos: el objetivo, según lo definiera Ansel Adams, el “milagro de la óptica que alcanza la perfección absoluta” (2002:43). Técnicamente expresado, se trata de un conjunto de lentes convergentes y divergentes que forman parte de la óptica de la cámara cuya función es recibir los haces de luz procedentes del objeto y modificar su dirección hasta crear la imagen óptica, réplica luminosa del objeto invertido, que recibirá el soporte sensible, la película sensible para el caso de la fotografía química.

El uso de un objetivo determinado en una máquina concreta tiene importantes consecuencias en la construcción del punto de vista físico de la fotografía. Según Bernard Plossu “hay dos temas en la vida de un fotógrafo que definitivamente se encuentran: “el tema de vivir y el tema de ver”, este último determinado en gran medida por la óptica en uso. La elección de un objetivo u otro, bien intercambiable o como óptica fija en máquina, revela fundamentalmente el tipo de relación que se ha establecido entre el referente prefotográfico y el fotógrafo. Esto puede intuirse según se adivine por el uso de un gran angular, un objetivo “normal” (Adams, 2002:57) y un teleobjetivo, los tres básicos diferenciados según la longitud focal de cada lente.

Las máquinas de focal fija habitualmente cargan una óptica cuya distancia focal se aproxima a la interpretación de las formas de la visión humana, mientras hay otras que permiten objetivos intercambiables cuya función es ampliar las posibilidades de ver fotográficamente. Desde la generalidad, se llama gran angular al objetivo cuyo ángulo de visión es mayor al supuesto estándar y es característico por exagerar la separación entre los planos de una imagen. El ángulo de visión del teleobjetivo es menor al supuesto estándar y presenta el efecto contrario, comprime los planos en el eje de tal modo que, debido a su gran longitud focal, lo enfocado simula cercano. La referencia habitual al supuesto estándar se asocia instintivamente a la focal clásica del 50 mm y se basa en un dispositivo que logra con calidad el efecto que reproduce en la forma la visión humana. No obstante, antes de continuar, se considera recomendable precisar la significación de longitud o distancia focal en tanto que es una de las características más importantes del objetivo y una cuestión que continuamente afectará a la parte analítica de la investigación. Según la definición técnica y los consejos de Ansel Adams, la longitud focal,

“indica la distancia existente entre el *punto nodal* posterior del objeto (normalmente situado junto al plano de la abertura) y el plano en que un sujeto situado a infinito queda a foco (...)
Es importante conocer la longitud focal (...) porque proporciona un patrón de medida del

formato de la imagen y del área del sujeto en relación con el formato de la película. Si se utiliza un objetivo de focal corta para fotografiar un sujeto dado, se obtendrá una imagen que cubre un área mayor del sujeto, y la escala de reproducción del mismo será inferior en la fotografía que si se utiliza un objetivo de focal más larga" (2002:44)

La focal afecta a la forma de la visión, y la referencia habitual al patrón como distancia focal más próxima –que no exacta- a la visión humana está establecida en el 50 mm. Esta es la focal fija que habitualmente acompaña de fabricación a los cuerpos de las grandes marcas de cámaras mecánicas de 35 mm y, de ahí, seguramente signifique el estándar en fotografía. Esta regla clásica que relaciona el 50 mm a la distancia focal más próxima a la visión del ojo humano pudiera significar un tema de debate que, sin embargo, no es objeto de este estudio tratar en profundidad. Ciertamente es que tradicionalmente se asocia el uso del 50 mm a la óptica que permite *ver con mayor rigor*. Su ángulo de visión concurre entre 50° y 55° y, por ello, se dice equivalente a lo que se considera la visión normal del ojo humano (Adams, 2002:57). Muy a menudo algunos fotógrafos como Bernard Plossu se autoimponen el uso del 50 mm como única condición de trabajo debido a que éste evita cualquiera de los efectos nombrados para sus hermanos granaguales y teleobjetivos. El objetivo *normal*, según lo denomina Ansel Adams, permite “visualizar todas las imágenes en relación con sus propiedades de longitud focal y ángulo de visión” (2002:57). Es decir, que lo que técnicamente describe Ansel Adams podría llegar a traducirse como aquello que Plossu llama “ver con rigor” (en Picaudé, 2002: 108).

El 50 mm puede resultar una óptica idónea para el documentalismo y fotoperiodismo en tanto que ajusta la forma prefotográfica en proporción a la interpretación de la mirada humana. Esta cuestión justifica que el 50 mm sea la única filosofía o disciplina de muchos fotógrafos contemporáneos pero seguidores la estela de los principios de la fotografía directa. Sin embargo, en la época de génesis de la fotografía del pequeño formato, la cuestión de la elección de uno u otro objetivo no era un tema opcional pues, muy a menudo, el 50 mm fue la focal fija de las grandes marcas durante la eclosión del paso universal, es decir, era la óptica que acompañaba de salida a los primeros cuerpos fabricados para 35 mm. Y puede que la razón no sea otra que los motivos ya señalados en relación a los principios fieles de observación. De ahí, muy probablemente que también que se haya establecido el 50 mm como un patrón fotográfico.

Como se ha comentado, la Leica piloto sale de fábrica en 1923 con un objetivo fijo Anastigmat 1:3,5f- 50 mm y, en adelante, durante los años veinte y treinta, la empresa Leitz fue ampliando su oferta de ópticas básicas acopladas a nuevos modelos de cámara. Todos sus diseños 50 mm fueron característicos por su luminosidad y por ofrecer gran calidad óptica. Pero este modo de ver riguroso, relacionado al 50 mm para formato

pequeño, tiene sus ópticas homólogas en 80 mm y de 150 mm a 165 mm para las cámaras de 6x6 y 4x5, respectivamente. Basándonos en el esquema de Ansel Adams como apoyo para este argumento, cabe explicar que la longitud focal del objetivo "normal" o 50 mm coincide aproximadamente con la diagonal del formato de la película que en este caso, como se ha insistido, tiene un ángulo de visión entre 50° y 55°, es decir, equivalente a lo que se considera la visión normal de ojo humano. Así, "igual que el objetivo 50 mm se considera "normal" para las cámaras de 35 mm (aunque la diagonal real de la película es de 42 mm, aproximadamente), el de 80 mm es el normal para el formato 6x6, y los de 150 a 165 mm son los normales para el formato 4x5" (Adams, 2002: 57).

Aplicado al caso práctico concreto de la fotoperiodista Gerda Taro -que hace uso del pequeño y mediano formato con ópticas de 50 y 75 mm, respectivamente-, el objetivo de la máquina 6x6 también se considera un objetivo "normal", de igual modo que en el caso del Summar f/1: 02 50mm que monta la Leica IIIa. La focal fija de la Rolleiflex sale de fábrica con ópticas de 75 mm y, en términos de ángulo de visión, el objetivo 75 mm para formato medio se convierte en un 50 mm para 135 ya que, en relación a la interpretación de la forma, la mayor longitud focal del Zeiss Tessar f/1:3,5 -75mm compensará el área de formato 6x6, superior al 24x36 de 35 mm o 135. Por tanto y aunque se trate de dos conceptos muy diferentes de cámaras, el punto de conexión entre las dos herramientas de trabajo de la fotoperiodista se establece en el modo de ver rigorista que ofrecen las dos focales diferentes, montadas sobre formatos fotográficos también diferentes, pero, en definitiva, ambas respetuosas con la forma de la visión. Según lo avisado, el modo en el que todo ello afectará en la práctica de Gerda Taro definitivamente se comprobará en la tercera parte de la investigación, durante cada análisis textual de las fotografías. Por tanto, de momento, únicamente resta subrayar la década de los treinta como una etapa de máxima importancia en cuanto al avance tecnológico y los resultados fotográficos que logra. Esta era de avances en lo que a la tecnología fotográfica se refiere abrirá nuevos campos de actuación a la vanguardia, el documentalismo y el fotoperiodismo. Consecuentemente, el estallido en 1936 de la Guerra Civil española se convertirá en el banco de pruebas que teste y compruebe los resultados de estos productos técnicos, que nuestro estudio revisará a partir del caso específico señalado.

2.4. Documentalismo y fotoperiodismo

Dejando parcialmente al margen las cuestiones propiamente técnicas y en relación a las líneas hasta ahora exploradas cabe retomar de nuevo como argumento de los siguientes apartados la praxis documental. Ésta nos remite a una modalidad específica con sus propias reglas de realización, basadas principalmente en un compromiso con la realidad y respaldado por las opciones técnicas exploradas. Todo ello permite el desarrollo de la

fotografía como prueba de certeza para el contexto social, orientación que precisamente toma Sánchez Vigil para explicar los orígenes del fotoperiodismo, que “nació como necesidad de justificar determinados hechos” (1999:40). Susan Sontag contextualiza su nacimiento en España, durante la Guerra Civil de 1936 (en Olmeda, 2007:105). La autora se refiere, sin embargo, al fotoperiodismo en el sentido moderno del término, pero nuestra intención es revisar con mayor profundidad esta modalidad práctica. Por tanto Sontag nos marca el punto de llegada en la partida que aquí señalamos, es decir, nombra la meta a alcanzar durante la travesía de los próximos apartados, responsables en cerrar este primer gran bloque de la investigación.

El fotoperiodismo, nos dice Pepe Baeza, “es una de las formas que puede adoptar el documentalismo” (2001:45). Es a menudo su consecuencia natural, según se ha dejado entrever. Sin embargo, la indicación de Baeza precisa los matices que en sí misma insinúa pues, si bien la fotografía documental y fotoperiodística comparten muy habitualmente técnicas de realización y categorías temáticas, John Mraz resuelve conciso el básico y principal criterio de diferencialidad entre ambas modalidades: las segundas “son imágenes hechas para publicaciones periódicas” (en De la Peña, 2008:98). En torno a este punto coincide Sánchez Vigil que deben indagarse los orígenes del fotoperiodismo, “en la aplicación de la foto en la prensa” (1999:41). Por tanto, el documentalismo técnico se asocia al periodismo cuando la fotografía es testimonio de un hecho relevante, circunstancial y de gran impacto en la sociedad. La evidencia, por ejemplo, que pretende lo documental en relación a una determinada situación social y contexto se convierte en noticia si existe agitación y conflicto en el supuesto marco. Pero si queda al margen de estos estados límite -y aunque la realidad que los justifique persista-, lo habitual es que esta realidad ya no sea de interés periodístico. La razón, sin embargo, de la fotografía documental como práctica fotográfica no depende ni se interesa en la noticia como finalidad primaria. Narra historias de la vida cotidiana, de interés humano, y por esta razón sus principios se hacen esenciales o son a menudo absorbidos por el fotoperiodismo. Pero, según ya avanzamos, el último depende de un factor fundamental que al primero no afecta: la empresa periodística. Por tanto, el proceso fotográfico documental se asociará a una mayor libertad del fotógrafo, no sometido a la presión editorial que afecta, propiamente, al fotoperiodismo. Así, y como Rebeca Monroy insta,

“Partamos de comprender que justamente lo que define la fotografía documental es aquello que relata lo que sucede, documenta, informa -aunque no tenga necesariamente que publicarse en algún medio-, y es ahí donde difiere del uso social de la imagen de prensa que la hace necesariamente informativa de un acontecimiento”(en De la Peña, 2008:198).

En esta línea avanza también Pepe Baeza, quien establece límites para definir cada una de estas dos modalidades en función de los usos sociales de las imágenes,

“Se usa corrientemente el término documentalismo para designar aquellos trabajos que, exhibidos en galerías o en forma de libro, tratan temas estructurales y se realizan con amplios márgenes de tiempo y reflexión. El fotoperiodismo define en cambio la aplicación de un tipo de documentalismo que depende de un encargo o de unas directrices marcadas por un medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculados a valores de información o noticia” (2001:45).

Esto significa que el objetivo final de cada imagen, condicionada desde su captura por su uso, será capaz de determinar cada uno de los pasos y métodos del proceso fotográfico. Deberán, por tanto, desandarse estos pasos para comprender cómo la intención del fotógrafo en su ejercicio de observador técnico es potencialmente susceptible de estar condicionada al uso que, o bien adivina o prevé para sus imágenes. Así, esta estructura que mira hacia los usos de la imagen llevaría a considerar al receptor en primera instancia; y a invertir el orden habitual de la escala en el proceso comunicativo que supone la captura y finalidad de toda imagen fotográfica. Esto significa, para el caso que nos ocupa, que un fotógrafo entregado a la modalidad documental gozará de mayor libertad temporal, temática y expresiva que el fotoperiodista. Y ello debido a que la recepción del mensaje fotográfico no depende, en el primero de los casos, de ningún engranaje empresarial. El caso documentalista permite, además, incluso como único receptor al mismo autor y, por tanto, el enfoque íntegro de la obra podría estar condicionado a un único presupuesto: su mirada exclusiva, autora y receptora. Pero difícilmente ocurrirá lo mismo para el caso fotoperiodístico, donde habitualmente el receptor inicial es un medio de comunicación, esto es, en primera instancia, una empresa entregada a la actividad comercial y, en segunda, un medio global de producción y distribución que exige, al menos, la coordinación y coherencia de los mensajes que distribuye. Todo supeditado a la línea editorial del medio pues, como cabe recordar, el periodismo “también es un negocio” (Calzado, 2007b:9). Por tanto y si, en coherencia, asumimos como primera receptora de la obra fotoperiodística a la empresa periodística debemos saber, como mínimo, de que trata esta actividad, y una respuesta nos viene de la voz del contemporáneo V. Hudec,

“Por periodismo entendemos conjuntos de expresiones escritas, habladas, fotográficas o de combinación mutua destinadas a *interpretar* la realidad social, y que mediante su fusión ejercen un impacto sobre el público socialmente diferenciado. El periodismo *orienta* a ese público, formula y expresa sus opiniones, su concepción del mundo; le ofrece una *explicación* de los fenómenos contemporáneos en toda su multiformidad” (en De la Peña, 2008:33).

Así, el fotoperiodismo se comprendería, en síntesis, como una actividad más de naturaleza comercial y en conformidad con el engranaje empresarial del que participa, cuya meta se resuelve en “contar al lector qué había allí, claramente, rápidamente y sin

misterio, confusión o enigma” (en Sánchez Vigil, 1999:41). Todo ello según un lenguaje autónomo, es decir, a través de un sistema propio de expresión en imágenes que, en este caso, el profesor Hugo Doménech define,

“Se entiende la imagen fotoperiodística como aquella que representa la realidad noticiable -captada o no por profesionales empleados en un periódico-; y ante esta justificación es puesta en página por los diarios junto a los textos informativos para su consumo diario en prensa. Dado que la imagen fotoperiodística es noticia -en muchas ocasiones en sí misma- y un reflejo de la realidad de todo acontecimiento, ésta debe construirse a partir de hechos y fuentes comprobables una a una, tal como ocurre con el texto periodístico. Además, por ser parte fundamental de las publicaciones diarias entra a formar parte de pleno derecho del debate sobre la estructura informativa, de la reflexión teórica y de la práctica del periodismo en su conjunto; además de acerca de sus estrategias de elaboración y protecciones presentes y futuras. Por otra parte, el estudio de la imagen fotográfica informativa en prensa supone el análisis de los síntomas del periodismo en general” (2003:21).

Desde aquí, por tanto, ya se avanzará considerando la fotografía como imagen en un contexto combinado y según ya unos objetivos definidos que trascienden a cualquier modalidad hasta ahora explorada. Sin embargo, el nuevo contexto de publicación, en este caso la página impresa del periódico, admite diferentes secciones y cada una, a su vez, distintas modalidades, categorías o géneros fotográficos. De todos ellos, la investigación se orientará hacia el género concreto del testimonio, y hacia la categoría temática de la fotografía de guerra.

Así, para el específico contexto de la página impresa, A. Moles resuelve que la fotografía significa: “un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del medio óptico (universo perceptivo) susceptible de persistir a través del tiempo, y que constituye uno de los principales componentes de los *mass-media*” (en Alonso y Matilla, 2001: 20). Por ello, cuando ésta participe del nuevo contexto de publicación, podremos llamar *imagen* o “texto visual” (en De la Peña, 2008:161) a lo que habíamos llamado hasta ahora *fotografía*. La página impresa se constituye esta vez como un único soporte y medio de distribución que unifica lo visual, lo escrito y el lenguaje visualizado de la tipografía. Todos tres se afectarán entre sí y, por tanto, será reclamo de nuestro estudio tratarlos en conjunto, más siquiera con ligereza, con tal de aproximarnos al verdadero objeto de nuestro análisis: las fotografías de Gerda Taro, tanto aisladas como en sus contextos de publicación. Luego, no es propósito de los siguientes apartados realizar un análisis detallado de cuestiones propiamente periodísticas, sino más bien fotográficas, aunque no por ello se obviarán las primeras, cuyo particular desarrollo se propone a continuación.

2.4.1. Los géneros en la fotografía de prensa

En apartados anteriores se ha tratado de ofrecer una vista panorámica de la praxis documental con el fin de establecer aquellos puntos particularmente relevantes para el fotoperiodismo. En síntesis, los supuestos que dan impulso a esta modalidad guardan relación con el modo del *descubrimiento*, donde la veracidad fotográfica se combina con la praxis del periodismo. En el libro de estilo producido por la *Associated Press*, "The New's Photographer's Bible", Ed Reinke hizo una formulación tajante que nos llega de la voz de J. Mraz, sobre la manera ideal en que los fotoperiodistas deben trabajar:

"En lo que se refiere al fotoperiodismo yo enfatizo la palabra periodismo; tomamos fotografías en las circunstancias que se nos presentan y no intentamos modificar esas circunstancias" (en De la Peña, 2008:167).

La lección que propone este discurso destaca como principio elemental la no aceptación de la manipulación intencionada o desmedida -más allá de lo permitido formal y estructuralmente revisado en la praxis teórica del documental. Todo ello nos lleva a la inicial noción de testimonio que explora Schaeffer,

"El testimonio fotográfico es un género periodístico: se define por la inserción de la imagen en una narración que pretende ser verídica y que, a menudo, está unida a tomas de posición ideológica o éticas. Por tanto, la regla del testimonio implica siempre la armonización de una imagen y de un mensaje para-icónico" (1990:104).

Pero antes de continuar avanzando en la línea que Schaeffer indica, cabe mencionar, con base a la teoría y experiencia de algunos expertos, la ordenación de las imágenes según las formas de clasificación que permite la fotografía de prensa. De partida Sánchez Vigil plantea la dificultad que supone intentar una nueva taxonomía, no obstante, a continuación y a propósito de Mariano Cebrián Herreros, Sánchez Vigil propone la siguiente división para centrar la fotografía periodística (1999:44),

1. Noticiable: Valor de noticia, integrada en un texto.
2. Documental: Aporta mayor realismo a los textos.
3. Simbólica: Símbolo de una realidad.
4. Ilustrativa: Sin carga informativa aunque la tuviera en el momento en que se tomó.
5. Retrato informativo: Identifica a los personajes.
6. Secuencia: testimonio genérico en varias tomas.
7. Costumbrista: Situaciones de la vida cotidiana.
8. Humorística y de curiosidad: Hechos de actualidad vistos desde este prisma.
9. Especializada: Especialización informativa.

El planteamiento que nos llega desde el punto de vista práctico es sutilmente diferente en la propuesta de ordenación pues, según el punto de vista del práctico, se sugiere una taxonomía a partir de los diferentes géneros que admite la fotografía de prensa. Así y aún bajo la advertencia “los géneros “químicamente puros no abundan” (Abreu, 2000:36), el fotoperiodista y editor Ulises Castellanos (2004:36) arriesga una segunda división a partir de tipologías que enumera según:

1. *La fotonoticia* (eventos no previstos). Incluye fotografías de política o movimientos sociales. Este género es la base que ofrecen los diarios y revistas como información visual para documentar un hecho. Son imágenes que se obtienen gracias a la cobertura periodística de un medio, atendiendo a la oportunidad y las prioridades informativas del mismo. Deben ser imágenes fundamentalmente informativas, que dejen de lado la interpretación, contundentes y claras.
2. *La fotografía de entrevista* (retrato). Pueden retratarse tanto personajes como figuras anónimas. Lo trascendente es que dichos retratos comuniquen el contexto donde se desenvuelve el sujeto. Debe clarificar de quién estamos hablando y a qué se dedica. Este género permite como pocos el estímulo de la creatividad y, además de informar, permite al fotógrafo expresar su punto de vista respecto al sujeto retratado.
3. *La fotografía deportiva*. Este género exige una especialización y obliga a la velocidad y a la capacidad de síntesis.
4. *La fotografía de nota roja*. Si bien es un género que provoca el morbo y es utilizado por algunos medios como anzuelo de venta, la fotografía de nota roja también impone habilidades y capacidades al fotógrafo de prensa. Este género impone su propia estética. El fotógrafo que lo practique debe apuntalar el hecho, no la situación que lo provocó.
5. *El reportaje*. Si para Vicente Jareño el reportaje es “el género mayor del periodismo”, el reportaje es el género mayor del fotoperiodismo. El desarrollo del reportaje fotoperiodístico es más complejo que ningún otro género. Aborda una historia de interés general que se cuenta en varias imágenes complementarias. A través de sus cuadros, el reportaje gráfico ofrece varios ángulos de una problemática y permite (...) que el fotógrafo informe al tiempo que vierte su punto de vista.
6. *La fotografía documental*. Este género trasciende la información. No es inmediato. El fotógrafo documentalista debe descubrir o seleccionar un tema de su interés para

contárnoslo en imágenes a partir de historias de vida. Su desarrollo es pausado, pues requiere de más tiempo. El documental se construye con información a profundidad. Este género es complejo, pero el que más proyecta el estilo del fotógrafo.

Salvo el modo deportivo, los demás géneros afectan a las prácticas que destaca de modo específico la investigación y, por ello, se ha considerado útil el aporte íntegro del práctico del fotoperiodismo Ulises Castellanos. Sin embargo, para dar paso al siguiente apartado, lo inmediato que cabe avisar es que parte de la indicación de Abreu Sojo: “los géneros periodísticos fotográficos, para definirse, exigen una referencia a la “preceptiva literaria”, ya que en ella fue que se forjó” (en Castellanos, 2004:37).

2.4.2. Hecho, interpretación u opinión ¿cómo abordar el testimonio cuando es gráfico?

“Desde el punto de vista mediático, el testimonio es sin duda la función comunicacional más importante de la imagen fotográfica”, advierte Schaeffer (1990:104). Retomando esta línea y en conformidad con la anteriormente señalada partiremos por considerar, en términos generales, el testimonio como uno de los géneros históricos más importantes y característicos de los albores de nuestra formación como realidad sociocultural. Su uso en la comunicación plantea “una base para formular una hipótesis fundamentada en la preexistencia de un hecho sociohistórico indiscutible en sí -en cuanto a suceso a secas - pero que es –o fue- susceptible de una versión o interpretación discursiva contra la cual se yergue el testimonio” (Prada, 2001:11). Es, por tanto, de entender que en nuestro estudio no cabe un examen detallado de este tipo de discurso, posible en cualquier modo comunicacional. Más bien lo que pretende es determinar un tanto sus límites y características originales e identitarias en lo visual para comprobar cómo afecta a la fotografía periodística, interpretada en ocasiones como *texto visual*, denominación que surge a propósito de lo escrito y cuya opción definitoria aclara Jorge Claro León,

“La fotografía periodística se considera un *texto visual* únicamente cuando se produce, estructura e interpreta desde un contexto socio-cultural determinado (...) Así es viable que cada fotografía periodística devenga en *texto visual*, en virtud de la conexión dialéctica que se establezca entre un fotógrafo emisor y un público” (en De la Peña, 2008:161).

Desde el campo que afecta estrictamente a lo escrito, el modo testimonial plantea caracterizaciones precisas que deberán tenerse en cuenta para diferenciarlo de cualquier otro tipo de discurso. Estas son:

“1. La relación del enunciado con su marco de enunciación: se trata de una enunciación enunciada en el discurso; de ahí la proliferación de los embragues *yo, aquí, ahora* (...) 2. La intencionalidad explícitamente referencial a un “hecho”. “acontecimiento”, postulado como

real y verificable fuera del discurso. 3. La intencionalidad *perlocutiva* del enunciado: se dice el discurso para influir en el alocutario, en el receptor; se testimonia sobre un hecho para mover al auditorio a tomar partido sobre el mismo. Por esta y la anterior intencionalidad, el discurso-testimonio pretende siempre una *actualidad*: se incita a un “compromiso” frente a una situación actual, todavía contemporánea tanto para el locutor (sujeto de la enunciación y del enunciado) como para el alocutario (receptor)” (Prada 2001:15).

Según lo indicado, resulta evidente que la suma de normas destacadas para el discurso-testimonio en el texto escrito sincroniza, en síntesis, con las claves que ya han sido subrayadas para definir la praxis fotodocumental. Sin embargo, antes de continuar con la exploración comparativa del testimonio en lo visual y en lo escrito, atendamos a la definición panorámica del término que ofrece La Real Academia de la Lengua Española. Para *testimonio*, la ilustre entidad propone: “Atestación o aseveración de algo”. Esta primera enunciación se completa con varias más, de las que destacaremos algunas de ellas, respetando la ordenación del diccionario: 2, Instrumento autorizado por escribano o notario en que se da fe de un hecho, se traslada total o parcialmente un documento o se le resume por vía de relación. 3, Prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de algo. 5, Cada uno de los textos manuscritos o impresos que constituyen la tradición textual de una obra. 6, Testigo.

De este modo, uno de los básicos que habitualmente destaca el discurso testimonial es el relato asumido en primera persona. Esta cuestión no es opcional para el caso fotográfico, donde el fotógrafo debe presenciar inevitablemente los hechos para dar de ellos fe. Luego, en el apartado de la fotografía y desde el punto de vista mediático, el discurso-testimonio nos lleva, no exactamente a destacar el reconocimiento del autor del texto visual, como parece priorizarse en lo escrito, sino a identificar la imagen como cargada de una función de prueba empírica: “Lo que os digo es verdadero, ya que lo muestra la imagen” (Schaeffer 1990:104). Así, “la fotografía como procedimiento técnico-expresivo, facilita la función testimonial más que ningún otro medio” (Baeza, 2001:51). Y Schaeffer esto lo explica a razón de que los códigos que existen en la imagen aparecen como forma de reconocimiento incuestionable desde que la fotografía usa con efectividad su *arché* en la descripción pragmática del motivo referencial (1990: 12).

Para el caso fotográfico, la transposición analógica de la realidad, la semejanza explícita que caracteriza a la fotografía frente a la palabra, consentiría aproximar el valor del testimonio gráfico al del documento antropológico en dirección hacia una *realidad* que la naturaleza del medio tecnológico permite llamar *verdad*. Para explicar esta idea, la relación que guarda el discurso-testimonio con el documento antropológico, resulta idónea la cita de Oscar Lewis, a propósito de su ensayo *Antropología de la pobreza. Cinco familias*,

“Por ello, deseo explicar al lector que este libro ha sido escrito en el *espíritu científico* de la antropología que es, en su naturaleza intrínseca, el espejo del hombre. La pobreza no es bella en ninguna parte; y si desagrada a mis amigos (...) lo que miran reflejados en ese espejo, es a ellos a quien corresponde cambiar las *realidades objetivas* de su condición” (en Prada, 2001:24).

La fotografía testimonial como espejo del mundo guardaría en este caso relación con la naturaleza del documento escrito al que Lewis se refiere como de *espíritu científico*. En esta línea, Pepe Baeza plantea un caso relacionado y muy ilustrativo a propósito de una entrevista que el periodista realiza en 1977 al fotógrafo testimonial James Nachtwey, quien comenta: “si nuestro trabajo no fuera capaz de alterar en alguna medida la marcha del mundo, no tendríamos tantos problemas para tomar imágenes” (2001:52).

Según el argumento de Nachtwey, se da por sentado el poder de la imagen como arma transformadora, en este caso, de políticas y/o sociedades, así como también se asume la inteligencia y/o sensibilidad de la gran masa pública a las que afecta y que, en consecuencia, exige políticas transformistas para un bienestar mayor o más justo. Para el caso de la foto testimonial en prensa cabe entender, por tanto, que de no interpretarse verdadera, de saberse falsa aun tratada según la praxis del realismo, perdería todo su poder reformista dado que, entre otros, *nadie* intervendría dificultando o evitando la labor del fotógrafo, como plantea la queja implícita de Nachtwey. Luego, también ha de asumirse que la fotografía testimonial pertenece, por decreto, al apartado de “la mera reproducción de la realidad” (Baeza, 2001:52). Por todo ello las realidades indignas podrán llegar a modificarse si se atienden y muestran, es decir, si se consideran fotográficamente y se exhiben en la plataforma más oportuna para que, en definitiva y como resolvíamos anteriormente⁴⁶, existan. Pero cabe entender entonces que será precisamente a partir de esta toma de posición cuando en la fotografía testimonial la intención del fotógrafo intercede intencionadamente afectando a la conciencia general y, a diferencia del documental científico e imparcial explorado en nuestro estudio a partir de la fotografía de A. Sander, la ideología reformista del observador testimonial choque contra la tendencia a la objetividad lacónica del documentalista antropológico. En esta misma línea resuelve Prada para Lewis, quien, recuérdese, asumía para su discurso un espíritu rigurosamente *científico*,

“El documento antropológico guarda con el discurso testimonio en común su pretensión de valor referencial a una realidad a la que llama verdad; aunque la concepción de realidad –y verdad- sea distinta en ambos casos; para el documento antropológico la realidad es objetiva en sí y no depende de una interpretación *comprometida* con ella” (2001:24).

⁴⁶ Véase el apartado 2.2 de nuestro estudio.

Por tanto, no puede más que cuestionarse el discurso que identifica al testimonio como un “modo obligado por la imagen a decir la verdad” (Schaeffer, 1990:104) pues, como en el texto y propósito del ofrecido, *Antropología de la pobreza*, también el mecanismo que se pretende verídico en lo visual para el discurso-testimonio forzosamente tendrá una estructura manipuladora en tanto que pretenda cambios de moral a gran escala. Para el texto, como para la foto y en relación al tema concreto revisado, resulta evidente que *lo pobre* no pertenece a una realidad única, *objetiva*, sino a una realidad *negativa* que instiga a la actuación pública y al cambio en pos de otro realismo, uno *positivo*: aquel que resuelva la pobreza. Pero, a diferencia del escrito, el testimonio visual se beneficia de su condición técnica, es decir, de la capacidad de la imagen, cuyo estatuto apunta hacia normas que son de un orden superior para el realismo y, por ende, para la veracidad. Todo ello una vez más, aunque ésta con mayor impulso, bajo el velado propósito de orientar a la opinión en masa. Según Manuel Alonso y Luis Matilla, “se da testimonio directo donde no existe sustitución de lo ocurrido, sino representación plena” (2001: 228). Y Schaeffer sintetiza esta postura ya ajustada a la identidad del testimonio gráfico como género periodístico,

“Contrariamente a lo que quisiéramos creer, la imagen no es testimonio del mensaje, se limita a no ser un testimonio en contra” (Schaeffer, 1990:104).

La estrategia del testimonio periodístico guarda relación, por tanto, con un interés de carácter persuasivo desde que privilegia situaciones que, sabe, trascenderá como imágenes públicas a propósito de su inserción en una prensa ni mucho menos neutral. Por tanto, pudiera pensarse que esta fotografía que trascenderá a la prensa nace por intuición y/o creación de un autor ya con vistas a satisfacer ciertas necesidades comunicativas. Para Fontcuberta, “La difusión de fotografías de contenido social implica siempre un acto de propaganda, quiera el fotógrafo o no” (2002: 155). Sin embargo, cabe entender que el primer impulso doctrinal, incluso para el testimonio gráfico que se pretende más “honrado”, como expresara Modotti, deviene del punto de mira del fotógrafo, quien usa las posibilidades que de la fotografía alcanza -explícitas e implícitas- para respaldar su propia noción de pobreza, orden social, verdad, belleza, etc., en definitiva, de cualquier tema que plantee o pretenda soluciones éticas y/o estéticas.

En la línea de Schaeffer, Sontag sintetiza el acto fotográfico, no sólo como un modo de certificar la experiencia, sino también de rechazarla dado que la cámara igual que incrimina, discrimina (2005:24). Y este evidente, según lo visto, es lo que el testimonio pretende, sino ocultar, disimular. No obstante y expresado en positivo cabe pensar que, precisamente, las reglas de estrategia del testimonio no pueden más que simular una realidad de otro modo inabarcable, por desmesurada. Y todo ello para el modo visual bajo la apariencia de la forma concreta e intencionada que el fotógrafo determina con su

encuadre. Después y ya una vez insertada la foto en el contexto de la página impresa del periódico o la revista será la palabra escrita la máxima responsable en la orientación de las posibles lecturas de la imagen.

De una manera coherente, la intención de tratar de definir la naturaleza de la fotografía con intención testimonial desde ámbitos ajenos a lo propiamente fotográfico nos ha llevado a considerar la frontera que separa al discurso- testimonio de otro casi idéntico como es el discurso autobiográfico, otra de las cuestiones más sugerentes para la fotografía. En la expresión escrita, el discurso autobiográfico es aparentemente fácil de identificar porque el emisor no oculta el uso del lenguaje como herramienta para expresarse a sí mismo, es decir, muestra según normas transparentes e identificables al yo emisor como el yo enunciado en la obra. Pero estas normas operan de un modo muy similar a las del género del testimonio, que también se expresa en primera persona. Esta vez el investigador norteamericano John Beverley advierte de la dificultad que supone a menudo diferenciar entre sí cada uno de estos dos géneros,

“Evidentemente no hay una línea divisoria exacta entre testimonio y autobiografía (...). Sin embargo, hay implícito en la biografía como género una postura individualista, ya que como forma narrativa depende de un sujeto narrador, coherente, dueño de sí mismo, que se apropia de la literatura precisamente para manifestar la singularidad de su experiencia, su estilo propio. La autobiografía construye para el lector imaginario de un yo autónomo e imperante como la forma “natural” de existencia tanto pública como privada. Por contraste, el yo testimonial funciona más como un dispositivo lingüístico que puede ser asumido por cualquiera. (...) el testimonio no puede afirmar una identidad propia distinta de la clase, grupo, tribu. Etnia, etc., que pertenece el narrador; si no es así, es la narración de un triunfo personal en vez de una “narración de urgencia” colectiva, el testimonio se convierte precisamente en autobiografía” (en Prada, 2001:21).

Luego, para el texto escrito existen evidentes fórmulas que permiten diferenciar estos géneros casi idénticos entre sí pues, mientras la naturaleza de la autobiografía la obliga a mantener constante una postura individualista, el testimonio puede marcar el emisor del discurso con un yo colectivo (un *nosotros*). En este caso, el sujeto del enunciado puede también corresponder a un sujeto de la enunciación que se reconoce disuelto de un todo mayor, que es su grupo o clase social. Por tanto, la posibilidad de marcar en el testimonio al sujeto en plural (bajo un *nosotros*), distingue a este género del casi idéntico autobiográfico, quien siempre se expresa en primera persona. Pero la naturaleza de la fotografía como texto visual no permite tales normas diferenciadoras bajo la lectura única de la imagen, es decir, sin atender a la palabra acompañante de la imagen. Por ello, a menudo resultará harto difícil resolver hasta qué punto un fotógrafo testimonial se expresa a sí mismo en aquella fotografía que más tarde será objeto publicable en un medio de comunicación.

De momento, los ejemplos hasta ahora examinados prueban que la fotografía como medio autónomo se permite también como instrumento de expresión individual. Sontag destacaba a Stieglitz como el modelo de fotógrafo que trataba de expresarse a sí mismo en su obra (2005: 51). Pero, es más, sin necesidad de recurrir a las propuestas más artísticas e incluso experimentales o abstractas, ha quedado hasta ahora evidenciado cómo los fotógrafos con preocupaciones sociales que abogaban por la representación realista también han adaptado todos los elementos posibles de su entorno a diversas fórmulas fotográficas que consintieran expresar un determinado proyecto individual - estético, plástico, ético y/o político- en el que se encontraban perfectamente contextualizados. Bajo el lábaro del realismo, por ejemplo, se ha comprobado, a partir de Dorothea Lange, cómo los fotógrafos con preocupaciones sociales han expresado y/ construido su propia noción de pobreza. La adaptación intimista en la fotografía de intención reformista social ha tenido en nuestro estudio su máxima representación en la fotografía de Tina Modotti. Y también se ha destacado del apartado de la fotografía soviética cómo ésta usaba las posibilidades del medio técnico para exaltar las ideas políticas del socialismo bajo la apariencia de una intencionada estética persuasiva.

Ahora bien, de este modo y según los ejemplos hasta ahora ofrecidos, la gran mayoría examinados pormenorizadamente en apartados, deberá tenerse en muy cuenta cómo la tarea que nos ocupaba, la exploración del género testimonio para el *texto visual*, nos ha llevado cerca, sino exacto, al género del ensayo para el *texto escrito* pues, según define la RAE, el ensayo es un “escrito en el cual un autor desarrolla sus ideas sin necesidad de mostrar el aparato erudito”. Un resultado, sin embargo, que no se ajusta precisamente a la praxis teórica del fotoperiodismo -modalidad que en su práctica, recuérdese, comparte las normas de realización con el documental. Diríase, por contra, que en nuestra tarea de resolver el modo en el que debería considerarse el testimonio cuando es gráfico, los resultados obtenidos no hacen sino atentar contra el principio elemental de la ética de la imagen informativa en relación a los deberes y derechos del profesional de la imagen con respecto al principio de realidad,

“(6) Deber de informar a través de sus imágenes y fotografías y no confundir ni dirigir la opinión del lector o espectador con “imágenes intencionadas”. (21) Deber de saber evaluar si las imágenes y fotografías añaden contenido informativo, son útiles para el usuario de la información, sirven para educar, complementar la información aportada y, en definitiva, si contienen un valor periodístico y humanista. (35) Deber e publicar imágenes y fotografías que ayuden a la selección, a la comprensión y a la interpretación correcta de los hechos (...). (10) Derecho a poder acceder a todas las fuentes posibles de información y documentación con el fin de poder tomar las imágenes y fotografías de la forma más real y objetiva posible” (en Arroyo, 2000:98).

Ciertamente no todos los ejemplos prácticos anteriormente referidos se enmarcan propiamente en el contexto periodístico pero, ya en el capítulo anterior se resolvió cómo cabe considerar la fotografía, desde su generalidad, como un modo de expresión autónomo que permite su lectura considerando únicamente los elementos que incluye en su encuadre. Y, para el caso particular de la fotografía periodística, esta opción no difiere de cualquier otra modalidad hermana dado que, como advierte Jorge Claro León, también “las fotografías periodísticas se pueden organizar a partir de sus características particulares y según la finalidad que persiga cada fotoperiodista” (en De la Peña, 2008: 161).

Por tanto, a modo de conclusión y según las posibilidades rastreadas en este apartado, todo indica que, en su estrategia global, el testimonio periodístico propone el *arché* del *texto visual* -este es, un texto con un lenguaje autónomo del que únicamente es responsable, en primera instancia, el fotógrafo- como “garantía empírica de la verdad” (Schaeffer, 1990:106). Basada en la praxis y estrategias de la imagen fotográfica, el medio de comunicación acredita o garantiza una información intencionadamente orientada. La prensa usa, por tanto, la imagen fotográfica como evidencia fáctica del mensaje que difunde en tanto que el testimonio gráfico es siempre explícitamente referencial y pretende un valor de verdad de la palabra escrita. Esta intencionalidad lo motiva en cuanto a discurso, sin embargo, no es del todo posible afirmar que el principio de realidad -o la cualidad de veraz- consienta una tasa de naturaleza objetiva en este tipo de discurso dado que el testimonio, como género, supone siempre una interpretación de la realidad, “una versión opuesta, contraria o distorsionada, a la cual corrige, se opone o rectifica” (Prada 2001:11).

2.4.3. De la imagen única y “muda” a la imagen múltiple y “hablada”: la foto en prensa

Los principales rasgos de diferencialidad para la fotografía periodística respecto a las demás modalidades fotográficas vienen determinados por el uso de las imágenes. Así, a la fotografía periodística en la modalidad destacada afectará, por un lado, a la alteración -física y de significado- que asume la imagen fotográfica según su nuevo contexto y (re)encuadre y, por otro, que de copia aislada deviene a imagen pública. Centrados ya en el tipo de modalidad que especialmente nos interesa, a continuación dedicaremos el presente apartado a desarrollar las dos constantes señaladas⁴⁷.

⁴⁷ Evidentemente y como se viera en el capítulo anterior, también será considerada imagen pública la fotografía que sirve de medio para la creación artística en el apartado experimental y estético del periodo de entreguerras. Sin embargo, cabe entender que a partir de ahora todo lo atendido afectará en exclusiva a la modalidad que pretende el registro testimonial e informativo, reproducible y publicable, y no el efecto que logra la obra fotográfica de interés estético en publicaciones minoritarias y de índole artística.

Tomando como referencia la resolución de los apartados anteriores, ya puede acreditarse que nada en la fotografía periodística es *inocente*, como puede asumirse también para cualquier otro tipo de modalidad fotográfica. En el caso de la fotografía periodística, los arbitrajes que orientan su significado comienzan con las decisiones del fotógrafo como testigo del hecho, y afectan fundamentalmente al encuadre, el ángulo y el enfoque, como sucede para cualquier otra fotografía de naturaleza distinta. Atendiendo a su uso como rasgo de diferencialidad, la fotografía periodística, sin embargo, se altera y transforma en una nueva *impresión* que será reubicada en un nuevo contexto, el de la página impresa, donde interviene la decisión de otros expertos (diseñadores gráficos, editores de arte, diseñadores, etc). Este movimiento, por tanto, ya no afecta al común de las fotografías. Supone, además, una nueva alteración de primer orden. Al respecto Ansel Adams indica cómo las fotografías con intención periodística “ya se toman con vistas para uno de los fines del fotoperiodismo, el reencuadre” (2002:114). Después, y como detalla F. Olmeda, “la imagen queda a suerte de su valor de uso, en función de parámetros como el espacio en la página, la maquetación o el estilo de la publicación” (2007:233). Pero, aun más decisiva que la importante alteración de la fotografía a causa de su nuevo soporte, podría señalarse su dependencia del texto escrito. Desde el momento que se incluye en el contexto de la página, el significado que propusiera la fotografía aislada, cuya lectura depende en exclusiva de los elementos que encuadra y muestra, ahora obedece a ser testimonio (o no ser testimonio en contra) del mensaje en código escrito al que apoya, y que puede ajustarse (o no) a la realidad que ya ha interpretado y reproducido la imagen. Es por ello, puede entenderse, que Nicolás Sánchez Durá comente en relación cómo “el proceso de lectura de la imagen fotográfica se da por excelencia en la fotografía publicada, en la que ilustra periódicos y revistas (2002a:38). De nuevo y para ilustrar el caso sirve como idóneo el ejemplo de la fotografía de Gerda Taro publicada en la portada de VI el 30 de junio de 1937⁴⁸. Se trata de una imagen andaluza que muestra a los refugiados de Málaga en Almería, sin embargo, el texto que acompaña a la imagen señala a los protagonistas de la toma como víctimas vascas del bombardeo fascista sobre la población de Guernica. En definitiva la cabecera alemana, con una orientación ideológica muy definida, se favorece de la carga dramática de esta imagen concreta para ilustrar *otro* suceso también dramático, pero no ajustado a la realidad contextual que ya había reproducido la imagen.

En efecto, esta última contingencia de manipulación -como es la palabra escrita que se vincula a toda imagen periodística-, es la más decisiva en tanto que puede afectar en primer lugar, al mensaje original de la fotografía y, en segundo, al mensaje informativo que de ella surge dado que, como señala Jean-Marie Schaeffer, en el contexto de la página impresa, “la imagen depende enteramente de las normas genéricas del texto”

⁴⁸ Imagen fotográfica analizada pormenorizadamente en el apartado 7.1. de la investigación.

(1990:110). Es decir, dicho esto en los términos directos de Sontag, la fotografía “es físicamente muda. Habla por boca del texto escrito debajo” (2005:156). Y Vilém Flusser completa esta argumentación, “la foto es una superficie inmóvil y muda que aguarda pacientemente su distribución mediante reproducción (2001,47). Según continúa el filósofo checo “la imagen, como el texto, es un medio. Ambos tienen la finalidad de mediar entre el ser humano y su entorno (...) Ambos están sujetos a una dialéctica interna: se ponen delante de lo que han de representar, y estorban a la vez que median” (Flusser, 2001:103). Para el caso de la leyenda o pie de foto en la página impresa, el texto, sin embargo, no relata exactamente una realidad sino, más bien, interpreta una imagen. En definitiva, funciona como la interpretación de una realidad ya interpretada según otro código comunicacional que, sin embargo, llegará a representar un elevado porcentaje del significado del mensaje de la imagen. Al respecto Walter Benjamin se cuestiona, a propósito esta breve incorporación textual y descriptiva que acompaña a menudo a la imagen en la página impresa, “¿no se convertirá el pie en uno de los componentes esenciales de la fotografía?” (1973:53). A lo que resuelve, afirmativo, Javier Marzal,

“El “pie de foto” es fundamental porque suele fijar o “anclar” el sentido de la fotografía, desde la perspectiva de la instancia del autor empírico (...) el pie de foto es un elemento fundamental para esclarecer el sentido de la imagen” (2007:179).

Tanto es así que el *Primer código ético y deontológico para la imagen y fotografía informativa periodística* recoge en su artículo 8 el “deber de no crear, manipular la imagen y la fotografía ya sea por medios técnicos o manuales ni alterar el significado de las mismas con el acompañamiento de texto” (en Doménech, 2005:189). Ya se exploraron las opciones manipulativas de la fotografía durante la captura. Ahora, en el soporte homogéneo de la página impresa, cualquier cuerpo de texto que aluda a lo representado en la imagen se puede presentar como un importante factor de riesgo para el significado original de ésta, pero no cabe duda de que un pie de foto oportuna e intencionadamente alterado será capaz de alterar por completo el significado de la imagen y, por tanto, de la nota informativa. Esto, según la declaración de principios sobre la conducta de los periodistas de la FIP se considera como falta profesional grave en tanto que distorsión malintencionada (en Doménech, 2005:169), pues la función del pie de foto no debiera sino ser nota aclaratoria de la imagen y/o leyenda informativa. Sin embargo, tanto con el cuerpo textual, metadatos y, principalmente, el pie de foto, la fotografía periodística habrá de aceptar estas posibles alteraciones del mensaje original, difíciles de identificar y a menudo controlar. En definitiva, todo ello no afectará a las fotografías cuyo objetivo no sea la publicación, salvo para el caso de la copia aislada como obra única o museística, donde el título, en un sentido homólogo al del pie de foto, también actuará como una “afirmación abreviada” (Gombrich, 1979:72).

La segunda cuestión decisiva sobre la que cabe profundizar dado que afecta especialmente a la fotografía periodística es la presencia pública que ésta alcanza a partir su inserción en los medios de comunicación visual. Gisèle Freund comenta este hecho como un punto de inflexión para la imagen técnica,

“La introducción de la foto en prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas (...) Con la fotografía, se abre una ventana al mundo (...) Al abarcar más la mirada el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo del mundo concreto donde cada uno vive. La fotografía inaugura los más media visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo. Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, la finanza, los gobiernos (2006:96).

El alto valor informativo de la fotografía fue posible a partir del paralelaje tecnológico que permitió, por un lado, avances en los métodos de captura y, por otro, en los procedimientos de impresión a gran escala. Este maridaje resultó definitivamente posible durante el periodo de entreguerras, etapa que esta vez cabe destacar por el consumo en masa de la fotografía en la prensa y las revistas ilustradas. Las cámaras fotográficas de pequeño formato habían comenzado a consentir el registro de los sucesos ágilmente. La capacidad de tomas que permitía la película en 35 mm, las posibilidades que ofrecían las nuevas ópticas y el uso del flash resolvieron la práctica de muchos fotógrafos con intereses documentales y de denuncia social. Estos, que ya no veían reducidas sus posibilidades, se formaron en la técnica para producir imágenes como prueba de certezas que, tanto informaban como conmocionaban al público. Pero la capacidad informativa y modeladora de esta nueva figura para la identidad colectiva devino de la colaboración entre el reportero y las publicaciones: el primero logró con la prensa la resonancia de su testimonio, y la segunda experimentó un cambio trascendental en su dimensión comunicativa y empresarial. La fotografía permitió a la prensa un mayor interés generalizado desde que la imagen, como texto visual, proporcionaba una lectura concisa, clara e instantánea que, a diferencia de la palabra escrita, no requería descifrarse según códigos de mayor complejidad de lectura. La mirada pública, por tanto, pudo saber de los temas de actualidad e interés únicamente mediante la lectura de las imágenes, sin necesidad de saber leer (palabras) para conocer los temas de interés inmediato o saber de los grandes acontecimientos del mundo. En este momento, pues, se ubica la génesis del fotoperiodismo, que avanzará de un modo irreversible como práctica que logra ampliar las posibilidades del ejercicio comunicacional y empresarial de la prensa, pues como señala la historiografía y en conformidad con lo explicado: “poco a poco, el texto se va convirtiendo en un relleno de las imágenes: es un giro radical en la concepción y manera de ofrecer la información” (Sougez, 2007:423).

Ahora podrá señalarse la primera etapa del periodo de entreguerras en Alemania como el punto de referencia del génesis del fotoperiodismo. Para empezar, si bien las publicaciones periódicas mostraron un temprano interés por la fotografía, la unión de textos e imágenes en un mismo soporte informativo no fue posible hasta principios del siglo. Las artes gráficas no podían utilizar las fotografías en sus publicaciones debido a imperativos técnicos que se resolvieron primero con el costoso huecograbado, y después con el rotograbado, una técnica más efectiva y económica que permitió imprimir fotografías y textos a la vez en una misma rotativa. Su uso comenzó a generalizarse en las empresas editoriales a partir de la década de 1910, pero su gran época, como señala Horacio Fernández, no fue sino durante el periodo de entreguerras, “en Alemania hasta 1929 y luego en todo el mundo durante los años treinta” (en VV. AA, 1999:28). Por su parte, también en Alemania señala Gisèle Freund que “se inicia la edad de oro del periodismo fotográfico y de su fórmula moderna” (2006:102). Y es que, según lo revisado en anteriores apartados del presente capítulo, el fotoperiodismo cobrará su impulso gracias a firmas tecnológicas como Leitz (Leica), Ernox (Ermanox), Zeiss Ikon (Contax); a nombres como el de Erich Salomon, considerado historiográficamente un de los padres del reportero moderno (en Sougez, 2007: 423); y a cabeceras de la altura de *Berlin Illustrierte Zeitung*, *Müncher Illustrierte Press*, *Die Illustrierte Zeitung* y *AIZ*, todas ellas firmas que consolidaran a la alemana como una prensa de referencia para el resto del mundo.

En conclusión, el resultado del progreso técnico facilitará la posibilidad de la imagen técnica como imagen pública con calidad informativa, es decir, resolverá que la imagen como mensaje informativo llegue de un solo remitente a numerosos destinatarios a la vez y, como subraya el profesor Horacio Fernández, a partir de la década de 1930 casi todo lo que sucede es susceptible de ser fotografiado, reproducido y distribuido en la enorme masa de publicaciones que diariamente editan un sinfín de fotografías (en VV. AA, 1999:28). Los totalitarismos, también en auge, no desaprovecharán esta oportunidad, el poder de la imagen en prensa, y comenzará la era de un uso para la imagen fotográfica que aún perdura en el afán político de alcanzar o conservar el poder. Podría decirse, por tanto, que la imagen pública, en su uso, fluye fundamentalmente por el cauce de la publicidad -tanto para incentivar el consumo como para la propaganda política-, lo que significa que fotografía de prensa no resulta ni mucho menos un producto de naturaleza objetiva sino que se rige en beneficio de determinados asuntos -económicos, ideológicos, etc. Todo ello será estrategia de ensayo en los tres principales acontecimientos sociohistóricos europeos de la década de los años treinta: la conquista del poder en Alemania por el nacionalsocialismo en 1933, la Guerra Civil española tres años después y, finalizada ésta, la Segunda Guerra Mundial.

2.6.4. La guerra visiva. La guerra en la fotografía/la guerra en la prensa

No hay guerra sin fotografía

Ernst Jünger

Furio Colombo plantea una interesante pregunta a la que inmediatamente da respuesta: “¿Qué ocurre cuando una guerra se convierte en *visiva*? Ocurre que el suceso es vivido dos veces, en dos universos separados, el de la sangre y los muertos y el de la visión, precisa y analítica, o bien emotiva y pasional, de la serie de imágenes” (en Bonomo, 1977:18). J. M. Sánchez Vigil define la fotografía de guerra como “el paradigma del fotoperiodismo” (2006:1847) dado que la tragedia humana no se comprendió en su plenitud hasta que los documentos gráficos aparecieron en la prensa. Y Susan Sontag contextualiza llanamente el nacimiento del fotoperiodismo tal y cómo hoy se entiende en la Guerra Civil española, a la que considera como el primer conflicto cubierto en sentido moderno (en Olmeda, 2007:105), esto es, según un trabajo gráfico y profesional que trata un conflicto ajeno, pero de actualidad e interés internacional que nutrirá de inmediato los medios de comunicación extranjeros. Ahora bien, si la fotografía de guerra, entendida ésta como una particular categoría temática que apunta hacia un género específico, precisa únicamente para considerarse como tal “que haya sido disparada en el contexto de una guerra” (Doménech, 2005:277), cabe retrotraerse a guerras anteriores a la española de 1936 para hallar el punto de partida de este tipo específico de documentalismo.

Ya en 1847 el conflicto entre México y Estados Unidos quedó documentado a través de imágenes fotográficas, sin embargo, las tomas del rumano Carol Popp, el francés Langlois y el inglés Roger Fenton sitúan a Crimea como el primer conflicto realmente documentado técnicamente puesto que estos fotógrafos se aproximaron a la guerra de una forma incomparable a las anteriores, en relación a la notificación de determinados hechos como la vida en el frente o la situación de las tropas a cada instante (VV. AA, 2002a:24). El caso que comentaremos brevemente, por anecdótico, es el de Roger Fenton, quien llevó a cabo la cobertura a la guerra de Crimea con ayuda de un carromato convertido en laboratorio portátil,

“Llevaba consigo un furgón, preparado como cuarto oscuro, pues estaba utilizando el proceso del coloidón húmedo. Su equipo se completaba con cinco cámaras, 700 placas de vidrio, elementos químicos, raciones, aparejos e instrumentos. En Gibraltar compró cuatro caballos. El “Carromato fotográfico” fue descargado en Balaclava en marzo de 1855. Un mes más tarde ya se encontraba junto a su asistente Marcus Sparling” (Newhall, 1983:85).

Con todo, la guerra de Secesión corona el primer episodio militar en ser cubierto por la prensa de una forma cotidiana, en la medida en la que una ofensiva se volvió un hecho periodístico sistemático que produjo abundante documentación gráfica—cartas, dibujos, daguerrotipos y documentos oficiales. Pero no será hasta la tercera década del S.XX que técnica fotográfica ofrezca la posibilidad de captar imágenes en los instantes más decisivos de los momentos de batalla. Concretamente es durante el periodo comprendido entre la Gran Guerra y la Guerra Civil Española que la fotografía irá alcanzando paulatinamente un considerable desarrollo técnico. Hecho que facilitará el trabajo de los fotógrafos que, en consecuencia, ofrecerán del mismo modo progresivo resultados cada vez más novedosos. Todo ello será a continuación muy brevemente revisado desde la perspectiva técnica, esta vez aplicado al ámbito concreto del documentalismo de guerra.

Tal y como indica Newhall (1983:219), en la Primera Guerra Mundial la cámara habitual fue la Graflex, con fuelle y placas de cuatro a cinco pulgadas. Su pesadez dificultaba la tarea del fotógrafo y el margen de maniobra en situaciones de peligro era muy limitado, por lo que obtener fotos espontáneas era prácticamente imposible. No obstante, la logística del fotógrafo irá poco a poco dejando de depender de aparejos farragosos que imposibilitaban las fotografías de acción y, en torno a los años treinta, precisamente la década en la que se enmarca la Guerra Civil española, comienza a comercializarse y perfeccionarse la cámara Leica y están en auge las revistas ilustradas, por lo que el nuevo profesional ya puede aproximarse al objetivo fotográfico y arriesgarse a tomar imágenes, serán difundidas masivamente, en condiciones desfavorables de luz y movimiento. Ante esta suma de oportunidades el fotógrafo, como el soldado, se arriesgará a morir con tal de realizar su tarea del modo más efectivo posible, es decir, en su caso, con tal de lograr las imágenes impactantes que los medios privilegian para su publicación. Todo ello explicaría que para Frank Hanighem la guerra de España marque “el comienzo de una nueva etapa, la más peligrosa con diferencia de toda la historia del reportaje periodístico” (en Preston, 2007:18); que Susan Sontag señale también España como cuna del fotoperiodismo moderno (en Olmeda, 2007:105); y que Furio Colombo apunte en el mismo sentido para precisar en este momento y lugar el nacimiento de la comunicación visual de los sucesos (en Bonomo, 1977:17). En definitiva, el desarrollo de lo tecnológico en la captura y difusión de imágenes fotográficas durante el momento de la Guerra Civil española permitieron la toma y distribución de las fotografías de guerra más impactantes logradas hasta ese momento, una documentación que ofrecerá a gran escala una visión absolutamente novedosa de los conflictos armados.

Precisamente el uso de las fotografías será el motivo que explique la gran relevancia del suceso español a escala internacional. El año que estalla la guerra española nace en Norteamérica *Life*, una revista especialmente interesada en los sucesos de España y que

“llegará a ser la más importante de su género en el mundo” (Freund, 2006:123) -sólo de su primer número llegará a vender la cifra de 466.000 ejemplares (Gautrand, 2004:11). Este único ejemplo explicaría, en síntesis, cómo la importancia que cobra la imagen fotográfica, en general, y en particular del tema español, se debe en un altísimo porcentaje al uso de las imágenes en la prensa y las revistas ilustradas, también en auge hacia el ecuador de la década de los treinta tanto en América como en Europa. En este último caso y junto a las ya citadas alemanas *Berlin Illustrierte Zeitung*, *Müncher Illustrierte Press*, *Die Illustrierte Zeitung* y *AIZ*, podrían, además, destacarse otras cabeceras como la suiza *Zürcher Illustrierte*; las francesas *Vu* y *Regards* y la soviética *SSSR na Stroike*, ésta editada incluso en diferentes idiomas (Sougez, 2007:432-435). A rasgos generales, los medios de prensa que nacieron en el contexto europeo y americano de entreguerras fueron posicionándose en la crítica y el análisis político desde dos perspectivas antagónicas. Por un lado y más profusas, donde se enmarcan las citadas, las inclinadas hacia la crítica social y la defensa de los ideales izquierdistas. Y, por otro, las entregadas a la difusión de las ideas fascistas, nacionalsocialistas para el caso alemán. Dada la naturaleza esencialmente política de la trama belicosa española, unida al desarrollo de lo tecnológico, así como a los intereses comerciales y propagandísticos de la empresa periodística generalizada, España se tornó en blanco de pruebas del fotoperiodismo y, en consecuencia, en objeto de interés de un público que por vez primera y desde la intimidad del hogar podía ser espectador de los sucesos acontecidos en todos los niveles del conflicto, incluidos los de primera línea de batalla durante los momentos álgidos de la acción. En conclusión y como detallaba S. Sontag en una de sus últimas entrevistas ofrecidas a un medio español,

“Antes de la Guerra Civil española se habían fotografiado muchos conflictos, pero siempre antes o después, durante los preparativos o cuando los campos estaban llenos de cadáveres. Es entonces, y ahí está la mítica foto de Robert Capa sobre el miliciano que cae en el frente de Córdoba, cuando los fotógrafos empiezan a captar imágenes durante el desarrollo de las batallas⁴⁹ .

La fotografía que surge de la Guerra Civil española marcará, por tanto, un punto de inflexión en el fotoperiodismo de guerra gracias principalmente al desarrollo de lo tecnológico, que permitirá al fotógrafo por primera vez acceder a lugares donde no había conseguido llegar antes fotográficamente. No obstante, las posibilidades que brindan los avances tecnológicos en estos momentos también modificarán sustancialmente los objetivos del mediador gráfico, que no solo procurará dar fe de lo sucedido sino, más bien, tratará de persuadir a la opinión pública gracias a la efectividad probada del, en este

⁴⁹ *El País*, miércoles, 29 de octubre de 2003, p. 39.

caso, testimonio gráfico del hecho. Esta será otra de las circunstancias que posicionará el momento fotográfico de la Guerra Civil española en un significativo nivel intermedio respecto a los dos momentos fotoperiodísticos más importantes de la historia, que son, como esta vez indica Sánchez Vigil, los desarrollados en la Primera y la Segunda Guerra Mundial,

“en la primera, los autores buscaron la noticia en imágenes de impacto: <documento gráfico en estado bruto, sin pulir, es decir, sin aparente elaboración>; en la segunda el fotógrafo interpreta la realidad: < Reivindica un periodismo de opinión>. Se rebela contra su condición de mercenario al servicio de los directivos de una publicación y se consolida un espíritu corporativista para luchar contra esta situación” (1999:49).

Por tanto, cabe entender la Guerra Civil española como un contexto de experimentación fotográfica que, por una parte, planteará modos revolucionarios para el ámbito del documentalismo técnico aplicado a las guerras anteriores y, por otra y al mismo tiempo, preludiará lo que fotográficamente ocurrirá durante las guerras venideras. Y esta es la razón por la cual, podría explicarse, Fontcuberta define la Guerra Civil española como “línea divisoria entre los principales modelos de fotografías, desarrollados en las dos guerras mundiales” (1988:172).

Si bien hasta el momento la investigación ha trazado un recorrido histórico y teórico por algunas de las principales cuestiones que afectan al documentalismo y fotoperiodismo en el periodo moderno, a partir de ahora las prácticas fotoperiodísticas de la Guerra Civil española serán examinadas, según lo previsto, desde la perspectiva de un caso concreto: la fotografía de Gerda Taro en España. Por tanto, tras las conclusiones de este segundo capítulo se cerrará el primer gran bloque de la investigación, dedicado a los fundamentos teóricos, y se iniciará un estudio cada vez más específico del caso práctico anunciado.

2.7. Conclusiones del capítulo 2

En el presente capítulo se ha analizado el documentalismo como práctica fotográfica durante la etapa de entreguerras y/o los periodos que le afectan. Con el objetivo de valorar algunas hipótesis sobre los significados y mecanismos del documental que absorbe el fotoperiodismo, se ha trazado un recorrido que se inicia analizando la noción de los términos que el estudio usa, y llega hasta la supuesta era dorada del fotoperiodismo en la década de 1930, esta es, la que arranca con el uso masivo de la fotografía en la prensa y la revista ilustrada. Sin embargo, el capítulo no se plantea como una historia cerrada de la fotografía documental y/o fotoperiodística ni tampoco agota sus posibles denominaciones, praxis, etc., sino que ha pretendido estudiar cómo se han

constituido estas modalidades, delimitándolas en cada caso y revisando sus comportamientos hasta que afectan al marco sociohistórico español de 1936. Las principales conclusiones que pueden extraerse son las siguientes:

- El término documento se asienta en la filosofía del positivismo, que subyace al saber científico occidental, pero en relación a las prácticas fotográficas que se refieren a esta actividad, su significado es cambiante. El concepto documental es posterior al objeto fotográfico que define. Parte del contexto cinematográfico a finales de los años 20 a propósito del fundador del movimiento documental británico John Grierson, quien definió el documental como “el tratamiento creativo de la realidad”. A partir de entonces y hasta que la fotografía aislada deviene a imagen pública, éste será el término que participa en la construcción de los discursos sobre el realismo en fotografía y, por tanto, el que use la investigación para nombrar a la fotografía que no depende de la empresa periodística. Sin embargo, cuando se aluda a la foto en el contexto de la página impresa se utilizarán los términos *imagen*, *texto visual*, *fotografía testimonial* y *fotografía noticiable*, según el caso. De este modo se da a entender, por tanto, que la fotografía documental y periodística son los géneros, mientras el *documentalismo*, *fotoperiodismo* o *periodismo fotográfico* las actividades que generan sus usos.
- La fotografía documental ha sido examinada desde una doble perspectiva: como documento estético y científico, y como documento social. Tomando principalmente en cuenta las aportaciones de Martha Rosler, Susan Sontag, y Margarita Ledo se ha llegado a la conclusión de que la fotografía documental pretende mostrar, ante todo, lo extravagante, inaccesible y/u oculto. También a que la fórmula que indique la manera de abordar el documentalismo se basa en afrontar esta práctica como fenómeno histórico, práctica con el pasado y una suerte de ética que represente la conciencia social.
- La aparición del documentalismo social está vinculado a la fotografía etnográfica dado que, muy a menudo, los escenarios de los que se nutre el documentalismo quedan cercados a determinadas áreas, concretamente a aquellas zonas en las que la concentración de un determinado grupo social es excluyente. Los trabajos de Lewis Hine, Jacob Riis, para el caso americano, y Henri Maythew, Thomas Annan y John Thomson, para el inglés, pueden considerarse percursoros de un tipo de documentalismo de corte reformista que nace como género de denuncia. En estos casos la atención que se presta a la estética de lo menesteroso insta la tradición de la representación de la víctima, una figura que será consecuencia del impacto de la industrialización en las grandes ciudades. Por ello, *la víctima*, como objeto de

interés fotográfico, se enmarca en zonas geográficamente concretas. Estas bases documentalistas serán rescatadas en el proyecto arquetípico de la Farm Security Administration, modelo del documental por antonomasia, que casi coinciden con el término acuñado por Grieson para el documental como práctica diferenciada.

- Alrededor de los años veinte y treinta también prolifera un documentalismo de intención político-reformista vinculado al movimiento internacional de los trabajadores que surge a raíz de la Internacional Comunista. El capítulo primero ya revisa los presupuestos que afectan al debate entre el nuevo realismo y el reportaje al servicio de la ideología, por ello, esta vez se han analizado los postulados revolucionarios y el posible uso de la imagen como propaganda ideológica, examinado a partir de una figura concreta y vinculada a estas políticas socialistas: Tina Modotti. Esta fotografía promueve el uso de la imagen, la autorrepresentación y la representación de los trabajadores como forma de emancipación, todo ello en conformidad con la revolución que las políticas socialistas pretenden. El objeto de interés de esta fotografía atiende a la tradición de la representación del populismo a partir de las figuras del obrero y el campesino, así como a la documentación de lo cotidiano. Los apéndices dedicados a la fotografía de Modotti también esbozan algunas de las principales cuestiones que afectarán a la obra específica que destaca la investigación. Se ha optado, por tanto, por analizar desde una perspectiva general las formas en que los distintos fotógrafos modernos han debido elegir entre dos maneras de afrontar la acción fotográfica, resueltas por J. Mraz en dos modalidades diferenciadas: *la dirección* y el *descubrimiento*. Esta opción justifica uno de los principales planteamientos de la investigación, orientado a descifrar los diferentes modos de ver, pero fundamentalmente desde una perspectiva documental y fotoperiodística, que no femenina o masculina, como sería susceptible de trazarse en una investigación cuyo principal objeto de análisis es la obra de una mujer fotoperiodista.
- El análisis de las dos tradiciones documentales destacadas plantea que se cuestione la tradición de la objetividad fotográfica como medio de representación veraz que la naturaleza de la imagen técnica aparentemente confiere a la realidad que representa. Para ello se ha profundizado en el ámbito de la función testimonial de la fotografía como parte de la continuidad de la foto pública, resolviéndose que las prácticas de interés sociopolítico desarrolladas según los principios del realismo documental no obedecen a experiencias que tratan de dar forma a la verdad sino, más bien a la persuasión.

- El fotoperiodismo es una de las formas que puede adoptar el documentalismo, pues absorbe sus principios para orientar sus prácticas. Sin embargo, aunque la fotografía documental comparta técnicas de realización con la fotoperiodística, la primera no siempre depende ni se interesa en la noticia como finalidad primaria. El fotoperiodismo, sin embargo, depende de un factor fundamental que al primero no afecta: la empresa periodística. En consecuencia, el principal rasgo de diferencialidad de la fotografía periodística respecto a las demás modalidades fotográficas viene determinado por el uso de las imágenes. La captura de la fotografía periodística también puede organizarse a partir de sus características particulares y según la finalidad que persiga cada fotógrafo. Pero, a diferencia de cualquier otra modalidad, la imagen periodística deviene como texto visual e imagen pública según una alteración de la fotografía original a causa del reencuadre. También el significado inicial de esta imagen se orientará en función de lo que la palabra escrita dictamine en el nuevo contexto de la página impresa. Todo ello en conformidad con la orientación ideológica del medio de comunicación que incorpora y distribuye, ya esta vez, una imagen con unos propósitos muy definidos. La prensa usa, por tanto, a la imagen como evidencia fáctica del mensaje que difunde en tanto que el testimonio gráfico es siempre explícitamente referencial y pretende un valor de verdad de la palabra escrita. Esta intencionalidad lo motiva en cuanto a discurso, sin embargo, la cualidad de veraz no consiente en el discurso una tasación de naturaleza objetiva desde que el testimonio como género supone siempre una interpretación de la realidad.

En definitiva y a modo de conclusión final para este primer gran bloque, es destacable el habitual interés de la fotografía por lo extraordinario e inaccesible, la capacidad técnica que logra en los años treinta la imagen fotográfica y el marco sociopolítico europeo que la enmarca. Este periodo suscitará que la guerra de España se convierta en objeto de interés fotoperiodístico. Será en el campo de acción español donde se aplique esta vez la herencia creativa e ideológica, heterogénea y multidisciplinar que ha influido en la mirada fotográfica contextualizada en el periodo de las vanguardias históricas y donde el papel del fotógrafo comience a cobrar una dimensión más amplia, principalmente gracias a la nueva capacidad que ofrece la técnica en cuanto a las facultades de control sobre el tema fotográfico y a la difusión del mensaje en los medios de comunicación. Todos estos factores influirán en la conversión del reporterismo gráfico al fenómeno comunicativo, social, estético y propagandístico que supuso la cobertura informativa de la Guerra Civil española. Y todo ello será a partir de ahora atendido en relación al caso que la investigación destaca como paradigmático. Es decir, desde este momento el estudio se ocupará del periodo fotográfico anunciado a partir de la revisión del proyecto específico de Gerda Taro en España, lo que supone una revisión más del tema de la fotografía de la Guerra Civil española, pero desde una particular y aún no explorada perspectiva.

PARTE II

Estudio contextual: Documentalismo técnico en la Guerra Civil española en relación a la fotografía de Gerda Taro en España (agosto, 1936-julio1937)

La objetividad de un fotógrafo no es la objetividad de una máquina, sino la de un ser humano sensible que lleva en lo más profundo el misterio de la selección personal"

Berenice Abbott

CAPÍTULO 3

Marco educador y marco acogedor de la mirada fotográfica

Rasgos generales que afectan y modelan la práctica fotográfica

Hasta ahora se han ido definiendo las cuestiones fundamentales de la fotografía de entreguerras a través de la trascendencia que autores o movimientos, siquiera esbozados, han tenido en los periodos vistos, etapas lindantes o consecutivas. Mirando hacia atrás, cada estación ha explicado y aportado los rasgos generales que la fotografía ha asumido y absorbido según el contexto social, artístico e histórico que la enmarcaba, heredando conductas e influyendo en futuros modos hacia los que su desarrollo como medio de naturaleza técnica le consentiría evolucionar. Así se han ido ilustrando las favorables condiciones para el desarrollo del medio hasta el periodo que más destaca e interesa a la investigación. Alrededor de la década de los treinta la capacidad de aplicación sistemática de la imagen técnica en publicaciones de diversa índole, así como los avances técnicos que experimentaba el propio medio de captura, iban a admitir una atención fotográfica -y específica, según cada contexto- que reclamaría para la imagen técnica determinados modos de uso. De tal manera se sucederán una simultaneidad de prácticas fotográficas que pretenderán definirse por sus usos mientras enlazan y absorben diversos modos, propiamente fotográficos o no, que permitirán y propondrán el apunte de nuevos y diversos estilos, susceptibles de aplicación a casi cualquier campo y contexto de la creación técnica.

En esta miscelánea caracterizada por el auge de tendencias es más útil, como sugiere John Tagg, “pensar en fotografías que tienen diferentes historias, que pensar en un medio singular con una enorme historia singular” (en Lister, 1997:25). Desde esta perspectiva podrían interpretarse las indicaciones que han hilvanado hasta ahora estas páginas, pensándose las diversas modalidades fotográficas comentadas como modos autónomos que proponen campos simultáneos de desarrollo práctico, aunque estructurados ya en un armazón homogeneizado que gradualmente elabora su particular historia, pero como Tagg indica, “del mismo modo que la historia de la literatura o el arte (...) como una historia de textos escritos” (en Lister, 1997:25). En el estricto ámbito de la imagen técnica, el profesor Horacio Fernández propone la mirada fotográfica como el elemento clave que da sentido a todo lo reseñado,

“Las variantes de la fotografía no tienen su explicación en la nacionalidad de los fotógrafos, sino en sus diferentes miradas, que, ellas sí, determinan las fotografías tomadas. Por sí misma la mirada es un medio (...) que puede estar más o menos educado en función del entrenamiento al que haya sido sometido” (en VV. AA, 1999:34).

Este es uno de los argumentos explicarían la importancia que la investigación concede a la mirada que destaca. Así, teniendo principalmente en cuenta esta cuestión, el capítulo que inaugura la segunda parte de nuestro estudio va a centrarse en explorar cada uno de los factores que determinaron el trabajo de la fotoperiodista Gerda Taro durante la Guerra Civil española con el objetivo de introducir las causas y consecuencias de la toma y uso de sus imágenes. Serán, por tanto, objeto de atención, tanto los elementos que participan en el proceso documental del aludido acontecimiento, tratándose de forma aislada en los apartados que conforman este capítulo, como la posición que decide la autora destacada frente al mismo, quien asumirá un específico modo fotográfico de ver en este privilegiado entorno para el incipiente fotoperiodismo moderno.

Así, este tercer capítulo se estructurará en base a la significación de los elementos adyacentes que hacen de la fotografía en el contexto de la Guerra Civil española un ejemplo paradigmático del reportaje de guerra moderno, entendiendo como tradicional o antiguo el documentalismo gráfico previo a la misma dado que, a razón de las cuestiones ya revisadas, puede ahora afirmarse que en la contienda española confluirán por primera vez aspectos contextuales y novedosos planteamientos técnicos y comerciales que ocasionarán la ruptura de antiguos códigos fotoperiodísticos en relación al documentalismo gráfico, en general, y de guerra, en particular.

Ya se analizaron los condicionantes que rodearon esta época dorada del fotoperiodismo, distinguida de anteriores periodos, por lo que en adelante se avanzará hacia las causas que van a determinar el devenir del fotoperiodismo moderno, que, en síntesis, son: el uso propagandístico de la imagen, la masiva recepción del mensaje fotográfico –dentro y fuera de España- gracias al auge de las publicaciones periódicas ilustradas y, en consecuencia, la consolidación de una figura que cobraría décadas más tarde importancia: el corresponsal de guerra.

Desde esta perspectiva pero en dos aspectos habrá de tratarse el caso concreto de la fotógrafa alemana Gerda Taro. De una parte la motivación fotográfica, las circunstancias que enmarcan sus fotografías y el uso de las mismas. De otra, la controvertida fortuna de esta fotoperiodista y su obra. Este último asunto exigirá que se retomen y revisen con más detalle algunas de las cuestiones que afectan a la producción de la mujer de entreguerras, y planteará las consecuencias que en el periodo enmarcado supone para una mujer, considerada ya sujeto creador y no inspirador, la dedicación a la fotografía en general, y particularmente al fotoperiodismo de guerra, una profesión de dominio tradicionalmente masculina.

3.1. Documentalismo técnico en la Guerra Civil española: el contexto, la técnica y la mirada.

El presente capítulo tiene como objetivo la necesaria revisión de las bases sobre las que asciende el fotoperiodismo, explorado originariamente en todas sus facultades modernas en el singular marco de la Guerra Civil española gracias, en buena parte, a la actividad de fotógrafos que, como la alemana Gerda Taro, aplicaron un fotodocumentalismo sin precedentes sobre un campo de acción geográficamente ajeno.

Para atender a esta principal premisa ha sido necesaria una previa revisión de la fotografía moderna en sus núcleos de desarrollo que facilitara la explicación de este momento fotográfico como inseparable del periodo que lo enmarcaba. Así se ha llegado a comprender, entre otros, cómo las nuevas tendencias y los diferentes lenguajes influyeron en los procesos de expresión e innovación asimilados por la imagen técnica.

No obstante, no será sino el conflicto Español el tema que, además, se incorporará internacionalmente a las creaciones literarias y artísticas de vanguardia -en el sentido más creativo-, al periodismo de opinión -desde el punto de vista más informativo y comercial-, y en un apartado intermedio a la fotografía noticiable -teniendo en cuenta la intención, pero también la permisividad que cualquier imagen fotográfica permite absorber de los demás (y diferentes) modos de expresión. Así, desde esta perspectiva general, no sólo quedaría certificada la universalidad de la Guerra Civil española por las posturas políticas que enfrentaba, que atrajo, proyectó y posicionó moral y políticamente a gran parte de la opinión pública internacional, sino también el enorme potencial de esta trama interna que sería interpretada desde casi cualquier conducto de expresión, desde los periodísticos a los más creativos -artísticos⁵⁰- y literarios, estos últimos, a partir de obras escritas en las principales lenguas de cultura⁵¹.

Sin embargo y como señala el profesor Pantoja Chaves, a diferencia de otros lenguajes como el literario o el estrictamente artístico, “el tiempo y espacio amplio que se necesita para una descripción histórica nos lo transmite una fotografía en un instante a través de cada una de las imágenes realizadas”⁵². Una capacidad, ésta, exclusiva de la imagen técnica y sumamente eficaz para la función comunicativa dado que en 1936 la fotografía

⁵⁰ La obra cubista *El Guernica*, de Picasso es claro ejemplo.

⁵¹ Citaremos algunos ejemplos significativos tales como: *Tres Guineas*, de Virginia Wolf; *Por quién doblan las campanas*, de Ernest Hemingway; *La esperanza*, de André Malraux y el diario de las proezas en España del ruso M. Kolstov, publicados regularmente en *Pravda*.

⁵² PANTOJA Chaves, Antonio: “Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España”, en *El Argonauta español* nº4-2007 [en línea] Publicación anual, dirigida por G. Dufour, E. Larriba y S. Rojo. [ref. del 6 de agosto 2009]. Disponible en Web: <http://argonauta.imageson.org/document98.html>

goza definitivamente de un sistema de captura ágil y avanzado que hará posible extender la concepción de la imagen como noticia en sí misma. Por todo ello nos hemos ocupado y ocuparemos del influjo que recibe la fotografía desarrollada en el contexto español de 1936, en general, y la obra de la autora destacada, en particular. Un somero y heterogéneo flujo, procedente de diversas vías y estadios que, en el segundo de los casos, fragua uniforme en el llano del conjunto de la obra fotoperiodística de Gerda Taro. Así y hasta entregarnos al apartado que analiza pormenorizadamente esta última cuestión, se considera necesario atender previamente al hecho del momento español de 1936 como objeto de interés del fotoperiodismo internacional. El objetivo prioritario de este apartado será, por tanto, ilustrar el ambiente y las circunstancias que interesan al corresponsal extranjero y, por ello, principia con una síntesis descriptiva del singular escenario que será marco de estas imágenes.

3.1.1. Introducción al marco contextual

En la Guerra Civil española cristalizaron diversos conflictos entrelazados y antagónicos que no cesarían hasta septiembre de 1945 pues, como indica Paul Preston, los orígenes de la contienda se remontan a diversas disputas que enfrentaron en España a las principales ideologías políticas europeas responsables de la Segunda Guerra Mundial (2005a:18-23). Para el hispanista británico, el suceso español tuvo una dimensión internacional evidente, según confirman las intervenciones extranjeras en apoyo a las bases revolucionarias y contrarrevolucionarias del país. Y el periodismo informativo fue el responsable de saciar un interés generalizado y sin precedentes que trascendió a este acontecimiento, en principio y como es de entender, aparentemente interno.

Antonio Sánchez y Jesús de Miguel nos introducen en la situación española que puso fin a la República democrática, decidida popularmente en 1931,

“A finales de julio de 1936 el mapa de España muestra una preocupante realidad: Cataluña, Madrid, Guadalajara, Levante, gran parte de la mitad sur peninsular y la cornisa cantábrica, permanecen fieles a la República; Aragón, Navarra, Galicia, Cáceres, las provincias castellanas de la mitad norte y los archipiélagos canario y balear (excepto Menorca), han quedado en poder de los sublevados. El choque entre los dos bandos parece inevitable” (2005:1).

El 18 julio se constata que la derecha española no aceptó los resultados electorales de febrero de 1936. La victoria de la alianza del Frente Popular, adquirida con ayuda de la voz anarquista, hace que la Iglesia católica y los monárquicos, los políticos de derecha y la Falange, los militares y el capital financiero se agruparan en una alianza reaccionaria contra la República y sus decisiones, donde Hitler y Mussolini serán los modelos y el apoyo del levantamiento nacional español. El gobierno republicano, no advirtiendo el

peligro que amenazaba a la España democrática, reaccionaría al principio minimizando el levantamiento, pues intentaría reconciliar a los rebeldes proponiendo su participación en el Congreso. Pero los generales de la derecha no encontraron ningún tipo de interés al estrato que defendía la República, y los trabajadores, sindicalistas y anarquistas quienes, junto al sector del ejército fiel a la República, propusieron resistirse armados al levantamiento fascista que se apoderó inicialmente de un tercio del país. Los Comités, los consejos obreros, las milicias y los grupos de combate fueron los encargados de crear el clima revolucionario que resistió a la insurrección. El 18 de julio se distribuyeron finalmente las armas que reclamaban los sindicatos y la movilización se generalizó. En vísperas de este día Dolores Ibarruri pronunciará, a través de los micrófonos de Unión Radio Madrid, su emblemático lema antifascista “no pasarán” (Thomas, 1983:217).

La Guerra Civil Española fue la primera gran lucha donde se enfrentaron las fuerzas democráticas y las potencias totalitarias fascistas, por ello, en cierta manera, historiadores y analistas tal y como Preston coinciden a menudo en considerar esta guerra interna como el prólogo o inicio de la Segunda Guerra Mundial. Esta guerra también fue una gran lucha que esclareció a vida o muerte diversos conflictos entrelazados, separados por corrientes antagónicas, y los expuso al mundo a través de imágenes fotográficas. En primer lugar fue un enfrentamiento de clases: las derechas contra las izquierdas, el proletariado y los trabajadores del campo contra los terratenientes, los caciques y el gran capital. En segundo lugar fue una guerra de religión: la España católica y la Iglesia como institución contra los sectores laicos republicanos y la sección atea del movimiento obrero. Y en tercero, además, podría ser considerada como una lucha entre dos maneras de ver un país: la que no admitía más que una concepción unitaria e imperial del territorio (Sevilla, Burgos, Cáceres o Galicia que apoyan inmediatamente la insurrección), contra la que defendía el reconocimiento del pluralismo y la diversidad ideológica (Madrid, Barcelona y Valencia, máximas representantes de la resistencia al levantamiento). Por último y desde su generalidad, la defensa de cada bando se llevó a cabo por parte de ejércitos desiguales: por un lado el nacionalista profesional, con el apoyo del Ejército de África, comandado por el general Franco. Y por otro el republicano popular, desorganizado y conflictivo, conformado básicamente por jóvenes milicianos inexpertos en la estrategia de la guerra⁵³. Tal contraposición de intereses y medios beneficiaron el posterior desarrollo del conflicto y su desenlace.

Paralelamente, la lucha civil tuvo una dimensión internacional importante, como demuestran las intervenciones extranjeras de la Alemania nazi y la Italia fascista, por un

⁵³ Entre otros, así lo describe en *Homenaje a Cataluña* su autor, el escritor George Orwell, según su experiencia en el frente, donde combatió junto al ejército republicano (2003:52).

lado, y la URSS por el otro, a favor del bando nacional y republicano, respectivamente. Este acontecimiento desencadenó un gran interés general por los sucesos nacionales y España obtuvo beneficio de ello en forma de ayuda moral o física por parte de sus respectivos aliados. En el invierno de 1936 la ofensiva se convirtió a un tiempo en el campo de batalla de las ideologías enfrentadas en Europa y en el terreno de experimentación de nuevas técnicas de destrucción fascista. Por todo ello se ha convertido en lugar común mencionar que España significó un ensayo general antes de la Segunda Guerra Mundial. Como Paul Preston nos instaba a comprender, si bien esta Guerra Civil era, en sus orígenes, española, en poco tiempo significó una extendida guerra civil europea dado que “para los refugiados italianos, alemanes y austríacos del fascismo y el nazismo, la Guerra Civil española fue la primera oportunidad auténtica para contraatacar” (Preston, 2005b:9). La defensa de la democracia se materializó en los voluntarios internacionales “movidos por la angustia de lo que podría significar para el mundo la derrota de la República” (Preston, 2005b:7).

Con la intención de combatir el fascismo, la asistencia comunista dispuso soldados de todas partes y cristalizó en la participación de Las Brigadas Internacionales. Asimismo, también la tragedia española activó las conciencias de una intelectualidad que provocó un movimiento de solidaridad insólito en ayuda de un pueblo sellado por sus diferencias internas irremediables. Estos dos sucesos estarán íntimamente ligados al hecho de que el conflicto bélico español acontece en un momento crucial, un momento histórico que coincide con el desarrollo acelerado de los medios de comunicación (la prensa y la revista ilustrada), que harán llegar hasta casi cualquier lugar los mensajes de los sucesos españoles. La amplia información interesada que circulará será, en gran medida, la razón de esta solidaridad ignota.

Si bien el nacimiento del fotoperiodismo Gisèle Freund lo precisaba en Alemania durante la República de Weimar (2006:99), no será hasta el acontecimiento español de 1936 cuando los medios de comunicación consientan democratizar verdaderamente la información gráfica de guerra. Ciertamente y según se haya revisado en el capítulo anterior, el periodismo bélico predecesor ya informó de los sucesos a partir del alegato directo, pero no es hasta la batalla española cuando la cobertura periodística alcanzará su cota más elevada gracias a los usos y aplicaciones de la fotografía en la prensa. Ahora el corresponsal, no sólo podrá informar textualmente desde su presencia física en los campos de batalla, sino que también su homólogo gráfico podrá registrar lo visto a través de imágenes fotográficas que, a su vez, la prensa distribuirá masivamente. Todo ello, en definitiva, gracias al paralelaje de los avances técnicos en la captura y difusión de la información gráfica.

Por su parte, los medios nacionales e internacionales que informen de la situación española instarán continuamente a la participación con mensajes persuasivos. En paralelo, la versión más creativa y manipulada de la fotografía, el fotomontaje, también será material de uso para el combate político en prensa⁵⁴. En definitiva, el mediador que use tanto la fotografía (directa o no) como el arte o la palabra pasará a convertirse en defensor de una ideología que, para el caso internacional y a propósito de la cuestión española, se inclinará mayoritariamente por el apoyo al brazo antifascista. Una supremacía solidaria que se invertirá en el apartado propiamente belicoso, donde el refuerzo internacional al fascismo será superior al de su opuesto. En este último sentido, el escenario español será territorio base de tanteo de las nuevas y agresivas estrategias bélicas que el totalitarismo europeo se dispone a emplear en un inminente futuro. Por todas estas razones el conflicto español estará históricamente considerado como la primera guerra moderna. Los fascistas encontraron en la imagen, en su triple vertiente de fotografía, cine y cartel, el medio idóneo para glorificar la guerra, mientras los defensores de la República hicieron el mismo uso para propagar sus ideales y oponerse a la barbarie fascista. La expresión antifascista de los movimientos europeos del Frente Popular encontró finalmente una realización práctica en la Guerra Civil española.



Fig. 1 VI 1. Nº15, 25 de noviembre de 1936, p. 240 *¡No pasaran! ¡Pasaremos!* (*Sie kommen nicht durch! Wir kommen durch!*, Jonh Heartfiel).

El compromiso con la causa republicana española de los emigrantes Gerda Taro y Robert Capa, así como la fotografía de intervención que nace con ellos (y homólogos) deriva de la vinculación inmediata al clímax político del Frente Popular francés, así como de la amenaza y perjuicios que ambos, como judíos, ya han sufrido a consecuencia del fascismo hitleriano. La evolución de sus fotografías y la historia de la influencia de sus imágenes no podrían concebirse sin el amparo de los temas hasta ahora revisados, muy especialmente sin el gran interés de la opinión pública por España y, por ende o viceversa, sin la atención que al acontecimiento español ofrece la prensa internacional de izquierdas. Por tanto, cabrá entender que el principal interés motivador de Capa y Taro por España es doble: por un lado se trata de cumplir con la firme convicción de combatir el fascismo pero, por otro, también de lograr una fotografía de naturaleza comercial. Todo ello condicionará la intención del conjunto de la obra del tándem Capa & Taro.

⁵⁴ Una muestra evidente será el fotomontaje de Heartfield que, en AIZ, ilustra el artículo "Madrid, die heroische Stadt" ("Madrid, la ciudad heroica", pp. 228-229).

3.1.2. Génesis de la comunicación visual de los sucesos

Ninguna década ha producido tantas biografías como la que va de 1930 a 1939

Virginia Wolf

Según se haya revisado en algunos apartados del capítulo anterior, el documentalista técnico, como figura que encarna una nueva profesión, nace con la necesidad de justificar y/o denunciar determinados hechos, pero también como sujeto interesado en documentar la vida en todos sus aspectos. El reportaje gráfico de prensa, deudo en efecto de éste, alcanzará su verdadero despegue hacia finales del siglo XIX. J. M. Sánchez Vigil ofrece una síntesis y explicación al respecto,

“En 1896 el New York Times publicó ya un suplemento semanal fotográfico con reportajes varios, abriendo el camino a nuevos trabajos. En España, por ejemplo, la revista Blanco y Negro publicó los reportajes de Christian Franzen sobre los palacios de la nobleza, (…), los cafés de intelectuales y los locales de bohemia. El primer diario en ilustrar sus artículos con fotografías fue el Daily Mirror (1904), marcando el punto de partida para el resto. En España le siguió El Gráfico en junio de 1904, y en Estados Unidos el neoyorquino Illustrated Daily New. (…). El periodista Manuel Bueno sitúa el nacimiento del fotoperiodismo próximo al comienzo de la Primera Guerra Mundial, justificándolo por la penuria de ideas en la información escrita. La posibilidad de presentar una escena que narre por sí misma el hecho noticiable fue algo que trascendió a la <<normalidad>>. La comunicación visual ganó terreno a la prensa escrita.”(1999:40).

Gracias a las posibilidades de uso de las imágenes fotográficas que ofrece la Guerra Civil, impactantes y novedosas, el reportaje gráfico que surge a propósito de ésta marcará un antes y un después definitivo. En la década de los treinta la prensa ya permite a la opinión pública seguir diariamente la trama española desde perspectivas, como se insistiera, en absoluto neutrales. Todo ello generará un compromiso internacional sin precedentes con los sucesos internos de una determinada zona, y ello se hará muy evidente en el fluido número de voluntarios que, en este caso, España recibirá en apoyo a cada una de las secciones enfrentadas, siendo más destacable en número de países y voluntarios la corriente de simpatía hacia la amenazada democracia que representa la República. La atención fotoperiodística a esta sección contribuirá, en gran medida, a la popularidad de este compromiso.

Estos movimientos de solidaridad con el bando leal van a generar decenas de publicaciones periódicas en distintas lenguas por parte de los interbrigadistas, quienes a partir del invierno de 1936 ya editan sus propias revistas -la principal, *El voluntario de la libertad*, con una tirada de hasta 40.000 ejemplares (en Laviana, 2005:80). La mera presencia de los interbrigadistas en las filas republicanas poseerá por sí solo un valor de

carácter propagandístico⁵⁵ y, en un sentido similar, operará la presencia de los literatos, corresponsales y fotoperiodistas extranjeros, que no sólo llegaron a España para cubrir la conflagración armada sino, además, para probar la popularidad de este compromiso y contribuir a modificar las políticas europeas de no intervención (Preston, 2007:23). De este modo el fotoperiodismo que atiende al contexto español, aún sin libro de estilo, creará tendencia. Se posicionará y abiertamente y tomará partido en un momento en el que surge una prensa dispuesta a publicar los resultados de esta nueva forma de expresión a la vez que las masas ideológicamente activas irrumpen como consumidores de publicaciones periódicas ilustradas. En adelante la imagen técnica entrará de lleno en el campo de la batalla informativa-propagandística, y de ahí la idea comúnmente aceptada, examinada en futuros apartados⁵⁶, de la Guerra de España como génesis de la comunicación visual de los sucesos.

Previo a este momento de eclosión en lo que al documentalismo técnico de guerra se refiere, el inicio de los años treinta ya había representado el triunfo del fotoperiodismo y París se presentaba como la capital de este triunfo cuando estalló la Guerra Civil española (Fontaine, 2003:12). Poco antes del estallido del conflicto y ante el auge del nazismo en Alemania, en París se intensificará una corriente migratoria de artistas, intelectuales y fotógrafos que, afectados por la nueva política nacionalsocialista, se decidieron en su huida por la capital de Sena⁵⁷. Las situaciones personales y la necesidad colectiva de la lucha antifascista no hicieron sino reforzar estas vinculaciones en las que desempeñaría un papel de primer orden el conjunto de emigrados de Alemania, Austria y Hungría en un momento en el que los partidos comunistas empezaban a alardear de su modernidad y se lanzaban a empresas técnicamente bien pensadas de edición y divulgación informativa (Gautrand, 2004:10).

Si hasta ahora se había destacado las principales publicaciones alemanas, en lo que al Partido Comunista francés se refiere éste disponía de una revista gráfica que, gracias a un diseño eficaz, permitió una propaganda formalmente renovada y muy por delante de lo que tenían los demás partidos de la izquierda francesa, ya fueran socialistas o radicales. Se trató de *Regards*, creada como publicación mensual en 1932 y convertida en semanario desde 1933, con tiradas que superan los 100.000 ejemplares hacia 1934 (en Doménech, 2005:343). En ella colaboraron desde 1931 Capa, Verger, Ronis, Cartier-Bresson, "Chim" y, a partir del estallido de la guerra de España también Gerda Taro.

⁵⁵ Según historiadores, los voluntarios interbrigadistas fueron, o bien héroes idealistas o instrumentos de propaganda pues, mientras Paul Preston defiende lo primero, Ignacio Merino aboga por el segundo postulado. Su tesis se inclina hacia la idea que descarta los interbrigadistas como "un contingente nacido espontáneamente al calor de la solidaridad Internacional" y los define más como armas de propaganda comunista que de verdadera lucha (en Laviana, 2005:203).

⁵⁶ Concretamente en el apartado 3.1.5 de nuestro estudio.

⁵⁷ Entre ellos pueden nombrarse a Ilse Bing, Florence Henri, Harry Meerson, Robert Capa, Gerda Taro, Gisèle Freund, Raoul Hausmann y Herb List.

Regards nacerá como competidora de *Vu*, que se preciaba de ser un periódico encargado de ilustrar “el ritmo precipitado de la vida actual: un periódico que informa sobre todas las manifestaciones de la vida y las documenta” (en Gautrand, 2004:11). *Vu* será fundada por Lucian Vogel en 1928 y sus principales colaboradores iniciales serán Germaine Krull y Eli Lotar, Lucien Aignier y, sobre todo, André Kertész.

Por entonces París se proponía como sede de una prensa destacada donde la fotografía ocupaba un lugar privilegiado. La demanda de fotógrafos era abundante, aunque también la competencia y, en conformidad con la organización que solicitaba este nuevo oficio, aumentaron en progresión las agencias de fotografía. El estilo de los semanarios gráficos derivaría principalmente de la agencia fotoperiodística berlinesa Dephot (Calzado, 2007b:12). *Keystone*, por su parte, se mantenía desde 1920 y, a partir de la década de los treinta abrirían *Rapho* -donde trabaja Brassai- y *Alliance Photo*, coordinada por Maria Eisner y entre cuyos colaboradores habituales se encontraban Capa, “Chim” y Cartier-Bresson (en Gautrand, 2004:12). La ocupación inicial de Gerda Taro en *Alliance Photo* fue la de secretaria y traductora, labores que, lejos de poderse interpretar como ineficaces para su futura actividad de fotógrafa, le resultarían de gran provecho: por un lado le permitirían estar en continuo contacto con las principales revistas francesas y extranjeras - *Vogue*, *Harper's*, *Bazaar* de Nueva York, o la *Journal Illustré* suiza (Schaber, 2006:126)- y, por otro, conocer de primera mano los métodos, materiales y fotografías, que llegaba a la agencia a través de pruebas por contacto para luego archivarse y, finalmente, ser mostradas a los clientes. Por tanto, la secretaria y futura fotoperiodista, no sólo iba a aprender en *Alliance Photo* el funcionamiento del mercado de la imagen - oferta, demanda, técnicas de negociación etc.- sino que, además, y lo más importante, iba a adquirir una decisiva formación estética, para el caso, vinculada a las corrientes modernas de los años treinta y a la nueva visión práctica de los fotógrafos que la agencia representaba. Por otra parte, la estrictamente prensa diaria parisina, a excepción de los periódicos abiertamente partidarios como *L'Humanité* (comunista) o *La Populaire* (socialista), se encontraba ampliamente dominada por unas pocas empresas ideológicamente escoradas hacia la derecha. Tal fue el caso de *Paris Soir*, principal diario de la tarde que hacía abiertas campañas a favor del bando franquista (en Fontaine, 2003:20). Poco después nacería su competencia directa: *Ce Soir*. El primer número salió en marzo de 1937 y su peculiaridad inmediata resultó ser el uso de abundante información fotográfica para cubrir la guerra de España. A fin de cumplir con este propósito, su director Louis Aragon, miembro del Partido Comunista, contrataría a fotógrafos competitivos y afines a las orientaciones de su firma para cubrir los acontecimientos españoles. Entre éstos se centraron Robert Capa, “Chim” y Gerda Taro, cuyo trabajo de ésta última en *Regards* significó el mejor aval para colaborar con la nueva publicación (en Fontaine, 2003:146).

3.1.3. El compromiso extranjero con la España leal.

Todo el mundo que era "algo" estuvo en España aquellos años

Jaume Miravittles

Aparte de la Revolución Rusa de 1917, ningún otro evento interno concentró a tantos corresponsales, artistas e intelectuales de vanguardia en un área concreta y geográficamente ajena. "Las milicias, las brigadas Internacionales, los poetas al servicio del pueblo, Guernica y el Guernica, Hemingway y Malraux: en muchos aspectos, la guerra de España ha alimentado las mitologías del presente siglo", señala el historiador Carlos Serrano (1987:11).

El conflicto español llegó a todo resquicio de la conciencia internacional por el cauce de la prensa y la vía artística y literaria. La guerra en la prensa se difundió alrededor del mundo pero caló especialmente en los ambientes progresistas europeos, donde la mayoría de intelectuales entendieron que el combate contra las ideas fascistas que amenazaban al continente comenzaba con la lucha contra el fascismo en España. Prueba de ello fue la llegada de los intelectuales y artistas que atendieron o participaron activamente en los acontecimientos.

Aparte de Hemingway y Malraux, destacados por Serrano, merecen también especial mención otras personalidades por históricamente reconocidas, algunas íntimamente ligadas a los grupos artísticos de vanguardia y otras a las corrientes políticas e ideológicas de izquierdas. George Orwell, Erika Mann, Anna Seghers, Martha Gellhorn, Margaret Michaelis, Louis Aragon, Max Aub, Malraux, John Dos Passos, Léon Blum, Arthur Koestler, Louis Ficher, Jay Allen, Mijaíl Kolstov, Robert Capa, Gerda Taro y Chim suponen una minoría especialmente representativa del atractivo plantel literario, fotográfico y periodístico que atendió y fijó la Guerra Civil española en el imaginario colectivo. No obstante, la nota estadística sobre la verdadera inclinación política de la intelectualidad respecto a las ideas enfrentadas en España la aporta los resultados de la encuesta *Authors Take Sides on the Spanish Civil War*, un cuestionario pionero en esta intención, redactado por los poetas Nancy Cunard y Pablo Neruda, que en 1937 fue enviado a los intelectuales y escritores más destacados del mundo con el afán de saber la verdadera orientación política de la intelectualidad mundial. Los resultados, publicados inicialmente en la *Left Review* británica en julio de 1937 son muy significativos dado que, como indica la profesora Usandizaga, "demuestran el gran prestigio de la izquierda entre los intelectuales y en aquel momento" (2007:25-26).

Muchas son habitualmente las referencias, a menudo testimonios de primera mano, que explican la razón de la nutrida y destacada representación extranjera en apoyo a la

España republicana, pero pocos de manera tan clara como Mura explica a propósito de Tina Modotti. Mura, la anónima mujer que Hemingway haría famosa como “la guerrillera María” en *Por quién doblan las campanas*, preguntó a Modotti en un hospital español, colmado de heridos y moribundos, su razón como extranjera para estar en aquellos momentos en España. Ésta, entrevistada por Christiane Barckhausen años después, ofrece la respuesta de la italiana,

“Más tarde, cuando supe que no era española, le pregunté que por qué había venido a nuestro país, por qué arriesgaba la vida por nosotros. Me miró con aquellos ojos inolvidables, tristes, y dijo que, para ella, no había más que una cosa en la vida: la lucha contra el fascismo. Me dijo que esto no era, para ella, una cuestión teórica, sino consecuencia de todo lo que ella misma había sufrido a causa del fascismo. Que en su patria, en Italia, no podía luchar y que por eso España era la última trinchera que le quedaba. Nunca olvidaré lo que me dijo en aquella ocasión: “Si perdemos aquí, perdemos en todas partes”” (, 1998:140).

La labor de Modotti en España no fue el uso de la cámara sino la ayuda humanitaria y de organización, pero puede considerarse su testimonio como razón general de artistas, escritores y fotógrafos que decidieron unir fuerzas ante la amenaza fascista a la democracia española, algunos con la práctica de su profesión y otros, como Modotti, Orwell y tantos otros, entre las filas de combatientes o sanitarios. Seguramente la razón del traslado de un campo de actuación al otro está en la base de un supuesto servilismo de mayor utilidad para la República. Pero cabe pensar que todos acudieron a España con la certeza de que asistirían a un conflicto en el que se iba a dirimir el modelo ideológico y político del futuro, siendo la victoria fascista española la razón de riesgo a evitar en beneficio del devenir democrático europeo. En consecuencia, la gran mayoría de mediadores e intelectuales extranjeros posicionarían su labor -literaria, artística, periodística, ect.- a favor de la causa republicana, mientras otro grupúsculo pro republicano más reducido pero radical mutaría al activo de las Brigadas Internacionales o las Columnas Milicianas.

Para explicar este hecho, esta hermandad extranjera para con el bando leal español, se precisa un mínimo reconocimiento del contexto político europeo en la década de los treinta, un periodo complicado para la historia de occidente que culminaría con la Segunda Guerra Mundial. Como ya se analizara, uno de los hechos clave se remonta a la catástrofe de la caída de la bolsa de Nueva York, en el otoño de 1929, en que se instaura una depresión económica globalizada que afectará a todos los países occidentales durante los diez años siguientes. Los efectos negativos del derrumbe económico se harán notar profundamente en Alemania, país que sufrirá dificultades económicas en prácticamente todas sus áreas. A grandes rasgos, el nombrado motivo, unido al desenlace de la Gran Guerra, favorecerá la victoria democrática del nacionalsocialismo como política

interpretada capaz de restablecer a la debilitada Alemania de sus derrotas. Así, la mayor esperanza para la paz procedió de las promesas de la Unión Soviética respecto las propuestas de una civilización nueva ante la definitiva amenaza del fascismo en Europa en 1935 pues, hasta entonces no se adivinó lo peligroso de la nueva política totalitaria alemana. Como comenta Usandizaga (2007:17), el comunismo internacional determinado por la Unión Soviética, en su intención de control sobre el proletariado mundial, rivalizaba preferentemente con los partidos socialdemócratas europeos, el New Deal americano y cualquier grupo próximo a la izquierda democrática, es decir, los enemigos naturales del Partido Comunista no podían ser más que aquellos que intentaban, como éste, lograr el apoyo del proletariado, por lo que hasta el ecuador de la década de los treinta no se avistó el verdadero peligro que suponía el ascenso del fascismo alemán. Ante la amenaza que el fortalecido régimen de Hitler ahora suponía para la paz en Europa, el ya unificado comunismo internacional, bajo el nombre del Frente Unido o Frente Popular, reconocerá al fascismo como principal enemigo y ello instará a su profunda penetración en los ámbitos culturales e intelectuales de occidente, muy sensibilizados al agresivo totalitarismo de Hitler ante las graves restricciones ideológicas y culturales que su política imponía. Puede entenderse ahora que,

“ante la radicalidad de la amenaza, los ámbitos culturales europeos no se cuestionaron la colaboración con el comunismo en su lucha contra el peligro fascista; y de ahí que fueran tan numerosos los intelectuales que acudieron a España dispuestos incluso a luchar contra el fascismo” (Usandizaga, 2007:19)

Al respecto, Paul Preston precisamente comenta cómo en el ámbito periodístico “todos los innumerables periodistas y demás visitantes que penetraban en la España leal se transformaban en colaboradores activos de la causa” (2007:15). Este postulado se apoya, entre otros, en el testimonio directo A. Herbert L. Matthews, cronista del *New York Times* en España, quien explica,

“Quienes defendíamos la causa del gobierno republicano contra la de Franco teníamos razón (...) Todos los que vivimos la Guerra Civil española nos conmovimos y nos dejamos la piel...siempre me pareció falsedad e hipocresía en quienes afirmaban ser imparciales; y locura, cuando no una estupidez rotunda, en los editores y lectores que exigían objetividad o imparcialidad a los corresponsales que escribían sobre la guerra...Al condenar la imparcialidad se rechazan los únicos factores que realmente importan: la sinceridad, la comprensión y el rigor” (en Preston, 2007:21).

Antonio Calzado destaca a Matthews como ejemplo de honestidad periodística en tanto que para éste, su compromiso con la República “no era óbice para subrayar que *la honestidad, inteligencia y minuciosidad* debían separarse de las opiniones de corresponsal” (2007b:16). Pero, según se interpretó de sus crónicas, la toma de posición

fue un factor inevitable en su labor mediadora dado que la firma para la que trabajaba el corresponsal lo acusó de propagandístico (en Preston, 2007:15).

Al parecer, los escritos de Matthews no podían evitar cierta parcialidad sin disfraz que el periodista de un modo natural asume en función de las situaciones que, como testigo, vive. Al menos así lo explica en relación a sus experiencias la veterana Maruja Torres, quien destaca precisamente esta capacidad de interpretación como la esencia del periodismo, “no basta con escribir los hechos, hay que interpretarlos y contextualizarlos” (1999:36). Ello, según Torres, no supone una falta al código deontológico del periodismo. Igual que en fotografía, donde “la primera regla es acercarse al sujeto” (Newman, 2000:134), aquí también, ante todo, debe existir contacto iniciático con el tema, responsabilidad del periodista para con su producto y no “traicionar la verdad, de lo contrario, caerán también los demás principios” (Torres, 1999:74). Sin embargo y según se analizara, la verdad, lo veraz, no admite una tasación ecuánime y/o absoluta, como asume ahora la experimentada periodista, quien comenta cómo a menudo la transmisión de lo verídico depende de factores tan elementales como el grado de humanidad o empatía del que la interpreta,

“Cierto. Puedes escribir sobre los últimos acuerdos, las gestiones de paz, las conversaciones entre mediadores, lo que te ha contado un jefe militar (...) No es la verdad. La verdad es lo que ves y sientes y hueles y tocas y lloras y sufres, la verdad tiene nombre, tiene rostro, tiene heridas, tiene rencor, tiene pena, tiene esperanza, tiene derrota. La verdad son las víctimas. Y eso es lo que debes contar, y lo que te lacera, y lo que va cambiándote, lo que va sacándote de tu refugio de noticias domadas y reencuadradas” (1999:229).

También Martínez de Pisón subraya para la literatura surgida en torno a la Guerra Civil cómo ésta “aspiraba a recrear y dar testimonio de lo ocurrido, cuando no a intervenir directamente en la realidad histórica” (2009:10). En el primero de los casos se destaca lo promisorio del tema para el campo literario. Sin embargo, en el segundo, prima ante todo la capacidad imaginativa e interpretativa del mediador para un fin concreto que, en este caso, responde al apoyo de una ideología determinada desde una postura propagandística. Para el caso español, esto último sobrevendrá a la creación del *mito de la España republicana*, como comenta Usandizaga a propósito del hispanista Robert Stradling,

“se trata de una leyenda de gran utilidad política para la izquierda, pero construida en la inexactitud y en la imprecisión ideológica y cultural, y que poco o nada tiene que ver con los hechos (...) de acuerdo con dicha leyenda, la izquierda consiguió transformar el fracaso bélico de la República española en un modelo de victoria moral (...) Stradling basa sus argumentos en la hábil identificación que consiguió llevar a cabo la izquierda con las artes, antes y durante la guerra (...) el hispanista británico va más allá y sugiere que, incluso hoy, la

vinculación casi automática de las artes con la ideología de izquierdas en el ámbito internacional es una herencia de entonces” (2007:27).

Estos argumentos, basados en la interpretación y reflexión en torno a la expresión escrita de la guerra serán, como se comprobará, de analogía resumible para el ámbito fotográfico en el más famoso aforismo que habitualmente suele atribuirse a Capa “Si tu foto no es lo bastante buena, es que no estabas lo bastante cerca”. De un modo similar al narrado, nuevamente se hace referencia a dos tipos de cercanía: la física y la emocional. Esto Furio Colombo lo traducía en dos universos separados –recuérdese: el de la sangre y los muertos y el de la visión-, que, aunque unidos por el mecanismo técnico, continúan radicalmente separados,

“Son dos mundos distintos. Resulta fácil decir que uno es de verdad. Pero también se llora sobre el otro, las fotografías, viéndolas, nos indignamos, asombramos, se descubren cosas, se sienten emociones, surgen preguntas y crean narraciones. El contraste no está entre de verdad y menos de verdad. Ni siquiera de una manera simplista, entre verdad y reproducción de la verdad; donde, por reproducción se entiende una “pálida” imagen de lo real (en Bonomo, 1977:18-19).

La gran relación que guarda el postulado de Colombo para la imagen técnica con el de Torres para la palabra escrita homologan los diferentes discursos al ámbito general del medio expresivo pues, en definitiva, apuntan hacia dos realidades bien distintas: la efímera –la de lo sucedido-, y la anclada, perdurable –la de la interpretación. Sin embargo, en el marco periodístico de los sucesos españoles se va a empezar a aceptar, sobre lo escrito, lo visual como el modo idóneo para a dar a conocer la realidad de los hechos de una forma más directa, verídica y convincente en tanto que la imagen técnica, por su automaticidad, se asumirá como medio objetivo que, al tiempo que representa el suceso, ubica al ojo lector como espectador directo de la guerra –esto último, según la posición que se le adivina al fotógrafo por el punto de sus tomas. Ello, entre otros, enfatizará, por un lado, el gran valor informativo y persuasivo del lenguaje gráfico sobre el escrito desde que el valor testimonial del primero provocará mayor impacto en el espectador/lector, desacostumbrado en la época a esta modalidad mediadora. Y por otro, destacará sobre las demás a la figura del fotógrafo como el testigo que asume, como el soldado, los riesgos de la guerra. Por todo ello, podría sostenerse que el impacto manipulador o creador de opinión en masa será mayor según las imágenes públicas que benefician a uno u otro movimiento ideológico en tanto que de la fotografía, sobre la palabra, se asumirá su estatuto como huella directa de la realidad. Del mismo modo, también sería subrayable la capacidad de la imagen sobre el texto para permanecer de un modo más perdurable en la memoria colectiva, como sucederá con las referencias

clásicas de la iconografía prestada por las imágenes fotoperiodísticas que sirvieron a la República.

Según investigaciones paralelas, la participación de corresponsales y fotógrafos extranjeros preocupados por la Guerra Civil española se cifra en torno a los casi 1000 enviados, siendo la republicana la zona más concurrida por los mismos a razón, según Calzado, del aura de romanticismo revolucionario que destilara el frente rojo sobre el nacional (2007b:14-15). Asimismo y como se haya examinado, la defensa de la noble democracia, como idea que trasciende al acontecimiento que se desarrolla en la zona concreta de España, será el principal motivo de esta desnivelada toma de posición mediática. No obstante, esto también podría explicarse desde que las políticas ideológicamente opuestas en España afectarán directamente a un número elevado de mediadores extranjeros, quienes ya han sufrido de uno u otro modo las primeras consecuencias del despertar fascista europeo. Esto explicaría, por último, que en el plano periodístico se debata la pugna entre una información veraz y la labor propagandística del mediador en aras de proteger, defender o lograr los beneficios que el poder mediático de la prensa predispone para cada uno de los bandos contendientes, donde la fotografía, como se ha explicado, será pieza clave para este fin. Desde ahora, por tanto, se atenderá al comportamiento mediático y cultural del momento revisado, todo ello a propósito de los logros y beneficios que éste sea capaz de reportar a la lucha armada.

3.1.4. Formación, información y propaganda: la cultura como arma de guerra

Según Arturo Pérez Reverte, “de Troya a Sarajevo no hay más diferencia que la forma técnica de arrasar una ciudad, pero en realidad el impulso es el mismo”⁵⁸. El ex corresponsal de guerra y afamado novelista frecuente este comentario que podría complementarse con dos añadidos más pues, en el proceso entre los nombrados y lejanos momentos que cita también persiste, por un lado, el mismo instinto documentalista y, por otro, el uso de la guerra psicológica para vencer a un enemigo a menudo potencialmente superior. Piénsese sino cómo también de Troya arranca el más singular de los amaños en beneficio de la derrota adversaria gracias a un caballo de madera preñado de caballeros armados. Como indica Manuel Grandela, no cabe duda de la guerra psicológica como la más efectiva de toda la historia (2002:15). Y de entre sus armas, José Fernando Piñuela, comisario inspector del Centro del Ejército Popular de la República, destaca como principal la propaganda,

⁵⁸ Entrevista televisiva a Arturo Pérez-Reverte el 14 de octubre de 2006, transcrita en *El Club de la Cultura* [en línea] ref. 16 de marzo de 2009. Disponible en web: http://www.xing.com/net/ne_elclubdelaescritura/entrevistas-homenajes-y-debates-159037/entrevista-de-jesus-quintero-a-arturo-perez-reverte

"[...] la propaganda ha de escoger sus medios y ha de adaptarse muy de cerca de las circunstancias de lugar y tiempo y a las características psicológicas del frente que ha de batir" (en Grandela, 2002:15).

El uso de la propaganda impresa como arma de guerra psicológica viene de lejos y va aún más lejos. Uno de sus precedentes lo encontramos fechado en el año 1704, durante el asedio de la plaza de Ceuta por las huestes del sultán Muley Ismael (Grandela, 2002:93). Nicolás Sánchez Durá, por su parte, precisa en 1914 el momento en el que arranca "explosivamente lo que será por mucho tiempo la propaganda a través de la imagen mecánica" (en VV. AA 2002a:33). Y ya en España, a través de lo visual y escrito, a menudo unificado en un mismo soporte informativo, de nuevo Grandela incurre en la efectividad de las *armas de papel* para la victoria o derrota militar,

"[...] ambos contendientes pronto entrevieron la rentabilidad de sus ofensivas psicológicas, cuando comprobaron que las deserciones provocadas por las alocuciones y el lanzamiento de octavillas y prensa sobre las alambradas en los frentes causaban en determinados momentos tantas o más bajas que las armas de fuego propias" (2002:16).

Para introducir este hecho, la intención persuasiva de la expresión, cabrá tener en cuenta algunas cuestiones panorámicas que expliquen las implicaciones en política de la información, la cultura y también el arte. En este sentido conviene recordar cómo las consecuencias de la Gran Guerra derivaron en una posguerra que dividió la visión de los medios intelectuales, culturales y artísticos en dos orientaciones ideológicamente opuestas que serán, precisamente, las enfrentadas en el campo de acción español. El izquierdismo y los fascismos europeos, larvados en los años de entreguerras, se posicionarán de un modo definitivamente activo en el terreno español y, tanto el compromiso nacional como internacional contra el fascismo serán más que notorios en el plano cultural. Esta notoriedad cabe explicarla en dos aspectos pues, si bien los años de entreguerras fueron fértiles en la totalidad de los campos de cultura americano y europeo, también en el terreno estrictamente español la cultura comprometida con el bando leal quedará representada por varias generaciones de literatos, intelectuales y artistas en plena vigencia creativa. Como sucediera con el posicionamiento internacional, también en el plano nacional la cultura prorrepública estará muy por encima de la del nivel fascista, y un nutrido número de nobles mediadores con vocación reformista se expresará en apoyo a la izquierda española, cada uno, una vez más, según su lenguaje en uso. Después, los medios de comunicación de masas, ideológicamente orientados, ejercerán de altavoces sociales de las opiniones, manifiestos y declaraciones de estos grupos organizados de intelectuales, literatos y artistas con los que habitualmente conviven –y habían convivido– periodistas y fotógrafos. Todo ello para crear opinión y, desde los intereses republicanos, advertir a las masas del peligro fascista.

Desde el ámbito de la expresión propiamente artística, la Guerra Civil española sirvió de inspiración para la creación de grandes obras plásticas que reflejarían el compromiso del arte con la amenazada democracia. En este plano Picasso fijaría los horrores que sobre la población civil desataría el fascismo, quien por primera vez en la historia trasladaba la guerra del frente a los ciudadanos de a pie. Su célebre obra *El Guernica*, símbolo de la destrucción del pueblo vasco y exhibido por primera vez en la Exposición Universal de París, se posicionará como uno de los grandes éxitos propagandísticos de la República a nivel internacional. El cine sonoro, por su parte, también iba a suponer una experiencia históricamente novedosa en su servicio a los intereses políticos, creando nuevas pautas y modelos para la información y la propaganda. Pero si cabe comentar una actividad especialmente desarrollada en su también empleo publicitario y propagandístico esta sería el arte práctico del cartelismo, desarrollado en el plano paisajístico urbano y que alcanzaría una gran diversidad de estilos y planteamientos revolucionarios. En este apartado Renau fue el primero en plantearse la función social de su producción, influido por el cartelismo soviético posrevolucionario. Por último, cabe hacer referencia, además, a la voz colectiva más promocional del gobierno afectado por el levantamiento: la intelectual y literaria, que aportará el sobrecrédito de “Edad de Oro” a la cultura de la Segunda República y “República de los Intelectuales” al Régimen leal (en Calzado, 2007a:26).

Desde el plano ideológicamente opuesto, el novelista Javier Cercas atribuye al culto profascista la definitiva victoria armada franquista de la ofensiva española. Según Cercas, en la poesía de Sánchez Mazas se hallará la génesis del ideal nacionalista que motivará la conciencia del soldado para la guerra pues, en definitiva y como explica el escritor, la victoria de una guerra a menudo dependerá de las reflexiones del mediador teórico y del uso de sus palabras,

“el 29 de octubre de 1933, en el primer acto público de la Falange Española (...) José Antonio Primo de Rivera (...) había dicho que “a los pueblos no los han movido nunca más que los poetas” (...) es verdad que las guerras se hacen por dinero, que es poder, pero los jóvenes parten al frente y matan y se hacen matar por palabras, que son poesía, y por esos son los poetas los que siempre ganan las guerras, y por eso Sánchez Mazas, que estuvo siempre del lado de José Antonio y desde ese lugar privilegiado supo urdir una violenta poesía patriótica de sacrificio y yugos y flechas y gritos de rigor que inflamó la imaginación de centenares de jóvenes y acabó mandándolos a matadero, es más responsable de la victoria de las armas franquistas que todas las ineptas maniobras militares de aquel general decimonónico que fue Francisco Franco” (2001:51).

El vínculo íntimo de las palabras y las armas se derivará, por tanto, del propio ser humano en su natural actividad imaginativa y creadora puesto que, dentro del ámbito

general del lenguaje verbal como expresión de ideas a través de la palabra, oral o escrita, se origina la tendencia a la imaginación y a la exaltación de los hechos épicos según añadidos o restados del relato. Todo ello bajo el objetivo de ensalzar el sacrificio y la gloria del ámbito castrense. Pero, si bien la victoria definitiva de la guerra española se asume en el bando rebelde, por el contrario, el decenio de los treinta, debe en el plano cultural la calificación de “Edad de Oro” a la coincidencia de varias generaciones de destacados literatos e intelectuales posicionados del lado del bando leal. Antonio Calzado (2007a:25-27) inicia esta revisión en la década predecesora de los años veinte con el Nobel de Literatura Jacinto Benavente, los escritores Blasco Ibáñez y Menéndez Pidal, y continúa con un repaso por la Generación del 98: Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Antonio Machado y Miguel de Unamuno quien, tras la siniestra defensa del grito legionario “¡Muera la inteligencia!” de Millán Astray, se declararía contrario al pensamiento fascista con la profética réplica “Venceréis, pero no convenceréis” (Aznar, 2007d:31).

Según la espontaneidad del grito de Millán Astray, el carácter revelador del asesinato de García Lorca, las muertes trágicas de Antonio Machado y Miguel Hernández así como la especial inquina en la represión de los maestros y la voluntad de destruir todos los vestigios de las conquistas culturales, cabría pensar, cuanto menos, que el bando nacional detestaba profundamente al sector ilustrado, sobre todo a los que trataron de establecer conexiones con el pueblo. Por el contrario, en el campo republicano la actividad cultural resultó muy diversa y especialmente destacada por cuanto tuvo que ver de encuentro con el pueblo llano. Esta diferencia de fuerzas culturales podría ser establecida brevemente en su comparación pues, mientras que el sector nacionalista convocó únicamente a figuras de segundo orden⁵⁹, en el campo republicano se sumaron todas las generaciones. Y algo parecido ocurriría en el orden internacional, donde del lado de la República se erguirán las figuras más destacadas de la cultura mundial, algunos llegando directamente hasta el frente, con las Brigadas Internacionales (Orwell, Gustav Regler, Pablo de la Torriente y Ralph Bates, etc.), y otros trabajando en la retaguardia (Neruda, Mann, (hija) o Vallejo, que murió queriendo ser miliciano).

En un repaso más detallado también deberá destacarse la intelectual más que literaria Generación del 14, con Ortega y Gasset como dinamizador del elenco político, filosófico e intelectual clave en la historia de la República según personalidades como Marañón, Azaña, Eugenio D’Ors, Fernando de los Ríos en política; Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna en el apartado de la poesía; Xavier Zubiri en filosofía y la primera promoción de universitarias españolas tal que Margarita Nelken, Clara Campoamor y Victoria Kent. Pero, en suma, cabe atribuir el esfuerzo colectivo por extender y aproximar la cultura

⁵⁹ El número de escritores os nacionales y extranjeros de primera talla que apoyaron la causa de los nacionales fue muy inferior al republicano. (en *Sobre toda esta cuestión, se puede consultar obras como Los intelectuales en el drama de España*, de María Zambrano, Hispamerca, Madrid, 1977.

revolucionaria al pueblo a la joven y activa Generación del 27, formada en torno al ámbito estudiantil laico y regeneracionista de García Lorca, Alberti, J. Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso, Cernuda, Gerardo Diego, Altoaguirre, V. Aleixandre, Pedro Salinas, Emilio Prados, Carmen Conde, Concha Méndez, María Luisa Muñoz, Rosa Chacel, María Zambrano, M^a Teresa de León, Juan Gil-Albert y Miguel Hernández, éste último, único de origen no burgués y unido al grupo, como Gil-Albert, posteriormente.

El principal rasgo a tener en cuenta de la Generación del 27 será su deseo de modernidad. Durante el decenio de los años treinta y hasta la Guerra Civil, este grupo fundamentalmente poético tratará de aproximar y extender la cultura al pueblo llano. Tras el estallido del conflicto, sin embargo, el esfuerzo colectivo se basará en la defensa de la cultura ante la amenaza que para ésta supone el fascismo, cuya referencia inmediata será el genocidio cultural iniciado en 1935 a cargo de la vecina Alemania totalitaria. La organización que afrontará este cometido de protección cultural parte de una gran iniciativa internacional celebrada en París precisamente el mismo año que el Partido nazi orquesta su particular pugna cultural. En base a ello se celebra en la capital del Sena un Primer Congreso bajo la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura (AIDC). Un año después, tras el estallido de la guerra española, esta gran organización y sus delegaciones nacionales participarán en un Segundo Congreso que inaugura en Valencia el 4 de julio de 1937, entonces capital de la República, donde se defenderá la libertad de las nacionalidades culturales en una gran ponencia colectiva cuyo eco se acopia en *Hora de España*⁶⁰, la memorable publicación mensual, analítica y creativa “al servicio de la causa popular” (Prats, 1978:38). De sus colaboradores y consejo de redacción, José Carlos Rovira comenta el talante cáustico y desilusionado de esta voz cultural, frente a la explicada exaltación épica usada por la intelectualidad fascista en su afán reclusorio,

“Prevalecía en ellos una tonalidad antiépica y antiheroica, sentimientos de desolación y tragedia ante la guerra, que les incapacitaban para cantar esperanzadamente la lucha, diferenciándose así de la tónica habitual de la poesía de la época” (en Gil-Albert, 1984:23).

De este modo la defensa de la cultura se traduce intelectualmente en la defensa de una máxima aún mayor: la aspiración de libertad de los pueblos. En definitiva así lo explica Rovira según el preciso convencimiento moral que determina en su ensayo analítico introductorio a propósito de la poesía del español Gil-Albert,

“la biografía del poeta asumía por aquel entonces una dirección necesariamente histórica: la que él mismo bautizó como “Mi voz comprometida”, resumen de una poesía surgida en una circunstancia, en la que un decadente, entregado por ejemplo al dandinismo, un elitista, que

⁶⁰ Véase *Hora de España*, vol. II, pp.273-287.

despreciaba orteguianamente a las masas, se puso al lado, sin dudarlo, de lo que era la causa popular, pero precisamente en cuanto era una causa mucho más amplia, la de la libertad " (en Gil-Albert, 1984:21).

Este proceso comprometido, como se viene avisando, no fue privativo de la palabra española. La misma idea defendió el corresponsal americano Matthews desde una postura generalizada que afectaría a todo aquel que tomara partido por el bando leal,

"Soldado o periodista, español, norteamericano, británico, francés, alemán o italiano, daba igual. España era un crisol en el que la escoria quedó fuera y el oro puro, dentro, que hizo que los hombres quisiesen dar sus vidas con orgullo. Dio sentido a nuestra existencia: nos llenó de valor y fe en la humanidad; nos enseñó el significado del Internacionalismo como no lo conseguirá hacer ninguna Sociedad de Naciones o Dumbarton Oaks. Allí aprendimos que los hombres podían ser hermanos, que las naciones y fronteras, religiones y razas, no eran más que atributos externos, y que lo único que contaba, por lo único que merecía la pena luchar, era la idea de libertad" (en Preston, 2007:56).

En conclusión, la producción cultural en el ámbito republicano constituye un más que digno episodio a tener en cuenta en tanto que artistas, escritores y doctos nacionales tomarán partido por la causa republicana bajo una intención más noble que política en su afán de subrayar el valor social de la cultura para pueblo llano. Potencialmente es destacable, además, la prolija y notoria intelectualidad y periodística internacional decidida a viajar a España para relatar con la misma autoridad y espíritu combativo sus impresiones de una guerra geográficamente ajena. Prueba de ello es el compendio general *Partes de guerra*, editado por Ignacio Martínez de Pisón, quien a propósito comenta cómo "todos o casi todos los escritores extranjeros (y fueron multitud) que viajaron a aquella España dividida y desangrada la incorporaron más pronto que tarde a su quehacer literario" (2009:9). La consecuencia de todo ello, como bien se sabe, será la Guerra Civil española como tema de obras escritas en las principales lenguas de cultura.

Según lo detallado para el ámbito prorrepblicano se trataría, en definitiva, de elevar la cultura y la información a la categoría de arma de emancipación social en uso contra el peligro de los totalitarismos fascistas europeos en auge. Ello supondrá un uso interesado e intencionado de la influencia social de los medios de comunicación y entretenimiento de masas (prensa, literatura, cine, radio, arte, etc.) en beneficio de un discurso que legitime la lucha antifascista a nivel internacional desde el foco español y en expansión. Así, la propaganda pasó a representar el centro de la resistencia republicana en la tarea esperanzadora de la retaguardia, incentiva en lograr adeptos indecisos, y moralizadora en la vanguardia.

3.1.5. Fotografía, propaganda y medios de masas

Mediante el uso inteligente y sostenido de la propaganda, se puede lograr que un pueblo llegue a confundir el cielo con el infierno, y viceversa

Adolf Hitler

Las causas de un motivo interno pero capaz de afectar al devenir sociopolítico internacional, fundamentalmente europeo, supuso que la Guerra Civil española fuera objeto de atención del mundo entero y, por ende o vice versa, de las empresas periodísticas de la época, que no dudarían en el envío de corresponsales y fotógrafos para cubrir el acontecimiento. Así lo explica la *Historia* de Publio López Mondéjar,

“En un momento marcado por el irresistible ascenso del nacionalsocialismo de Hitler, la guerra española concitó pronto el interés del mundo entero, que veía en ella una primera batalla entre la democracia y los fascismos. (...) Este carácter ejemplar, emblemático y premonitorio de la guerra civil española atrajo a miles de corresponsales de todos los medios del mundo, conscientes de que con la crónica de los hechos bélicos se produciría un impacto profundo en la conciencia de sus lectores” (2005:297).

Dentro de la eclosión cultural que supuso el marco español en el campo de las artes, la literatura y las ideas, así como la inclinación que todas tomarían ante el acontecimiento de la guerra, la fotografía significó una más de todas estas manifestaciones. Definitivamente los avances tecnológicos para la captura de imágenes y la manejabilidad de las máquinas concedieron al fotógrafo los recursos necesarios para la creación y expresión en un momento y contexto en el que todas las demás manifestaciones hacían lo mismo. Como la recién revisada literatura militante y según ahora comenta Herbert Southworth, corresponsal del *Washington Post*, la prensa de guerra también se iba a centrar principalmente en la propaganda más bélica,

“La Guerra Civil española implicó directamente tan solo a una pequeña parte del planeta, pero atrajo la atención del mundo entero hacia España; por consiguiente, en la prensa que cubrió la guerra española había mayor diversidad de actores e interpretaciones que en la prensa que informó sobre la Segunda Guerra Mundial; así pues, el campo abierto a los propagandistas durante la Guerra Civil fue muy amplio y variado” (en Preston, 2007:18).

En efecto, el fenómeno de la persuasión colectiva será inherente al enfoque de los medios de comunicación, sin embargo, y a diferencia del relato escrito, la fotografía posee una capacidad inmediata para la descripción a la vez que es expresión de comprensión universal. También por encima de los demás lenguajes o modos de expresión, el beneficio de la fotografía sobre la imagen plástica o la palabra escrita se basa y hace servir de su condición técnica como idea comúnmente aceptada de que precisamente por

ello posee una proclividad oriunda para la descripción fidedigna de la realidad. Esta facultad subrayaría el gran valor comunicacional de la imagen técnica sobre las demás modalidades mediadoras y, ante las circunstancias que han hecho posible su uso masivo en los medios de comunicación, se la identificará y tomará como efectiva herramienta, tanto para su función informativa, persuasiva y/o propagandística como para su vertiente empresarial. La cuestión tan internacionalizada del conflicto civil español supuso un gran estímulo para la competitiva y liberal prensa del periodo de entreguerras, que asumiría inmediatamente la gran ventaja de la imagen técnica en su poder de sugestión. Luego, el posible y definitivo uso de la imagen fotográfica en prensa devendrá en la eclosión del fotoperiodismo como actividad vinculante a la empresa periodística, hasta entonces habituada a la primacía de lo escrito sobre lo visual. Todo ello, en definitiva, preluiría el periodismo en el más moderno sentido del término, y de ahí la idea comúnmente aceptada de la Guerra Civil española como punto de inflexión en la era de la comunicación visual de los sucesos (en López, 2005:298).

En relación al nombrado paralelaje y maridaje se consagrará la figura del corresponsal de guerra (en Preston, 2007: s/p). Y en su versión gráfica, la del fotógrafo arriesgado y comprometido con aquello que, como testigo inmediato del suceso, observa e interpreta según los códigos propios de la imagen. El historiador Javier Ortiz-Echagüe lo describe como una figura “capaz de arriesgar su vida con tal de proporcionar un testimonio visual convincente, capaz de influir en la sociedad” (Ortiz-Echagüe, 2006:224). Según esta concepción, el fotógrafo es fundamentalmente un testigo que vincula cierto carácter ético con la capacidad de la imagen técnica para dar testimonio de los hechos. En efecto, esta nueva figura que surge a propósito de la Guerra Civil modificará conceptos y tradiciones respecto a la fotografía de guerra obtenida en los conflictos previos al civil y español, como explica el historiador Publio López Mondéjar,

“Las fotografías de guerras anteriores eran sólo tangencialmente ilustrativas, y carecían de ese sello de autor que tuvieron ya en España. Y no sólo por las limitaciones mecánicas que debían superar los reporteros, sino porque faltaba en ellos ese sentimiento de solidaridad, de identificación, de pasión –y también de compasión- que comienza a darse de un modo determinante en la guerra civil española. La vieja visión estética y fríamente profesional deja paso a una visión ética, participativa y solidaria, que anuncia una nueva etapa de la comunicación fotográfica marcada por la emoción, la exaltación y la militancia del fotógrafo” (2005:298).

Según comenta López Mondéjar, es de entender que el nuevo modelo informativo no se basará en la neutralidad sino en una interpretación ideológicamente orientada, sin disfraz. La superación de las limitaciones técnicas en la captura de la toma ha liberado y permite al fotógrafo la máxima capacidad de expresión. Asimismo, a la ligereza de las máquinas

de pequeño formato debe añadirse la amplia capacidad de disparos sin cambio de película, lo que facilitará, por su parte, la introducción de una nueva dimensión temporal narrativa basada en la reconstrucción gráfica de los diversos momentos de una misma acción. Todo ello modificará profundamente la tradición de los géneros narrativos escritos a los visuales.

Examinando el reportaje escrito, nutrido habitualmente de otros géneros, éste se basa en mostrar la esencia de los hechos con palabras, atractivamente. Maruja Torres aporta las principales claves para el género en la modalidad escrita. De nuevo, todas ellas serán más que asumibles para el lenguaje visual,

“deberás adoptar un esquema literario, un ritmo, una dosificación de la información que tense el relato y agarre al lector por el cuello desde la primera a la última frase (...) Observando. Conviértete en un bulto integrado en el escenario” (1999:2005).

Desde que la técnica permite al fotógrafo registrar lo visto durante los momentos más significativos o álgidos de la acción, la imagen irá destronando en progresión a la palabra en su labor narrativa. Esta capacidad -lectiva, de lo visual sobre lo escrito- supondrá en la década de los treinta la razón principal de las publicaciones periódicas en su tarea de priorizar la imagen sobre la palabra ante el reto de atraer al consumidor en masa. Ello, como es de entender, provocará un cambio radical respecto a las tradiciones de las empresas periodísticas, que basaban lo visual en apoyo a lo escrito. Ahora, por el contrario, el texto escrito a menudo se limita a explicar brevemente las imágenes, que ocupan casi el absoluto espacio de la página impresa, mientras el texto escrito a penas se limita a rotular el reportaje y los pies de foto. El cuerpo de la historia, sin embargo, se encuentra narrado casi en exclusiva a través imágenes fotográficas (fig. 2). Luego, la versión del mediador gráfico supondrá el principal punto de vista que asumirán las masas consumidoras de información y, por tanto, el mensaje visual -esta vez como expresión de ideas a través de imágenes- estará condicionado a la interpretación de los hechos del fotógrafo que, en consecuencia, comenzarán a reivindicar la autoría de sus imágenes.

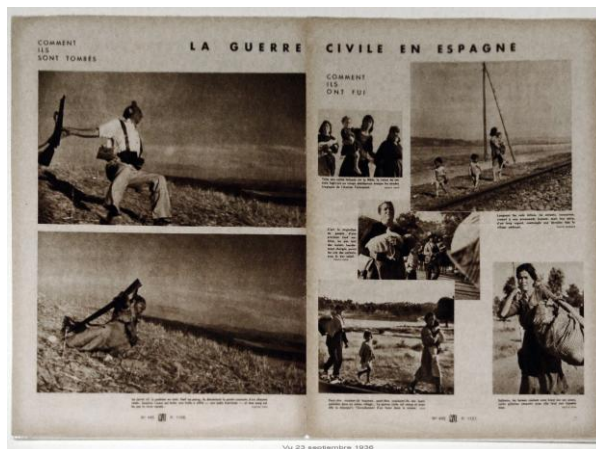


Fig. 2. Vu, 23 de septiembre de 1936.

No obstante, y según ha sucedido y sucede en la comunista Unión Soviética y la Alemania nacionalsocialista, cuyo principal y común objetivo ha sido y es el adoctrinamiento de las masas, la toma de posición del fotógrafo en el campo español tampoco supone una iniciativa optativa desde que la prensa se constata como gran poder gracias, en buena parte, a la fuerza eficaz de la fotografía como mensaje ideologizado de lectura instantánea. La imagen en España será, por tanto, constante objeto de vigilancia de las autoridades en su afán de control informativo dado que ésta, como indica Jaume Miravittles para su triple vertiente de fotografía, cartel y cine, será “el más eficaz medio de expresión” (en Doménech, 2005:288). Cualquier posibilidad y modo que asuma la imagen gráfica o técnica servirá a cada bando para crear y orientar los estados de opinión de masas, lo que transformará a la fotografía, ante todo debido a su difusión, en una de las más poderosas armas de guerra en tanto que al valor esencial de la propaganda se refiere.

La capacidad persuasiva de la fotografía, hábilmente tratada como expresión ideologizada antes de la Guerra Civil, derivará en un proceso de exaltación según restados o añadidos en los relatos gráficos, todo ello bajo la firme intención de alabar el sacrificio y la gloria de cada parte enfrentada. Este impacto manipulador o creador de opinión atraerá, desde un principio y como señala Calzado “a los movimientos ideológicos que aspiraban a totalizar la sociedad o a grupos de poder de las democracias” (2007a:16). En el contexto español, como marco que proyecta estas luchas de poder a nivel internacional, el desarrollo fotográfico al compás del desarrollo periodístico logrará el efecto interesado de la propaganda en su intención de atraer, persuadir y potenciar el espíritu de lucha de los adeptos a cada causa. La posibilidad ahora de fotografiar casi cualquier cosa en casi cualquier momento propone a la fotografía que depende de la empresa periodística como soporte narrativo eficazmente propagandístico en su tarea de crear o fomentar modelos masivos de conducta pues, como cabe entender, la dirección de la opinión pública y la orientación de conductas que ha logrado la imagen en su calidad técnica no se ha producido por la difusión de copias aisladas sino por la presencia pública que ésta ha alcanzado en el periodo indicado gracias a su inserción en el contexto de la página impresa. Por último, los usos y objetivos de la fotografía generada para cada bando coincidirán una vez más ya que, tanto la fotografía fascista como la de apoyo al contingente leal presentarán, en definitiva, rasgos similares en sus básicos, resumibles en el dirigismo estatal y la persuasión colectiva dirigida a las masas. No obstante, cabe nombrar como importante que la fotografía y la prensa de la zona republicana contaron con un grave problema que al bando fascista no afectó en tan gran medida: el abastecimiento de material de primera necesidad. Ello, a menudo, llevó a los fotógrafos republicanos a una necesaria colaboración y apoyo mutuo en aras de dosificar o hacer llegar a las redacciones el escaso material fotográfico del que disponían, lo que pudo a

menudo generar problemas de autoría en las imágenes que, o bien siendo de fotógrafos diferentes compartían película negativa, o llegaban a las redacciones en grupo sin identificar. Un hecho que Publio López Mondéjar comenta para el caso de los fotógrafos españoles,

“El trabajo en cooperativa proporcionó a los miembros del *pool* la posibilidad de disponer de imágenes de todos los hechos de actualidad, pero originó una inevitable confusión a la hora de establecer la autoría de dichas imágenes, agravada por la prudente ausencia de firma en las mismas, y por la dispersión de los archivos personales de los propios fotógrafos” (2000:168).

Las consecuencias de escasez de material de primera necesidad para la prensa significó en algún momento la drástica medida del cierre de cabeceras, lo que favoreció y fortaleció a la competencia (Calzado, 2007c:11). Pese a todos estos inconvenientes, la batalla librada en la Guerra Civil que a la investigación más interesa, la del dominio de la imagen, fue, como indica el profesor Doménech “indudablemente conquistada por los fotógrafos del bando republicano” (2005:296).

En conclusión, la Guerra Civil española, como sería la Guerra de Vietnam en el ámbito televisivo, fue la primera guerra intensamente fotografiada en el sentido, “de que la cámara no sólo pretende testimoniar unos hechos, sino también incidir en la conciencia de una masa de espectadores” (en Newhall, 1983:314). La orientación y el masivo uso de las fotografías de este acontecimiento supuso un fenómeno de tan gran magnitud -no sólo comunicativo sino social, cultural, político e incluso sociológico- que intentar abordarlo desde el rigor que todos estos aspectos vinculados a la imagen precisan desborda cualquier previsión, incluida la nuestra. Por todo ello se resolvió desde un principio la idoneidad de tratar cada uno de los aspectos hasta ahora nombrados a partir del estudio particular de un caso concreto, las fotografías de la alemana Gerda Taro sobre los sucesos de la Guerra Civil española, todo con la intención de abordar una cuestión que, entendemos, de otro modo sería difícilmente logable dada la amplitud y complejidad todos los factores y aspectos que afectan a la creación fotográfica con intención informativa⁶¹ de este importante periodo fotográfico y comunicativo. De otra parte, el objeto que la investigación especialmente destaca también se estima muy oportuno dado que, aunque se trata de una revisión más del tan comentado periodo fotográfico de la Guerra Civil española, esta vez se hace desde la perspectiva aún no examinada de la mujer fotoperiodista. Se trata, por tanto, de un caso paradigmático no revisado y, sin embargo, muy oportuno, tanto para el ámbito de la mirada fotográfica

⁶¹ Entiéndase de información interesada.

como para la comprensión del periodo europeo sociohistórico de entreguerras pues, como indica Fernando Olmeda,

“la vida de Gerda Taro trasciende a su faceta de reportera de última hora: condensa la peripecia de millones de personas durante la Europa de entreguerras: un continente herido por las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y estremecido por el ascenso del nazismo” (2007:12).

Establecidos y ya fijados los principales puntos, a partir de ahora la investigación avanzará en beneficio a la explicación de la mirada concreta que destaca, circunscrita al ámbito de la fotografía comprometida con el bando leal y, por extensión, a la actividad fotográfica y los usos de la imagen que generó el momento de la Guerra Civil.

3.1.6. Introducción los problemas que plantea el estudio de la obra fotográfica de Gerda Taro

Las variantes de la fotografía tienen su explicación en las diferentes miradas de los fotógrafos dado que una fotografía nunca puede decir más de lo que éste ve. En este caso, un combinado entre el postulado de Horacio Fernández (en VV. AA, 1999:34) y la máxima de Gisèle Freund (2008:73) corrobora la importancia que concedemos a la mirada fotográfica en el presente estudio, cuyo *corpus* histórico y teórico se ha generado en pleno beneficio a la explicación y significación de una mirada muy concreta, la de Gerda Taro en España, desplegada como una forma de acción sobre un contexto en conflicto. Sin embargo, antes de entregarnos definitivamente a este asunto, al análisis pormenorizado de las fotografías, deberán afrontarse algunas de las principales cuestiones que han surgido en el transcurso de esta investigación, que avanzamos al comienzo de nuestro texto, y que podrían sintetizarse en un desinterés historiográfico generalizado por el conjunto de obra de esta fotoperiodista, esto es, una obra con importantes problemas de autoría, confundida entre los fondos fotográficos del célebre Robert Capa.

3.1.6.1. Ausencia historiográfica

Hasta ahora y según afecta a nuestro estudio, la investigación se ha centrado fundamentalmente en la recopilación y relectura de documentación relacionada con el contexto sociohistórico y fotográfico de los conflictos bélicos en general, y de la Guerra Civil Española particular, como también se ha ocupado de la más que nutrida bibliografía que afecta al ámbito de la historia, la práctica y la técnica fotográfica en la mayoría de sus modalidades durante el periodo de entreguerras. Una labor, como es de entender, necesaria para explicar nuestro objeto de estudio y para llevar a cabo nuestra tarea

analítica con el rigor que precisa. Una vez familiarizados con este prolijo material, donde la principal dificultad ha sido el cotejo de abundante bibliografía, la tarea indagatoria sobre la obra destacada a título específico ha presentado el problema inverso: apenas existía información relevante sobre la figura y obra de Gerda Taro, más allá de lo común y brevemente publicado, en continua relación con la aureolada muerte de la fotógrafa y sus pasajes íntimos junto al también fotógrafo Robert Capa. Estas escasas referencias no hicieron sino distraer la atención sobre cuestiones orientadas hacia lo anecdótico y/o sensacionalista, en perjuicio de su obra.

Es significativo nombrar, por ejemplo, que al inicio de este proyecto sólo constaban tres únicos trabajos que trataban de manera destacada a esta autora y su legado. Hacemos referencia a un texto resumido de Carlos Serrano, que atiende a las fotografías de Taro; un segundo trabajo del francés François Fontaine, ocupado principalmente en sus usos; y un tercero a cargo de la alemana Irme Schaber, biógrafa de la fotoperiodista, del que se han obtenido los necesarios datos de la vida de la fotógrafa. Este último trabajo, decidido a remediar el olvido de la figura de Gerda Taro, resulta relevante en fondo y forma pero fragmentario en las principales cuestiones de interés que afectan propiamente a la obra, relacionadas con su definitiva identificación y compilación, principal preocupación del presente estudio.

Para introducir el caso cabe comentar que Gerda Taro comienza su carrera fotoperiodística junto a Robert Capa en España semanas después del estallido del conflicto, y en poco más de un año muere en su decisivo momento profesional. La fotógrafa llega a Barcelona junto a Capa el 5 de agosto de 1936 para cubrir la guerra española por encargo de *Vu* y el 25 de julio de 1937 muere en Brunete durante la batalla que allí se libra. En este ínterin, Taro irá progresivamente definiendo su estilo en paralelo al desarrollo de los acontecimientos de la guerra de España, el tema absoluto de su obra. La firma independiente PHOTO TARO también logrará un lugar propio en las cabeceras europeas más destacadas. Su repentina muerte, a consecuencia de una desafortunada acción de retirada republicana durante el final de una jornada fotográfica en el frente de Brunete, en plena batalla, la coronará como la primera fotoperiodista que muere durante el ejercicio de su profesión. Todo ello contribuirá a dos cuestiones decisivas para la suerte de su legado: por un lado, la mitificación del personaje tras su muerte, transformada en heroína y mártir de la revolución por el Partido Comunista Francés y, por otro, su igualmente repentino olvido.

En efecto, el nombre de Gerda Taro ha permanecido en el casi más absoluto anonimato durante muchos años; no así sus fotografías, que lograron un destacado lugar en las principales publicaciones periódicas de su época para ser, más de siete décadas después,

de nuevo gran objeto de atención mediática a consecuencia de un repentino interés museístico. Pero entre estos dos casi efímeros momentos de gloria, el nombre y la obra de esta autora apenas ha trascendido en el ámbito historiográfico, fotoperiodístico, etc., salvo por causas anecdóticas y relacionadas habitualmente con cuestiones que afectan, ante todo, a la intimidad y vida bohemia de su célebre compañero, el también fotógrafo de guerra Robert Capa. Esta sería la principal razón por la que consideramos significativo el hecho de profundizar en el trabajo de esta fotógrafa, durante años relegada a una condición que podría considerarse como secundaria y, sin embargo y a consecuencia de la muestra *This is war*, coincidente con el hallazgo insólito de gran parte del legado de la fotógrafa⁶², de repentino y desbordado interés, entre otros, para la prensa actual, nacional e internacional, que propone la figura de Gerda Taro como pieza clave del fotoperiodismo moderno desde el valor que hoy se asocia a su obra⁶³, disuelta y al tiempo difícilmente identificable de entre los fondos fotográficos del mítico Robert Capa (fig. 3).



Fig. 3. Rollo original e inédito redescubierto en México y recuperado en 2008 por el ICP. Esta serie de fotografías (RED BOX) podría ser atribuible a Robert Capa dado que al final del rollo de la película aparece la firma del fotógrafo -"Capa 72". Sin embargo, la huella de la sombra de Gerda Taro impresa en el margen inferior izquierdo del fotograma 34 actúa como prueba que la identifica como autora de las imágenes.

3.1.6.2. Los problemas de autoría

Si existía unanimidad entre los expertos en reconocer que lo que entendemos por reportaje moderno nació en la Guerra Civil española, también hay acuerdo en la identificación de Robert Capa como "el gran héroe en la epopeya del nacimiento del reportaje moderno en los campos de batalla de la guerra española" (Ribalta, 2003:3). El punto de inflexión, como comentaba Sontag⁶⁴, lo marca la fotografía *El miliciano muerto*. Esta célebre imagen fotográfica, publicada originariamente en *Vu* en septiembre de 1936, será poco después portada del libro ilustrado *Death in the making*, razón de un homenaje póstumo de Robert Capa a Gerda Taro, caída en el frente de Brunete, que incluye el relato ilustrado de la Guerra Civil con imágenes de ambos pero sin firmar. Al parecer,

⁶² La exposición *This is war* es una muestra pionera de recorrido itinerante organizada por el International Center of Photography de Nueva York que, por primera vez en 2007, exhibe la obra de Gerda Taro junto a la de Robert Capa, año coincidente a su vez con la última fase de negociación del ICP para la recuperación de un material inédito y de gran valor sobre la Guerra Civil española, hallado en México y perteneciente a Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour.

⁶³ Citaremos los casos más significativos como el *New York Times* y *The Juilliard Journal*. LEE R. Felicia: "A Wartime Photographer in Her Own Light", *The New York Times*, 22 de septiembre de 2007, [en línea], 22 de Septiembre de 2007 [ref. de 23 de febrero de 2010]. Disponible en web: <http://www.nytimes.com/2007/09/22/arts/design/22taro.html>
The Juilliard Journal Online, Vol. XXIII Nº 2. Octubre de 2007. [en línea], [ref. de 26 de febrero de 2010]. Disponible en web: <http://www.juilliard.edu/juilliard/journal/2007>.

⁶⁴ *El País*, 29 de octubre de 2003, p. 39

Robert Capa mostró intencionadamente estas fotografías como un conjunto de obra para priorizar el mensaje sobre la autoría individual dado que ninguna de las imágenes fotográficas aparece identificada por la firma de su autor y lo que el libro en definitiva destaca es un testimonio conjunto de la guerra de España. Con esta primera edición de *Death in the making*, unida a la etapa fotoperiodística que ambos dos firmaban en la prensa periódica internacional bajo el sello conjunto "Photo Capa", nacerá una de las grandes incógnitas que no sólo afectará al máximo icono de la Guerra Civil, *El miliciano muerto*, sino también al vasto de la obra de la fotógrafa que no fuera identificada en la prensa de la época bajo el sello "Photo Taro", rúbrica propia de Gerda durante su periodo de independencia profesional.

Más allá de la Guerra Civil española, la fotografía *El miliciano muerto* ha logrado extenderse incluso como símbolo de todas las guerras desde la Civil y, tanto es así, que la más reciente *Historia de la fotografía* coordinada por Marie-Loup Sougez propone la citada imagen como "hito del reportaje bélico moderno" (2007:436). Ésta, como es bien sabido, se trata de una imagen plena de incógnitas aún no resueltas, principalmente en lo que atañe a la veracidad del instante registrado, que plantea dudas entre la posibilidad del registro instantáneo de una muerte real o, por el contrario, su escenificación fotografiada. Esto, en consecuencia, ha ocasionado una lucha teórica entre los no pocos defensores de la opción primera y los no menos de la segunda.

Dado que todavía no hay rastro de los negativos originales, el aura de misterio y polémica en torno a la realización de esta imagen aún persiste. Y, aunque lo más cuestionado se relaciona habitualmente con la veracidad y espontaneidad de la acción registrada, lo cierto es que la autoría también podría ser objeto de serio debate ya que, ante la escena que haría posible la toma del *miliciano muerto* se encontraban, como era habitual durante los primeros meses de la guerra, Robert Capa y Gerda Taro, cada uno con una máquina y fotografiando los mismos motivos, escenas que, durante algún tiempo, aparecerían publicadas en la prensa internacional bajo el sello común "Photo Capa". En este asunto Phillip Knightley encabeza la lista de los agnósticos. El, entre otros, periodista y escritor abría la veda en *The first casualty* desde el momento en el que su texto incluye el testimonio de Ted Allan, comisario político canadiense durante la guerra española y habitual acompañante de Taro durante sus jornadas de trabajo en ausencia de Capa. Éste dice así,



Fig. 4. Sin Título, 1937. Gerda Taro. La huella de la sombra de Gerda Taro impresa en el margen inferior de nuevo actúa como una suerte de firma que esta vez identifica sus fotografías publicadas en *Death in the making*.

“Chim me dijo que Capa no tomó aquella fotografía. Incluso me aseguró que él, Chim, la tomó o que fue Gerda. No puedo recordarlo” (2004:229).

De momento el testimonio que Knightley rescata de Allan respecto a las dudas que con él plantea la autoría de *El miliciano muerto* no precisa comentario⁶⁵.

No obstante, éste no es un asunto aislado. Otro es el problema que se presenta, siquiera más grave, ya que tras la muerte de Gerda Taro, Robert Capa, heredero del fondo gráfico de la mujer, disuelto hoy entre el legado del fotógrafo, hizo uso propio de algunas de las imágenes de su compañera pero sin especificar su autoría, como en el caso de *Death in the making*, aunque esta vez sin intención afectiva sino comercial pues, como Richard Whelan tardíamente asumiría (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:43-44), muy a menudo o bien el fotógrafo o sus agencias ocultaron intencionadamente -bajo adhesivos- la firma independiente “Photo Taro”, si la poseía, y en caso contrario, estamparon en el anverso de las copias no identificadas el copyright “Photo Capa”. Todo ello dificultaría en un alto grado la identificación del vasto de la obra de la fotógrafa. Sin embargo, cabe admitir que sobre el periodo de colaboración mutua que enmarca la serie de *El miliciano muerto* podría considerarse más significativa -y las faltas de los que las han originado o consentido más graves- la autoría empírica de la obra posterior dado que ésta pertenece a una época en la que la fotógrafa pretende y reivindica un lugar propio en el ámbito fotoperiodístico. Previo a este momento en el que Gerda firma sus fotografías bajo el pseudónimo “Photo Taro”, podrían pensarse y respetarse que lo importante para los fotógrafos no era la singularización de las imágenes sino el mensaje difundido masivamente por la prensa. Una razón que también explicaría, a su vez, el método de trabajo común aplicado inicialmente en relación al sistema de captura y difusión de las imágenes, todas ellas identificadas de mutuo acuerdo, y al margen la identidad del autor del disparo, bajo el sello “Photo Capa”. Por tanto y dejando al margen esta cuestión, cuyo amplio desarrollo emplazamos a la tercera parte del estudio, podría ahora especularse en torno a la decisión de independencia profesional de Gerda Taro -y su desafortunado destino- a partir del éxito que *El miliciano muerto* reporta en exclusiva a su compañero fotógrafo.

Según el testimonio de Ruth Cerf (en Schaber, 2006:176), íntima de Taro, ésta estaba lejos de consentir que su trabajo fuera eclipsado por la fama de su socio y la firma común “Capa”, relacionable únicamente al hombre de la sociedad tras el éxito de *El miliciano muerto*. Cerf comenta, además, cómo Taro consideraba suyo también este logro ya que

⁶⁵ Esta cuestión será ampliamente atendida en la tercera parte de la investigación, concretamente en el análisis del apartado *El miliciano*.

también ella había participado activamente en la jornada de trabajo que, en este caso, había hecho posible la celebrada captura. Una jornada que, como en los demás momentos, consistía en obtener entre ambos un nutrido y variado portafolio para después, y en conformidad con la metodología acordada, seleccionar del conjunto de la obra, identificada bajo el sello común "Photo Capa", las fotografías más destacadas para su posterior envío a las ediciones de los periódicos (en Schaber, 2006:176). Con todo, la fotografía del famoso miliciano y la firma "Capa" fueron únicamente vinculantes al componente varón de la sociedad, logrando para éste un gran éxito exclusivo, asociable al valor del fotógrafo (hombre) que había arriesgado su vida para lograr instantáneas tan impresionantes. Taro, tras la publicación de *El miliciano muerto* y según presagio de su desafortunado destino, figuraría casi exclusivamente como mera acompañante del fotógrafo, amén del acuerdo mutuo y consentido para el conjunto de obra obtenida en común. Por todo ello, la continuidad del inicial método de trabajo y firma "Capa" hubiera supuesto la invisibilidad constante del trabajo de la mujer y, en consecuencia, la incapacidad de su reconocimiento a no ser que, como sucedió, la fotógrafa abogara decididamente por la independencia y sello profesional, así como por el esfuerzo de lograr en solitario una obra tan destacable como la hasta entonces lograda junto a su socio, quien tras la muerte de ésta haría propio su legado. Por todo ello cabe pensar en el éxito de *El miliciano muerto* como la razón que induce a la posterior emancipación profesional de Gerda Taro, así como al uso del copyright independiente "Photo Taro" que más tarde, como comentábamos, sería intencionadamente afectado por el fotógrafo hecho llamar Robert Capa y sus entornos. Por último, también podría especularse sobre el motivo de la prematura muerte de Gerda en el intento de la fotógrafa por lograr imágenes de guerra de similar impacto a la comentada pues, según esta decisión de independencia, tan infrecuente para la época como la labor fotográfica que, como mujer, Taro desarrolla, se avista la firme intención de la fotógrafa por lograr un lugar propio en el ámbito fotoperiodístico. Todo lo comentado cobra un singular sentido si atendemos a varios testimonios de corresponsales en activo, en primer lugar el de Alexandra Boulat quien, desde su experiencia como fotoperiodista en Kosovo, comenta,

"los fotógrafos se concentran tanto en lo que hacen, que todo lo demás parece como si no les concerniera. Les parece que la cámara los protege de todo mal, una sensación tan falsa como peligrosa" (en Newman, 2000:139).

Ello explicaría la muerte en ciernes de los muchos fotógrafos de guerra que, como Capa, Taro y "Chim" perdieron la vida en conflictos durante el ejercicio de su profesión. Sin embargo y a diferencia del hombre, la mujer fotoperiodista ha debido demostrar una valía que, única y precisamente por su condición de mujer, se le duda, pues hacia esta cuestión apunta Michael Nichols, fotógrafo en plantilla de National Geographic, cuando comenta: "todos hacemos el mismo trabajo (...) pero a las mujeres les cuesta mucho

más llegar y mantenerse" (en Newman, 2000:184). En relación, Maruja Torres explica la clave del éxito profesional para la mujer corresponsal (de guerra): "jugarte el tipo tanto o más que ellos" (1999:38). Por tanto, y en coherencia, podría pensarse la razón de la muerte de Taro en su firme intención por lograr en solitario las arriesgadas pero impactantes imágenes que ofrecía la verdadera guerra y que la prensa y el público aclamaban. Todo ello ofrecido, además, bajo la independiente pero asexuada firma "PHOTO TARO" que oculta su más que posible problemática identidad femenina, algo, por otra parte, de nuevo muy habitual entre las fotógrafas de cualquier tiempo y modalidad⁶⁶.

Actualmente es comprobable que, previa a la emancipación profesional de la mujer y muy en vísperas de su trágico accidente, la metodología de trabajo del tándem Capa & Taro se basó en la colaboración. La manifestación externa significó el copyright común "Robert Capa" o "Photo Capa" y, aunque los derechos de autor nos remitan constantemente al varón de la sociedad, lo cierto es que en la ocupación práctica intervinieron acuerdos técnicos y de coordinación por parte de ambos, tanto en la elección de los temas como de contenidos y ejecución, ya que los fines de esta sociedad fueron, ante todo, comerciales. El cineasta francés Patrick Jeudy, ocupado en el tema, ha analizado esta problemática y concluye afirmando que "las imágenes capturadas por Gerda Taro durante la guerra de España no poseen menor calidad ni fuerza expresiva que las de su compañero⁶⁷. Esta valoración es compartida por el historiador Carlos Serrano, quien propone las imágenes de Taro a la categoría estética de Capa (1987:8). Sin embargo, mientras la obra del primero ha alcanzado un éxito incuestionable a propósito del resultado práctico de esta etapa⁶⁸, la mujer, a su altura profesional, apenas ha adoptado otra personalidad pública que no fuera vinculante al fotógrafo.

Entonces, si el trabajo de Gerda Taro es tan similar al de Robert Capa en cuanto a recursos, temática, encuadre y composición, todo ello en relación a una obra aún no identificada y confundida entre "las mejores fotos de acción en la primera línea del frente sacadas jamás"⁶⁹ ¿Por qué Robert Capa ha logrado el título de "mejor fotógrafo de guerra del mundo"⁷⁰ y Gerda Taro apenas ha trascendido como la mujer que benefició su carrera? La respuesta no puede hallarse en la captura de la obra cumbre del fotógrafo, *El miliciano muerto* puesto que, según lo explicado ¿cómo demostrar la autoría de una

⁶⁶ Tales son los casos de Mary Ann Evans, quien firmaba como George Eliot; Aurore Dudevanta, quien lo hacía como George Sand; o Alexandra Avakian, que también masculinizó su nombre al de Alex Avakian (en Newman, 2000:34).

⁶⁷ Entrevista a Patrick Jeudy en el documental *La sombra del iceberg*, (Doménech y Riebenbauer, 2007).

⁶⁸ En el nº 10 de *Picture Post*, 3 de diciembre de 1938, la prestigiosa revista británica publicó un reportaje fotográfico de once páginas sobre la Guerra Civil española con las fotos de un joven de veinticinco años, Robert Capa; y le proclamó como "el mejor fotógrafo de guerra del mundo". Un retrato de Robert Capa, realizado por Gerda Taro, ocupa la portada de la prestigiosa cabecera, sin embargo *Picture Post* no incluye esta información. La fotografía referida ha sido objeto del análisis del apartado 6.4. *El fotógrafo*, en la tercera parte de la investigación.

⁶⁹ *Picture Post*, 3 de diciembre de 1938.

⁷⁰ Así se refiere *Picture Post* a Robert Capa en el número comentado.

imagen cuyo negativo hoy no existe, tomada cuando la empresa Capa concentra el trabajo de la pareja y aplica una metodología tan singular como confusa?

A partir de la propuesta de Knightley y en la misma dirección que Serrano, diversos analistas han insistido en el problema de atribución de imágenes que presenta la obra conjunta de los fotógrafos. Sin embargo, no existe una respuesta unánime y definitiva para el caso del periodo que contextualiza *Muerte de un miliciano* ya que, según los expertos, o bien no se puede determinar con exactitud a quién corresponde cada toma durante esta etapa (Serrano, 1987: 8) o, como interpreta Schaber, se trata de una cuestión irrelevante o secundaria para explicar la trayectoria de la fotógrafa (2006:170-171). Así es como se explica Alex Kershaw que el único estudio monográfico sobre la figura y obra de Gerda Taro no profundice en este asunto; y su biógrafa optara por no hablar extensamente de *Muerte de un miliciano* en su libro, razón, según explica, “porque no lo consideraba crucial para comprender a su protagonista. Cree que es muy poco probable que Gerda hubiera sacado la fotografía, pero es posible” dice Kershaw, a propósito de Schaber (2003:75).

No se ha probado ni tal vez pueda probarse que la toma de la mítica instantánea la efectuase Gerda Taro, pero tampoco ha sido ni podrá demostrarse lo contrario, sin margen de error, hasta que no se analicen los desaparecidos negativos de la jornada que incluyen el laureado disparo. Sin embargo, ni ésta, ni la ubicación privilegiada de las tomas de la fotógrafa en la prensa de la época, ni los documentos de guerra obtenidos en primera línea de batalla, ni su significativa muerte, cuya crónica anuncia como “la primer mujer-fotógrafo muerta en acción”⁷¹ han sido hechos suficientes para que la historiografía generalista y/o la investigación independiente se ocupara de resolver ésta y otras cuestiones relacionadas con la obra que hoy es objeto principal de este estudio. Cabría, cuanto menos, preguntarse por esta falta de interés y, en la línea de los comentarios Michael Nichols y Maruja Torres, de nuevo la voz de Kristen Lubben apunta hacia una cuestión de imperante machismo⁷². Según esto, estaríamos una vez más ante un caso que evoca a las tradicionales ausencias femeninas en los acostumbrados manuales canónicos de casi cualquier disciplina expresiva a consecuencia de la citada cuestión, es decir, uno de los objetos de atención constante de la crítica orientadamente feminista y del que la investigación deberá ocuparse, siquiera someramente, desde un punto de vista, sino diferente, complementario.

⁷¹ *Life*, 16 de agosto de 1937. Del mismo modo el 28 de julio de 1937, tres días después de la muerte de la fotógrafa, el vespertino *Ce Soir* informaba: “La señorita Gerda Taro, nuestra enviada especial murió ayer cerca de Brunete atrapada por un tanque republicano”. Muerta con 26 años, en la actualidad Gerda Taro es considerada como la primera fotoperiodista muerta en guerra.

⁷² Opinión de Kristen Lubben, conservadora asociada del International Center of Photography de Nueva York y comisaria de la exposición Gerda Taro, durante la conferencia que abrió las jornadas *Els Julios* de la Universidad de Barcelona el 7 de julio de 2009.

3.2. Versión femenina

Los hombres, a diferencia de las mujeres, no son una obra en ciernes

Susan Sontag

Respecto al punto al que se ha llegado debe matizarse, como se adivinará, que nuestra intención original pretendía no trascenderse en el citado asunto pues, además de tener presente la abundante proliferación de estudios que desarrollan la evolución de las corrientes feministas -y que amplían este concepto reivindicativo en toda actividad-, en este caso partíamos de la firme idea de que el estudio y defensa de una obra fotográfica, por femenina y desde esta perspectiva, era ir en contra de la propia naturaleza de defensa de la misma. Creemos, por tanto, que no puede más que entenderse éste un modo más, aunque positivo, de discriminación pues, como cabe entender, para la opción complementaria no existe una equivalente dado que una investigación sobre un autor cualesquiera nunca precisaría suscitar, como apunta Sontag, “la cuestión de los hombres” (2007:268). Pese a todo, el rumbo que ha tomado la investigación no permite que se obvien algunas cuestiones relacionadas con este tema, que afecten de un modo directo al objeto de nuestro estudio y que, por fundamentales, deban considerarse.

Mientras nuestra búsqueda para el desarrollo de algunos de los apartados superados y que están por llegar ha podido comprobarse cómo a un elevado nivel los ejemplos de interés casualmente femeninos se han encontrado entre los estrechos límites que, tanto en lo visual como en lo escrito, marcan, en el mejor de los casos, reglas estereotipadas sobre las capacidades y competencias de las mujeres activas en la creación, inhabituadas a ocupar un lugar en la historiografía equiparable en número o notoriedad al de sus homólogos varones. Para el caso concreto que destaca nuestro estudio-y coincidiendo con el desarrollo de su redacción que, sin embargo, no estaba especialmente comprometida ni concernida en librar esta batalla-, se ha comprobado un repentino interés por Gerda Taro que ha pretendido redimir este hecho según varias obras textuales interesadas en su figura, todas ellas en conformidad con las biografías noveladas que han comenzado a proliferar a finales del SXX y principios del XXI tales como las de Camille Claudel, a cargo de Anne Delbée y Anne Riviére, respectivamente; y Frida Kahlo y Artemisia Gentileschi, de Raunda Jamis, todas tres comentadas por Dolores Fernández, quien destaca lo impropio del, a menudo, enfoque feminista que ahonda en la idea generalizada de lo que ha supuesto ser mujer creadora,

“la dependencia de los varones, la escasa calidad de las obras de las mujeres, confirmadas por la excepción de las que son reconocidas en algún momento, cultivo de los temas anecdóticos e irrelevantes, y dramas personales que explican su “anormalidad” (la locura, la enfermedad, el lesbianismo o la violación). Y los tintes feministas y reivindicativos de la

mayoría de estas biografías no contribuyen más que a encasillarlas torpemente y simplificar la riqueza de sus experiencias” (2002:113).

Este argumento nos introduce en la problemática de las igualmente enfocadas biografías de fotógrafas que del mismo modo proliferan, como las manejadas en nuestro estudio a propósito de Tina Modotti, a cargo de Elena Poniatowska y Christiane Barckhausen; las de Leni Riefenstahl y Lee Miller, escritas por Steven Bach y Marc Lambron, respectivamente -y significativamente publicadas por la editorial Circe-. Por último, también Gerda Taro ha sido motivo de especial interés en este ámbito. Desde la publicitada, primera y gran muestra *This is war*, propuesta por el *International Center of Photography* de Nueva York en otoño de 2007, casi coincidente con la recuperación del material redescubierto en México, Taro ha significado gran objeto de atención literaria y motivo de éxito de ventas con obras españolas que a menudo aúnan ficción y realidad, tales como la de Fernando Olmeda (2007) y Susana Fortés (2009), ésta última, a pesar de sus contrariadas críticas⁷³, ganadora del XIV Premio de Novela Fernando Lara.

Comenta Dolores Fernández cómo, al contrario que los varones artistas, poseedores de una imagen generalizada para su figura de pintor, fotógrafo, etc., la mujer, y salvo casos tangenciales, continúa sujeta a estereotipos que no le afectan en absoluto en positivo desde que los escritos que de ellas surgen no abundan en la esencia de sus vidas y obras sino, más bien, en cuestiones banales para la prudente recuperación de sus figuras y memorias. Todo ello provocará, en contrapartida, fatales consecuencias,

“Este fenómeno espectacular de utilización tendenciosa de las biografías de algunas artistas extraordinarias está más relacionado con el espectáculo que con la investigación seria y rigurosa y, desde este punto de vista, dudo que la popularización sea beneficiosa. La vida y arte de estas mujeres, lejos de ser un ejemplo de libertad para todos, como debería serlo, se utilizan para justificar la regla estereotipada y caduca sobre las competencias y las capacidades de las mujeres (2002:113).

Cabe entender entonces que nuestra intención se haya venido alejando de cualquier cometido que, por sutil, se aproxime a lo narrado. En consecuencia, nuestra línea de investigación -que no se interesa en la anécdota sino en la idea y el hecho- ha priorizado, sobre la cuestión de los sexos, otros temas que ha comprendido de mayor relevancia tales como los artísticos, fotográficos y/o comunicativos en el marco de la Guerra Civil española o lindantes, todos ellos revisados en profundidad. Con todo y desde el necesario rigor que precisa la investigación para finalizarse con éxito, se ha debido aceptar que no podrían abordarse cuestiones fundamentales que afectan al principal objeto del análisis

⁷³ Al respecto, puede consultarse la página del fotógrafo Paco Elvira “Susana Fortés y esperando a Robert Capa”, con opinión de los fotógrafos Jordi Busqué, Colita, etc. [en línea]. [ref. de 6 de febrero de 2009] Disponible en web: http://www.pacoeelvira.com/2009/09/susana-fortes-y-esperando-robert-capo_16.html?showComment=1276956853838_

sin superar algunos puntos que atañan en exclusiva al concepto de la mujer como fotógrafo, del mismo modo que se ha comprobado, según la gran mayoría de mujeres que han trascendido en estas páginas, ocupadas en cualquier disciplina expresiva, que en mayor o menor medida este asunto es un tema íntimamente relacionable con sus obras. Por tanto, antes de entregarnos al epígrafe que dará paso al estudio monográfico de la obra destacada, se ha considerado necesaria la revisión del contexto generalizado que enmarca a la mujer europea de los años de entreguerras – hasta el ecuador de la década de los treinta. Todo con la intención de llevar a cabo y del mejor modo nuestra tarea de explicar el comportamiento y, por ende, los resultados fotográficos de Gerda Taro en su singular marco de acción. Ello implica que se retome y considere en mayor profundidad la relación que tradicionalmente ha mantenido la mujer con la fotografía, en parte ya explorada en el apartado 1.2.5.3, ocupado en la revisión que sobre la mujer infundió el Surrealismo⁷⁴, y donde se pudo comprobar cómo la construcción que desde lo masculino se ha realizado del imaginario femenino dialoga en congruencia con la búsqueda narcisista de la mujer fotografiada, algo que afectará profundamente a la mujer que pretende un lugar, no delante, sino tras la cámara.

Llegados a este punto Susan Sontag advierte cómo “toda descripción a gran escala de las mujeres está inscrita en la continua historia de cómo se las representa, y del modo en cómo se las induce a pensar en ellas mismas” (2007:268), a lo que cabría añadir además a cómo se induce a que las piensen y consideren según la tradición de su representación en los ámbitos creativos –arte, fotografía, literatura, etc. Esta reflexión, que toma en cuenta el párrafo anterior, nos introduce en otra problemática común: el reconocimiento en su justa medida de las mujeres que han pretendido un lugar propio en sus campos de actuación. Para el ámbito de la fotografía, en particular, resulta una vez más oportuno hacer referencia al ejemplo de Lee Miller, primero objeto de la mirada surrealista y después destacado sujeto de iniciativas fotoperiodísticas durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la suerte de esta mujer no difiere de la gran de la mayoría de fotógrafas o artistas en tanto que a indiferencia historiográfica se refiere, pues el nombre de Lee Miller, como tantos, apenas ha quedado reducido a un casi irrelevante crédito en la página historiográfica referida a la vida y obra de otro artista/fotógrafo de mayor renombre. Todo ello no puede más que dar a entender que en el ámbito general de estas mujeres resultaba casi incompatible cualquier otra actividad que trascendiera a las de inspiración o apoyo para el creador varón, al margen de la modalidad o disciplina desarrollada.

⁷⁴ Recuérdese el Surrealismo como la corriente que se sucede aún cuando Taro se forma como fotógrafa en Francia, contexto inmediato a su travesía profesional española.

Desde el paralelaje que se le entiende a la creación plástica y técnica, la crítica feminista ofrece, para la primera, una respuesta también útil para la segunda en la tarea de explicar estas ausencias femeninas, dictaminando que no ha habido “grandes artistas mujeres por varias razones: porque la historia del arte la habían escrito varones. Porque la determinación de lo que era arte y lo que no (...) también se regía por criterios masculinos. Porque el papel que había desempeñado la mujer en la sociedad, su ámbito de actuación y sus obligaciones no le habían permitido ni los medios, ni el tiempo, ni la formación necesarias para desarrollar una vocación artística” (en VV. AA, 2005:17). Todo ello se entiende extrapolable al ámbito que nos incumbe, el de la imagen técnica, por entenderse también ésta como un tipo de creación mediadora. Así, de este modo, puede entenderse que el problema que venimos anunciando, el que plantea el estudio de la obra fotográfica de una mujer, no es una cuestión que afecta al caso aislado de Gerda Taro pues, como tantas, también ésta pertenece al elenco de *eternas compañeras* que compartieron intereses comunes con artistas y/o fotógrafos de gran renombre, experimentando a la vez la dualidad entre el acceso a una formación privilegiada, difícilmente lograda de otro modo, y el proceso velado, afectado y reduccionista, común e implícito en el desarrollo y reconocimiento profesional de casi todas ellas, independientemente del campo de actuación.

Para introducir este problema, o proceso de ocultación generalizado, resultará muy útil en adelante hacer referencia a algunos ejemplos homólogos al de Gerda Taro, tales como los casos de las fotógrafas Dora Maar, la citada Miller y Lucía Moholy, quienes desarrollaron sus ocupaciones junto a artistas de notable proyección y quedaron igualmente relegadas a un segundo plano, primero en sus campos de actuación y después en los ámbitos historiográficos. Sin embargo y en contrapostura a Taro, en éstas no hay constancia de una firme intención por reivindicar un lugar propio en el ámbito profesional durante sus periplos colaboracionistas sino, más bien, aceptarán su destino sin atisbo de réplica. Por último, los siguientes apartados también incluirán una revisión de las mujeres, sobre todo extranjeras, que se interesaron por el tema de la Guerra Civil en el ámbito fundamentalmente creativo y expresivo, siendo una gran mayoría extranjera la que viajó a hasta España para relatar textual y, en menor medida, fotográficamente sus impresiones. No obstante, este trabajo explorará, no en profundidad sino en la medida que le afecten, algunas de estas cuestiones al tiempo que dejará abiertas las sugerencias que a propósito surjan con la intención de que sean retomadas por las investigaciones concernidas dado que, como se haya matizado, nuestro interés por el tema se centra en la significación de las implicaciones fotográficas y no exactamente en la defensa de un discurso propiamente femenino o feminista, cuestión de interés circunstancial en esta investigación que trata fundamentalmente del fotoperiodismo como expresión de autor en el marco español de la Guerra Civil.

3.2.1. **Mujer, política, cultura y sociedad; el socialismo feminista Alemán y el modelo de mujer soviética**

En 1936, cuando estalló la Guerra Civil española y como detalla Aránzazu Usandizaga,

“la vida de muchas mujeres occidentales (...) había cambiado reciente y muy considerablemente a Causa de la Primera Guerra Mundial (...) Entre las importantes subversiones políticas, económicas y culturales que se derivaron de la Gran Guerra, una de las más inmediatas y evidentes fue la profunda alteración de la relación entre hombres y mujeres, como consecuencia de los grandes cambios que se produjeron en las funciones atribuidas a ambos sexos con respecto al pasado” (2007:7).

En el camino de conquista de la emancipación femenina, el más significativo logro puede pensarse en la obtención tradicionalmente aclamada del derecho al voto, alcanzado definitivamente en Inglaterra y Estados Unidos, los países occidentales más adelantados, en 1918 y 1920, respectivamente (en Valls, 2008e: s/p). La realidad de este gran y significativo logro vino acompañado de una progresiva alfabetización, del reconocimiento de la mujer como sujeto activo, e incluso de su tímida entrada en el ámbito cultural y universitario. No obstante, previo a este importante suceso, cabe considerar como verdadero punto de inflexión la incidencia de los dos grandes conflictos de comienzos del siglo XX; la Gran Guerra y La Revolución de Octubre. Dos de los máximos especialistas mundiales en el campo de la historia militar, los profesores Murray y Millet, destacan el papel que jugaron las mujeres en la Segunda Guerra Mundial mientras analizan las causas y consecuencias de esta participación, que se remonta al tímido pero irrevocable cambio de rol producido durante la Primera Gran Guerra,

“Víctimas de la guerra desde los albores de la historia, las mujeres de Europa, América del Norte y el norte de Asia pasaron de la condición de no combatientes a la de trabajadoras en la industria de guerra (...) En la Primera Guerra Mundial, las mujeres trabajaron solo como voluntarias, civiles, obreras, enfermeras y auxiliares paramilitares (...) En ninguna rama regular de las fuerzas armadas se previó en 1939 que las mujeres interpretarían un papel importante en una guerra futura o que incluso participarían en los combates” (2006:782).

El tema de las mujeres durante la Primera Guerra Mundial tiene ya en occidente una larga tradición que trata este conflicto como una de las primeras etapas de emancipación femenina. Como veremos, la gran oportunidad de la mujer para llevar una vida paralela a la tradicional hogareña llega precisamente a partir del impacto de la Primera Guerra Mundial. Este trágico hecho propició la ocasión para que muchas féminas lograsen, desde los inicios de la contienda, la actuación extra doméstica y la expresión, y en un sentido unificado, desde su privilegiada posición como periodista alemana, una de las primeras confirmaciones nos llega de Magda Trott, quien en una de sus anticipadas crónicas, en

1915, comenta: "la demanda de mujeres preparadas ha aumentado gigantescamente durante los seis meses desde que empezó la guerra" (en VV.AA, 2009b:677).

El posfeminismo actual ya se ha entregado profundamente a este tema para analizar el impacto real y simbólico de la guerra con énfasis en las mujeres, por lo que no se pretende ser exhaustivos dado que hoy podría considerarse éste un asunto más que superado. Nuestra intención más bien pretende introducir el tema con el propósito de formular algunas reflexiones en torno a las referencias políticas y sociológicas que afectaron a la mujer europea de estos periodos, además de considerar someramente los referentes femeninos y comparar los modelos históricos que han contribuido a explicarlas en este marco contextual. Así pues, de la referida y nutrida nómina de investigadoras contemporáneas que han analizado el impacto de la Gran Guerra en lo femenino, recuperaremos únicamente a Raquel Flores, quien detalla la radicalización y alteración de los roles que el acontecimiento supuso,

"La Primera Guerra Mundial ofrece nuevas oportunidades para la mujer. La necesidad producida por el enfrentamiento bélico demandó mano de obra femenina en vías nunca antes vistas. Pero el cambio era lento y el continente europeo volvió a la normalidad de las relaciones de género rápidamente" (en Nash y Tavera, 2003:206).

En el contexto de este conflicto, creado por los sistemas políticos de dominación masculina, se pretendía que la tan práctica movilización femenina fuese temporal -sólo durante los años de necesidad-, y por ello pronto la propaganda de posguerra reclamó de inmediato a mujer en sus quehaceres habituales, tradicionales, limitados al cuidado de la familia y del hogar. No obstante, a partir de la Gran Guerra los componentes íntimos de la identidad del colectivo ya se habían transformado y, en definitiva y como explica la profesora Usandizaga (2007:13), la guerra también supuso una oportunidad para que la mujer descubriera su potencial en áreas inexploradas, lo que reportaría un aumento de la autoestima colectiva. Por ello uno de los factores decisivos en su desarrollo grupal fue, como indican Murray y Millet, el cambio de actitud de las propias mujeres ante la paradójica oportunidad que les brindó la guerra,

"Endurecidas por las luchas para obtener derechos civiles y ayuda socioeconómica del estado, las mujeres comprendieron que la participación en la guerra (...) podía contribuir a que la causa de los derechos de la mujer avanzase en la posguerra. Esta actitud no la adoptaron únicamente las mujeres británicas o estadounidenses, sino también las de la Rusia revolucionaria" (2006: 783).

Por su parte y como se acaba de introducir, en paralelo a los últimos años del conflicto mundial Rusia instauraba el primer régimen socialista de la historia y ello supuso una de

las primeras políticas igualitarias en la teoría, que en la práctica permitieron la incorporación de muchas mujeres a la vida económica. Tanto a nivel mundial como en el contexto soviético, una de las máximas realidades fue la nombrada movilización de las mujeres al ámbito laboral para también sustituir a los hombres ausentes o caídos en guerra. Esto supuso asumir muchas de las tareas tradicionalmente masculinas para las que no se habían preparado, con el fin de asegurar la producción y, dentro de lo posible, la eficacia bélica, lo que iba a permitir el acceso de muchas de ellas a la vida económica y un acrecentamiento de su peso social. Todo ello repercutiría, a su vez, en los valores y en la moda, pues “el trabajo no siempre era compatible con los cabellos largos y tan difíciles de cuidar, ni con las faldas que casi llegaban al suelo” (en Valls, 2008e: s/p). No obstante, esta significativa propuesta rupturista reflejada en el vestir que tuvo lugar en los primeros años tras la Revolución de Octubre de 1917, tampoco puede dissociarse de la polémica sobre la función revisada del arte en la nueva sociedad comunista que estaba en construcción, pues recuérdese que para el productivismo la utilidad era el único criterio válido que podría legitimar la sociedad en el futuro comunista⁷⁵.

Aún así, cabe remontarse al periodo inmediato a la Gran Guerra para precisar la naciente lucha por la emancipación femenina, concretamente a 1891, cuando en los países más adelantados las mujeres comienzan a reclamar sus derechos, entre ellos, el del voto. El análisis de Andrea D’Atri, centrado en la relación que existe entre el marxismo revolucionario y la lucha por la emancipación de la mujer, indica el antecedente en las barricadas proletarias de la Comuna de París, en 1871, cuando la rebelión del pueblo parisino instaló, en su intención de someter a los rebeldes según la máxima participación popular, la igualdad de derechos para la mujer. El resultado fue la afiliación de las mujeres a la Asociación Internacional de los Trabajadores, la Iª Internacional, como resultado de una batalla política que encabezaron Marx y Engels contra algunas corrientes como la del anarcosindicalista Proudhon. En cuestión de afectación al ámbito femenino, la teoría de Marx bregó porque las mujeres pudieran sindicalizarse y participar en igualdad de condiciones los varones de clase obrera por la lucha contra la explotación. Este argumento, más tarde doctrina del feminismo, abogaba por el derecho al trabajo remunerado, fuera del hogar, como la única posibilidad para liberar a las mujeres (VV. AA, 2009b:893). Proudhon, sin embargo, sostuvo la nulidad de la mujer en la producción y en la política, simplificando sus capacidades a dos únicos posibles destinos: ser “ama de casa o prostituta”⁷⁶, la última como única y excepcional profesión lucrativa abierta a la mujer.

⁷⁵ Al respecto, véase el apartado 1.2.4.1 de nuestro estudio.

⁷⁶ Sitio Archivo Chile, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME [en línea]. [ref. de 6 de febrero de 2009]. Disponible e web: <http://www.archivochile.com>

Durante la IIª Internacional, en 1891, y mientras las masas iniciaban el gran movimiento independiente en reclamo de los derechos del trabajador, las mujeres de los países más adelantados reclamaron a la vez el definitivo derecho al voto. Entre ellos, el Partido Socialista Alemán -futuro KPD- inscribiría en su programa la igualdad de derechos entre sexos, con Clara Zetkin a la cabeza de la organización de la sección femenina del partido. La labor de esta mujer fue doble. Por un lado fue una política muy influyente para el ala más izquierdista del socialismo alemán y, por otro, una gran luchadora por los derechos de la mujer, lo que significó una doble lucha en dos frentes: contra los gobiernos que se oponían a su movimiento político y contra los socialistas varones que infravaloraban a las mujeres, no tolerándolas en puestos de responsabilidad.

En su lucha, por tanto, las socialistas feministas debieron compaginar necesariamente feminismo y socialismo. Como anécdota cabe comentar que junto a Zetkin, Rosa de Luxemburgo, también socialista, y por tanto pacifista, se posicionará enfrentada al Partido Socialdemócrata alemán cuando éste apoyó la guerra, un hecho, que bien podría probar algunas de las reflexiones de Virginia Wolf en *Tres Guineas* en torno a cómo los hombres afrontan la guerra de un modo distinto a las mujeres (1995:785-788). Otro de los nombres a tener en cuenta en el ámbito que nos ocupa sería August Bebel, correligionario de Zetkin y autor del influyente texto *La mujer y el socialismo*, de 1879. Bebel fue uno de los primeros en considerar el capitalismo como la causa de la opresión de la mayoría de las mujeres, así como de asociar el socialismo con su liberación (en VV.AA, 2009b:873). Zetkin, por su parte y como editora del periódico *Gleichheit* (Igualdad), también dejaría patente esta idea como línea del partido que iba a permitir al feminismo cohabitar con el socialismo a partir de una coordinación de ideas que relacionaban la tradicional opresión femenina con el capitalismo. En su primer texto editorial, Zetkin escribía,

“Gleichheit nace de la convicción de que la causa última de la milenaria posición social inferior del sexo femenino no hay que buscarla en la legislación “hecha por los hombres”, sino en las relaciones de propiedad, que vienen determinadas por las condiciones económicas” (en VV.AA, 2009b:888).

Así pues cabe comprender cómo, durante el periodo que inicia la primera oleada feminista en Alemania, la liberación de la mujer estuvo íntimamente unida al socialismo en tanto que Zetkin, como precursora, orientaría perspicazmente esta idea desde *Gleichheit* con el fin, entre otros, de abolir el sexismo entre sus homólogos socialistas pues, de lo contrario, cualquier agresión contra el feminismo por parte de los camaradas del partido podría asociarse como una acción a favor del capitalismo en cuanto fuera vinculante la *mujer* con el concepto de *propiedad*. Asimismo, relacionando la subordinación de la mujer con el capitalismo en vez de con el dominio masculino, Zetkin

además ensalzará el socialismo como única vía para lograr la igualdad de derechos en el ámbito de esta clase, es decir, de nuevo un hábil discurso capaz de sensibilizar esta vez al oprimido proletariado sin la necesidad de recurrir a las diferenciaciones sexuales,

“En lo que respecta a la mujer proletaria (...) es la necesidad del capitalismo de explotar y buscar intensamente mano de obra barata lo que ha dado lugar a la cuestión femenina...Por tanto, la batalla por la liberación de la mujer proletaria no puede ser igual a la que la mujer burguesa libra contra el varón de su clase. Por el contrario, debe ser una lucha conjunta con el varón de su clase contra la clase entera de los capitalistas” (en VV.AA, 2009b:889).

Si bien la participación de la mujer europea de finales del XIX gira en torno a los círculos socialistas -revisado según el ejemplo Alemán-, cabe buscar esta razón en el heroico ejemplo de las féminas rusas y revolucionarias del último cuarto del siglo. Éstas en su país trabajaron en beneficio del desarrollo de la conciencia socialista entre los campesinos y los obreros y, como protesta ante la tiranía política, a menudo se levantaron en armas sin dudar ante la agresión a los mandatarios opresores. Todo ello sería objeto de atención en las publicaciones periódicas de la época, difundidoras también de los retratos de estas mujeres, que llegarían hasta Europa y Estados Unidos (en Fauré, 2010:405). De este modo, la representación que trasciende de la mujer rusa allende sus fronteras se propone como una suerte de símbolo para sus homólogas en tanto que a las pretensiones de los movimientos paralelos por las reformas sociales, políticas y feministas del resto de Europa y América se refiere. No obstante, como se comprobará, la actitud abiertamente rupturista y tolerante de las teorías del comunismo internacional para el ámbito social y cultural, tanto a nivel genérico como en clave feminista, contradecirá los acontecimientos que se estaban sucediendo simultáneamente en Rusia.

Como señalamos, en el primer cuarto del siglo XX la movilización femenina rusa supuso un precedente a niveles desconocidos que iba a significar el principal motivo referencial para el resto de mujeres occidentales en su intención solista y feminista, sobre todo en el posterior marco español en guerra. También durante la Primera Guerra Mundial la mujer rusa fue pionera en su ingreso masivo en la producción a razón de la falta de la mano de obra masculina. Christine Fauré señala este suceso como el elemento más eficaz en la preparación de esta puesta en escena pionera y revolucionaria; y ofrece datos significativos respecto a la participación de la mujer rusa en la industria a propósito de la marcha de los hombres al frente, detallando en torno a una media del 40% estos cargos de ocupación que abarcan desde el ámbito rural a los sectores de élite (2010:424). La transformación decisiva devendrá, sin embargo, a partir de 1917. Como detalla Fauré, fue entonces cuando se difuminaron “las fronteras éntrelos sexos e introdujo, por primera vez en el trabajo productivo a cientos de miles, probablemente a millones de mujeres” (2010:178-179). Cabe tener en cuenta que la Revolución Rusa

“comenzó en febrero de 1917 con una manifestación y una huelga de obreras, completamente espontáneas, ajenas a cualquier consigna y a toda suerte de control por parte de ningún partido” (en Fauré, 2010: 450). Y también, como indica Solène de Pablos, que “toda imagen es una forma de mostrar el mundo visible, y detrás está ese afán (...) de mostrar cómo se conforma el mundo moderno y los progresos que en él se están desarrollando (2005:199). Así, desde estas perspectivas, podrán explicarse la significación de las representaciones figurativas que a continuación comentaremos, éstas como verdaderos soportes ideológicos de la sociedad que las produjo.

Tras la Revolución de 1917 y ya constituida la Internacional Comunista de 1919 (Komintern), uno de los esfuerzos bolcheviques fue precisamente instar a la emancipación femenina en el firme propósito del desarrollo del socialismo. Para ello, el escenario urbano de la Rusia comunista se copó de carteles propagandísticos que aclamaban a las mujeres de este marco a imitar el modelo de la nueva mujer moderna que el arte del cartelismo propugnaba. Bajo la nueva constitución soviética, a las mujeres se les otorgó los mismos derechos civiles y electorales que a los hombres, esperándose de ellas que realizaran contribuciones equivalentes a las de los varones al socialismo (en VV.AA, 2009b:897). Para ello se construyeron guarderías, jardines de infancia y comedores a gran escala, todo para liberar a las mujeres de las tareas domésticas y facilitarles el trabajo en las fábricas y granjas colectivizadas. Como decimos, este sería uno de los principales temas del cartelismo soviético.

Esta nueva iconografía iba a resultar extremadamente práctica en su lectura para un colectivo, mayoritariamente analfabeto. Como evidencian los carteles, a las mujeres se las instaba hacia el doble camino que debían seguir pues, por un lado, a menudo son representadas avanzando hacia el contexto de una Rusia modernizada que ofrece nuevas oportunidades de alfabetización y voto, dejando atrás los caducos quehaceres de la exclusiva domesticidad y, por otro, esta comprensible estética las enfoca en picado y las viste de rojo en honor a la estatuaria heroica del comunismo (fig. 5). La expresiva gráfica retrata y refleja, por tanto, el nuevo estatuto de poder e importancia que el socialismo soviético otorgaba a la mujer enfatizando, ante todo, su rol productivo en la economía,



Fig. 5. Cartel soviético que reza: "¡Abajo la esclavitud de la cocina! ¡Que haya una nueva vida hogareña!", 1931, G. Shegal.

en lugar de su tradicional papel reproductivo en el hogar. Todo ello guardará gran relación con lo que iba a suceder en el marco español de la Guerra Civil, fundamentalmente con el uso cartelístico de la imagen que representaba a la figura de la miliciana. No obstante y en lo que atañe a la mujer soviética, cabe explicar en última instancia, a continuación, cómo los resultados de los esfuerzos bolcheviques fueron complejos e incluso muy a menudo contradictorios.

Tras la llegada de la era estalinista en 1927, la línea política sobre el feminismo -según la cual “el socialismo soviético había resuelto todas las cuestiones de las mujeres” (en VV.AA, 2009b, 898)- retrotrajo el logrado desarrollo del socialismo feminista durante décadas. No solo en Rusia, sino en la mayor parte de Europa, para las mujeres cesaron los logrados privilegios individuales y laborales. Entre otros, el divorcio fue prácticamente imposible y el aborto, en el caso soviético ilegalizado en 1936, cedió el paso a los incentivos para las madres prolíficas. Por ejemplo, “cinco o seis hijos le hacían a una mujer merecedora de una medalla de bronce o plata, teniendo entre siete y nueve podía recibir la medalla de Honor. Las madres de diez o más hijos recibían el título de Madre Heroína” (en VV.AA, 2009b, 692).

Como a veces sucede con los extremos, también los nacientes países de la rival política fascista coincidieron en este aspecto con los derroteros del socialismo para este ámbito, en el caso alemán retomando el antiguo rol que reclamaba a las mujeres como madres y esposas. El fascismo reclamó la vuelta de las mujeres a sus funciones tradicionales de madre, esposa y ama de casa según la impositiva propaganda de las tres “K”; *Kinder, Küche y Kirche*: niños cocina, iglesia (Usandizaga, 2007:28). Y, de igual manera, las demás políticas europeas de gran tradición democrática y liberal frenaron a partir de la década de los treinta el desarrollo profesional femenino iniciado durante la Gran Guerra, en buena razón debido a la crisis económica mundial donde se resolvió que los escasos puestos de empleo debían favorecer a la ocupación masculina (en Nash y Tavera, 2003:206).

Con todo, el inicio y desarrollo del siglo XX inaugurará la mayor liberación histórica de la mujer en sus logros e intenciones de derechos y libertades. En definitiva, el horror de los enfrentamientos y la oportunidad sin precedentes que a la vez entrañaron, impuso y alteró como nunca la distribución de los poderes sociales y domésticos. Todo ello contribuiría a un cambio lento, a menudo marcado por los dominantes retrocesos comentados pero, en definitiva, la de la mujer se tratará, como detalla Usandizaga, de una transformación “de carácter irreversible” (2007:9).

3.2.2. La expresión: la palabra y la imagen técnica

Aún con las limitaciones y restricciones que afectan al ámbito de las mujeres para sus plenos derechos y desarrollo durante el periodo intermedio entre el final de la Gran Guerra y la década de los treinta, los logros femeninos en el ínterin de los años veinte y treinta responden a una realidad más que demostrada en casi todos los campos de actuación, fundamentalmente en los de expresión, objeto de interés del presente epígrafe.

La Gran Guerra fue sin duda una importante oportunidad, no sólo de actuación para la actividad extra doméstica de la mujer, sino también de inspiración y fuente de expresión que continuará con la Guerra Civil española. En este ínterin de grandes esfuerzos y retrocesos, las mujeres no sólo descubrieron su capacidad de trabajo, talento, aptitud y valor personal y social, sino que además, “reencontraron asimismo su palabra, su escritura, el derecho nuevo a expresarse sin límite de ningún orden” (Usandizaga, 2007:10). Algo, por otra parte, de lo que no habían gozado con anterioridad. En este sentido, el prólogo de la obra *Las españolas pintadas por los españoles*, de R. Robert, resulta muy ilustrativo dado que nos permite obtener una idea de las consecuencias que, anterior a los acontecimientos narrados, padecía la mujer virtuosa en la expresión, o con intención participativa en éstas y otras tareas de consideración masculina,

“Piénsese en una reunión cualquiera una latinista más aventajada si cabe que Galindo, y será objeto de burla. Acuda una mujer varonil a tomar parte en una lucha armada, y se la mirará con mezcla de horror y desprecio; intente alguna contemporánea penetrar en los misterios de la vida, y se la silbará por fatua y ridícula, y la que escriba versos, no saldrá mucho mejor liberada que las otras” (en De Pablos, 2005:209).

Esta visión satírica de la mujer decimonónica irá modificándose en paulatino, que no en definitivo, hasta llegar al ecuador de la década de los treinta, momento en el que muchas extranjeras se atreverán a viajar a España para relatar gráfica o textualmente y con gran autoridad sus impresiones de la Guerra Civil. Prueba de ello es el compendio *Escritoras al frente*, de Aránzazu Usandizaga, donde su autora demuestra la prolija respuesta de las escritoras occidentales. Y una cuestión similar para la mujer con vocación artística o documentalista (técnica) es la que ha ocupado a Victoria Combalía en varios de sus estudios diferenciados, aunque esta vez desde una perspectiva más generalista para el apartado de la creación visual de la mujer de los años veinte y treinta. De entre los estudios de ésta última, destacaremos *Amazonas con la cámara*, un análisis compendiador de las más destacadas fotografías del primer cuarto del siglo XX. No obstante y aunque cada uno de estos textos investigan ámbitos diferenciados de la expresión durante el periodo de entreguerras, cabe destacar como fundamental la

relación común en sus principales ejes y líneas de desarrollo dado que se trata de dos estudios que, en definitiva, indagan sobre el apartado de la creación que afecta a la mujer como sujeto autoral de iniciativas expresivas y no, como en el mejor de los casos, como objeto de la mirada –masculina-, y en el peor, de burla por sus iniciativas. Por tanto, se trata de dos oportunas e interesantes fuentes de documentación para este estudio en tanto que investigan ámbitos comunes a la vez que desconocidos en las iniciativas independientes de un colectivo marginado en la narración histórica, pero con gran vocación expresiva amén de los prejuicios dominantes y presiones ideológicas que debieron afrontar.

En el caso que ahora especialmente nos incumbe, el documentalismo en versión femenina durante la Guerra Civil española, los puntos de contacto entre la mujer escritora y la fotógrafa se presentan múltiples. Por un lado se trató de mujeres en su mayoría extranjeras pero interesadas en el tema de una guerra civil ajena. Y, por otros, y en la mayoría de los casos, la experiencia española las transformó muy profundamente al mismo tiempo que sus relatos –visuales y escritos- participaron y colaboraron, no sólo en los cambios sociales y políticos, sino también en los literarios, fotográficos y fotoperiodísticos. Asimismo, al fijar estas mujeres su atención documentalista en la Guerra Civil de España consiguieron romper con la habitual consideración de inferioridad cultural que relacionaba las obras femeninas al género romántico y al diario íntimo, para el caso de las escritoras, y a la fotografía como distracción burguesa en el ámbito familiar, para las fotógrafas. Algunas de estas escritoras fueron intelectuales tan conocidas como Virginia Wolf, Martha Gellhorn, Anna Seghers⁷⁷ y Erika Mann. Y algo parecido sucedió con las fotógrafas Katy Horna, Tina Modotti, Margaret Michaelis y Gerda Taro, todas cuatro testigos y narradoras técnicas de los acontecimientos españoles. Con todo, y antes de ocuparnos de cada caso singular, a continuación proponemos una revisión general que explique el contexto occidental de los años veinte y treinta del siglo XX para la mujer de este periodo con el fin de aportar al estudio aquellos aspectos más relevantes que le afectan, y que serán considerados, como viene siendo habitual, desde los más generales al más particular, que en nuestro caso apunta hacia la fotografías de Gerda Taro en España.

3.2.3. Pioneras de la fotografía

Victoria Combalía subraya en la introducción de su texto lo sorprendente del número de mujeres occidentales que durante el primer cuarto del siglo XX ocuparon una actividad vinculante a la fotografía, pero tras la cámara (2008: 47), cuando lo habitual de la mujer

⁷⁷ Precisamente el análisis práctico del apartado *La intelectual*, concretamente el apartado 7.3.4., se ocupa de una fotografía protagonizada por Anna Seghers. En consecuencia, el epígrafe profundiza en varios de los aspectos hasta ahora atendidos y que afectan a la creación en clave femenina.

tanto en éste como en el ámbito pictórico, escultórico y, en definitiva, cualquiera que se preste a la creación es que el ojo varón las interprete desde su pasividad de mujer observada. Las razones que ofrece Combalía al respecto coinciden con las ya revisadas teorías posfeministas que, en síntesis, se reducen a la cercada educación y tradición de la mujer, obligada a reprimir la ambición en sí mismas.

Según lo hasta ahora examinado es sabido que, durante las décadas de los veinte y treinta, la falta de autonomía personal y profesional de la mujer en el ámbito fotográfico logró paulatinamente ceder el paso al acceso a una formación privilegiada gracias, en gran medida, al vínculo que unía al artista fotógrafo de la vanguardia con el referente femenino de sus obras, así como al interés que en ocasiones la modelo desplegó por la actividad en la que, aunque en pasivo, participaba. También en una importante relación de casos, la ocupación de la mujer trascendió de mera maniquí a la de asistente de fotografía y ayudante de laboratorio, tareas que le iban a permitir el aprendizaje de lo necesario en las técnicas de iluminación y revelado; o incluso aún más, como en el caso de Lee Miller, el descubrimiento de nuevas y trascendentes técnicas fotográficas como la solarización. Por último, la necesaria logística que las prácticas de estas mujeres con vocación fotográfica precisaban también se resolvía con el uso de los medios de los que disponía el estudio del fotógrafo, al que la mayoría de las veces se encontraban unidas afectivamente o según vínculos de parentesco.

Pero esta fórmula no es ni mucho menos una constante. Margaret Bourke-White, Bernice Abbott y Germaine Krull fueron a finales de los años veinte fotógrafas de carreras consolidadas sin la aparentemente necesaria dependencia de un fotógrafo varón con posibilidades y de mayor nombre. Tampoco las primeras experiencias de estas fotógrafas obedecen a las revisadas labores de consideración secundaria. Gisèle Freund y Dorothea Lange suponen otros destacados ejemplos -europeo y americano, respectivamente- para la década de los treinta. Pero sobre todas ellas y como pionera en este plano de independencia y otros, cabe destacar a Julia Margatet Cameron, uno de los talentos fotográficos del siglo XIX que tampoco se encontró precisamente asociada a una firma fotográfica de identidad masculina sino, por el contrario y por iniciativa propia, a la tendencia académica que abanderó una importancia ignota para la fotografía de creación, impensable en el seno de la tradición positivista del siglo XIX: el Pictorialismo. Como una suerte de precursora del movimiento, esta fotógrafa inglesa interesada en el retrato exploraría, a partir de éste y con gran ahínco, las dimensiones estéticas de la imagen mediante la creación de escenas alegóricas que evocaban a épocas pasadas. Todo ello incluso llegando a trascender a muchas de las creaciones fotográficas del siglo XXI.

Aunque Combalía destaca la nómina de fotógrafas que trabajaron en París durante los años veinte, la carrera por la aspiración al desarrollo profesional de la mujer en este ámbito apenas ha sido más que ilusoria hasta casi la era contemporánea. Así lo prueba Naomi Rosenblum en la introducción de *Women Photographers at National Geographic*, cuando comenta la fotografía que, en 1967, inmortalizó al plantel de “el mejor equipo fotográfico del mundo” (en Newman, 2000:19). Alrededor de Melville Bell Grosvenor, editor jefe de la prestigiosa *National*, referencia de excelencia gráfica, únicamente aparecen 25 fotógrafos varones,

“La imagen sugiere que el lenguaje universal de la fotografía, del que dependían esa revista y muchas otras, era exclusivo del ojo y la mente masculinos. Semejante conclusión habría resultado engañosa, porque las mujeres llevaban más de medio siglo publicando imágenes en *National Geographic* y porque la obra de las profesionales de la cámara era cada vez más visible en exposiciones y publicaciones. Unos treinta años antes, las fotografías de la primera portada de la revista *Life* y de uno de los artículos largos de aquel primer número estaba firmadas por una mujer, la famosa Margaret Bourke-White” (2000:19).

Al margen de esto, todo hace pensar que el interés de la mujer por la imagen técnica podría ser tan antiguo como la invención del propio medio. Así lo demuestran, no sólo la historia posteriormente escrita que se ha ocupado y ocupa de llenar este vacío, sino los manuales decimonónicos que, como verdaderos soportes orientativamente sociológicos, evidencian con sus ilustraciones el reclamo publicitario de la fotografía a través de la representación de mujeres tras la cámara.

De entre las numerosas referencias en manuales de época que el estudio de Solène de Pablos analiza “No mancha la ropa ni ensucia las manos”⁷⁸ resulta especialmente significativo dado que, como la autora destaca, el título ya de por sí descubre la consideración de la relación entre la mujer decimonónica y el “arte fotográfico” (2005:198). Este manual desvela la situación femenina de la época -esencialmente doméstica e improductiva en cualquier otro ámbito- y a la vez la autoconciencia que la mujer comienza a tener para su decidida vocación fotográfica (2005:202). Aún más, el insinuador título sugiere que se trata de un arte *adecuado* para el modelo de feminidad elegante que la época promueve para la mujer burguesa en su faceta de mujer que, a la vez que interesada en su vocación, posee suficiente tiempo libre para desarrollarla en la obligada intimidad del hogar, entre sus más allegados, tal y como se demostraría a partir del recurrente tema fotográfico del conjunto de obra de la citada Cameron. Esto significaría que tampoco Julia Margaret Cameron, como mujer y fotógrafa adelantada, lograría escapar de los convencionalismos de su tiempo dado que, como evidencias sus fotografías y señala Sontag, retrataba de un modo invariablemente diferente a hombres y

⁷⁸ En ROCHE, T. C.: *La fotografía hecha fácil, manual para aficionados*, Nueva York: E y H. Antony, 1883.

mujeres, ambos dos colectivos ajustables a los supuestos ideales del momento: el hombre capaz e ilustrado y la mujer como símbolo de los valores morales más tradicionales,

“Los hombres, entre ellos los poetas, eruditos y científicos más eminentes de la época victoriana, posaban para sus retratos. Las mujeres -la mujer, hija, hermana, sobrina de alguien- servían de modelos para los “temas extravagantes” (...) Las mujeres estaban habituadas a personificar los ideales de la feminidad extraídos de la literatura o la mitología; la vulnerabilidad y patetismo de Ofelia; la ternura de la Madonna con el Niño. Casi todas las modelos eran parientes o amigas; o su doncella, que, convenientemente vestida de nuevo, encarnaba diversos iconos exaltados de la feminidad. Solo Julia Jackson, la sobrina de Cameron (y futura madre de la futura Virginia Wolf), en homenaje a su excepcional belleza, nunca posó como nadie salvo como ella misma” (2007:271-272).

En definitiva, el concepto de mujer que desarrolla la fotografía de Cameron puede ser vinculante al ámbito social de una época que, según los modos de representación que propone, puede lograr tener sus consecuencias en la propia articulación estructural del colectivo. Aunque la repercusión de las fotografías de Cameron era limitada, podrá comprenderse mejor el efecto espejo que tratamos de señalar en la obra *Instantánea* (1906) del valenciano Joaquín Sorolla, donde aparece una elegante mujer con cámara concentrada en el habitual paisaje marítimo de los óleos del pintor. Esta imagen plástica, como texto visual acorde al contexto del que surge y, por tanto, con gran capacidad documental, es capaz de evocar la estructuración social de toda una época y devolvernos, bajo la forma material del lindante contexto inglés de Julia Margaret Cameron, la entidad e identidad de las fotografías pioneras que podríamos recomponer como la figura de la mujer burguesa, bien relacionada, pero necesariamente dependiente y que sólo logrará desarrollar su vocación como hobby en la intimidad del entorno privado. No obstante, también podemos nombrar algunos casos excepcionales a esta regla, como los de Eva Watson-Schutze y Gertrude Käsebier, que poseían estudios propios (Newman, 2000:22) o Frances Benjamin Johnston (Freund, 2006:141) y Jessie Tarbox, pioneras de la fotografía de prensa, muy concretamente Tarbox, identificada como la posiblemente primera fotoperiodista de la historia (Olmeda, 2007: 73).

3.2.4. Los decisivos años treinta: versiones de la fotógrafa occidental según el modelo norteamericano y los tipos europeos en el contexto francés

Ahora pueden señalarse sobre seguro los años de posguerra de la Gran Guerra como el punto de inflexión en la salida de las mujeres de los mundos femeninos al mundo en general, y la décadas de los treinta como uno de los momentos decisivos en la más firme búsqueda y demanda de sus ambiciones. Según todo lo narrado, cabe ahora comprender que no es fruto de la casualidad el alumbramiento de excelentes fotografías durante las

décadas de los veinte y treinta, momentos que enmarcan a Lucia Moholy-Nagy, Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, Dora Maar, Lee Miller, Tina Modotti, Katy Horna y Gerda Taro, todas ellas con la particularidad de que ilustran una lista de mujeres que dieron respuesta a unos trabajos hoy considerados de “excepcional calidad” (en Valls, 2008e: s/p). Pero, como también detalla para la mayoría de los casos y en síntesis el catálogo “El siglo de las mujeres” en *Maestros de la fotografía*, el espacio que lograron abanderar no fue sino colmado de dificultades adicionales por tratarse de fotógrafas mujeres.

Por su parte, las fotógrafas americanas demostraron sus capacidades para responder a las máximas exigencias profesionales, aún cuando algunas eran madres de familias con responsabilidades que debían aparcar para ocuparse de una profesión que a menudo requiere disponibilidad para viajar y dedicación absoluta. Este problema, ampliamente analizado en la publicación que National Geographic dedica a las fotógrafas (Newman, 2000:184-193) no fue el caso de Bourke-White, primera fotoperiodista acreditada, con permiso en 1930 para entrar en la Unión Soviética, y destacada por la importancia de sus siguientes publicaciones así como por la renovación que, desde Life, aportara al lenguaje visual. Pero el hecho de la maternidad, que sí afectaría a Dorothea Lange, tampoco fue motivo de peso para renunciar al trabajo de la Farm, ni para evitar que en los Estados Unidos se considerara su comentada *Madre migrante* como “la más convincente entre todas las imágenes encargadas para aquella vasta documentación fotográfica de la vida en el campo de los años 30” (Newman, 2000:25). Como una de las pioneras de este elenco de primer nivel, Lange transitaría la senda del documentalismo mientras sus coetáneas Bourke-White y Lee Miller la del naciente fotoperiodismo, aunque, como ya explicamos y ahora indica Rosenblum, “nunca ha habido una diferenciación clara entre los diferentes tipos de trabajo realizados para las revistas y los periódicos, ya se trate de fotografías de viaje, documentación cultural o ilustración de noticias” (2000:25). Por último y a razón de la atención que la investigación ha concedido a la presencia de la mujer norteamericana de los años treinta para el ámbito de la creación fotográfica, únicamente resta hacer referencia de nuevo a Lee Miller: modelo de fotógrafas inicialmente, corresponsal de guerra después y, en última instancia, madre, esposa y ama de casa. El inusual caso de Miller, aunque americana, es ahora oportuno motivo que nos permitirá introducir un breve repaso por la versión femenina de la fotografía europea de este periodo a partir de un breve repaso circunscrito a la capital del Sena, dado que será en el marco parisino de los años veinte y treinta donde Miller, y tantas otras, europeas o no, se forme e inicie como fotógrafa.

La extranjera Lee arriba a París en la década de los veinte, tras formarse en la *Arts Students League* de Nueva York y bien relacionada profesionalmente -con *Vogue*- (Combalía, 2008:54). Lee Miller personificará el nuevo concepto de mujer moderna: instruida, emancipada y liberal en todos los sentidos pero marcada, sin embargo, por una

serie de dificultades que afectaran a su carrera y a su reconocimiento profesional. Para entender esta problemática -que no sólo afecta a Miller sino a buena parte de sus coetáneas del entorno parisino-, cabe reconsiderar el mapa cultural del contexto referido, cuna del surrealismo y marco de otros significativos movimientos de la vanguardia, ya revisados en la primera parte de la investigación⁷⁹.

Recuérdese, por ejemplo, cómo el comentado hedonismo parisino del periodo de posguerra ya atrajo en primera instancia a una oleada extranjera, intelectual y agitadora, hacia los ya existentes núcleos artísticos, logrando para este marco en aquellos momentos el sobrenombre de *les années folles*. París supuso un marco sin igual para el encuentro, las relaciones y la creación, y en este ámbito, una de las figuras claves iba a ser el artista y futuro compañero de Miller, Man Ray, a quien Jean-Claude Gautrand se refiere como “el gran agitador de las ideas, el imaginativo innovador técnico que participa ávidamente en las transformaciones estéticas del momento” (2004:8). Asimismo, la crisis económica mundial, aunque afectaría, no logró refrenar la ebullición artística y literaria que protagonizó entonces la capital del Sena. Más bien, este momento creativo se prolongaría elástico hasta el final de la década siguiente gracias, en gran medida, al auge del nazismo alemán, causante de una segunda e intensa ola migratoria inquietada por el ascenso de Hitler al poder⁸⁰. Este es el momento de arribada de Capa, Taro, Freund, Hausmann y otros, quienes, antes de llegar a París, ya habían estado al corriente y en contacto con los también importantes movimientos de vanguardia alemana, responsables de la incipiente nueva visión como forma alternativa de ilustrar el mundo según criterios de diferencialidad representativa. Estas prácticas, acogidas en la célebre exhibición *Film und Foto*, con sello de la Bauhaus, así como los criterios de la Nueva Objetividad y sin olvidar el auge de la fotografía periodística alemana, vinculante al desarrollo irreversible de la prensa y edición, serían responsables de la influencia que la vanguardia alemana ejerció en los medios artísticos e intelectuales de París, ya de por sí ciudad con gran tradición residencial de artistas e intelectuales desde principios de siglo, acogedora de añejos y jóvenes, extranjeros o no⁸¹, agitadores en el ámbito de las letras, las artes y la fotografía. La circulación de todas estas personas, ideas y prácticas lograrán de la expresión parisina, visual y escrita, un autentico crisol cultural que, en un gran y significativo nivel, se trasladaría en breve al contexto español de la inminente Guerra Civil.

⁷⁹ Véase al respecto el apartado 1.2.5.3. del presente estudio: *Imagen visual y literaria de la mujer vanguardista: Ideal e hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación*.

⁸⁰ Fernando Olmeda señala, sólo en 1933, la llegada de veinticinco mil exiliados alemanes a la capital gala (2007:66).

⁸¹ Atget, Breton, Tzara, Cartier-Bresson, Picasso, Emmanuel Sougez, Louis Aragon, Giacometti, Dora Maar, Florence Henri, Tina Modotti, Kati Horna, Martha Gellhorn, Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour “Chim” suponen una considerable muestra a la que cabría añadir tantos y tantas otras más.

En este epicentro europeo y multicultural de la bohemia parisina ha fraguado paulatinamente un nuevo modelo de mujer cosmopolita, muy libre, activa e interesada en participar de los cambios propios de estos años destacables que a todos los niveles se suceden. Sin embargo y para el plano de la estricta creación, a la mujer del entorno parisino le costará un gran esfuerzo lograr un lugar propio en estos ámbitos y su proyección. Para empezar, como patrón del modelo referido podríamos hacer referencia a la célebre Kiki de Montparnasse, cuyo nombre resuena muy a menudo en su aspecto de amante y musa de artistas -de Maurice Mendjizky, Chaïm Soutine, Youki, Foujita, Man Ray-, pero apenas considerada en su faceta de animadora, cantante, bailarina, pintora, escritora y actriz (en Fernández, 2003:5). Como Kiki, el modelo de la nueva mujer que proliferó en los centros de ocio de Montparnasse personificaba la ruptura de los convencionalismos, donde la liberación sexual estuvo en el fondo de estas nuevas costumbres.

Sin profundizar en los matices que la cuestión requiere⁸², este nuevo modelo de mujer vanguardista puso en práctica los heredados hábitos de la posguerra en relación a liberación e independencia femenina, anunciando en firme una ruptura con los prejuicios y las tradiciones que habían amparado el esclavismo doméstico y familiar. Por citar algunos casos, podrían nombrarse a Thora Dardel, Marie Laurenci, Meret Oppenheim, Jeanne Hébuterne, Mina Loy, Djuna Barnes y Anne Marie Merkel. Casi todas ellas respondían al tipo en auge de mujer moderna con intereses artísticos que participaba en los entornos creativos aunque, sin embargo, hoy son fundamentalmente conocidas como el objeto de interés de obras artísticas y literarias de sus, a menudo, amantes y compañeros artistas. Tales son los casos antecesores de la sacrificada pintora francesa Jeanne Hébuterne, musa de Modigliani, y de la escultora Anne Marie Merkel, conocida como referencia de la obra fotográfica de André Kertész y referencia literaria de la de Max Aub, a quien el escritor retrataría en la novela *Jusep Torres Campalans*, no como la escultora que en realidad fue, sino como una artista alemana *fauve* del ambiente parisino previo a 1914: culta, amante de la literatura de Rilke, de Balzac, que logra el aprecio íntimo del artista pero no el respeto profesional, quedando relegada a la sombra del también personaje pintor⁸³.

Los personajes femeninos que en este caso la obra aubiana construye y Dolores Fernández desglosa, nos sirven para reflejar la realidad del entorno que Victoria Combalá comentaba para la mujer que pretendió un lugar en la fotografía durante los años veinte

⁸² El estudio de Dolores Fernández aporta algunos matices entre la mujer vanguardista, la moderna o modernista y la mujer surrealista. Para más información, consúltese FERNÁNDEZ, Dolores (2003): "Max Aub. Imagen visual y literaria de la mujer vanguardista" en las Actas del Congreso I International del Centenario *Max Aub, testigo del siglo XX*, Valencia. También disponible en web [en línea], [ref. de 28 /02/2010]: <http://www.scribd.com/doc/7775292/Mujer-y-Vanguardia>.

⁸³ Véase el análisis de la obra en FERNÁNDEZ, Dolores (2002): "Max Aub y Ana María Merkel. Ficción y realidad de una artista desconocida", en *Olivar*, año 3 nº 3, Buenos Aires, Universidad de la Plata, pp. 95-116.

y treinta en el contexto de la *Rive gauche*, marco larvario e intercambiador en el que la alemana y judía Gerda Pohorylle pasaría a convertirse en la fotógrafa Gerda Taro, cuya obra fotoperiodística, entre otros, también reflejará la transformación femenina comentada según los modelos representacionales que de la figura de la mujer española Taro construye en su obra fotográfica. Pero, para poder comprender este hecho, analizado en la tercera parte de la investigación⁸⁴, antes resulta conveniente una breve revisión del entorno ahora referido, desde una perspectiva panorámica, que explique la situación de las fotógrafas. De entre las que alumbró o consagró el marco francés cabe destacar, además de Taro, a Dora Maar, Lee Miller, Kati Horna y Tina Modotti. Todas ellas intentarán primero abrirse camino en Francia y después, en el caso de las dos últimas, asistirán a la guerra española para dedicar su esfuerzo a la acción política en la retaguardia, en el caso de Modotti; y documentar la guerra desde una posición comprometida, para el de Horna y Taro. Por último, interesa además nombrar a la aspirante a escritora y futura periodista Martha Gellhorn, ésta como ejemplo de iniciativas independientes que, en el ámbito de la escritura, también se encuentra en París antes de viajar a España para dar testimonio de la guerra.

Como indica Fernando Olmeda (2007:72), no resultará fácil para todas estas mujeres abrirse paso en un territorio masculino como lo fue el París de los años treinta, significativo momento y lugar en el que el arte desgasta hasta cotas insospechadas la figura de la mujer a consecuencia, fundamentalmente, del surrealismo tardío. Sin embargo, revisando el texto de Victoria Combalá podría pensarse que, a diferencia de las americanas, las europeas que antes lograron desarrollar su vocación en el ámbito de la expresión fueron aquellas vinculadas a un autor al que, en el caso del arte y la fotografía, asistían como referencia de su obra mientras, al mismo tiempo, participaban también en las tareas propias del estudio y/o el laboratorio. Todo ello, en definitiva, facilitaría a estas mujeres una formación técnica y el acceso a la logística que como artistas o fotógrafas precisaban.

De este modo podrían reconstruirse los principios de Lee Miller, cuya personalidad y obra se han ido desgranando a lo largo de este estudio. Miller se inició en la práctica fotográfica mientras asistía como ayudante y modelo de artista a Man Ray, quien acostumbraba a interpretarla bajo una suerte de maltrato representacional⁸⁵ que bien podría ilustrar la relación tormentosa entre ambos y que en el film *Lee Miller, al otro lado del espejo* (Roumette, 2007) relata Tony Penrose, hijo de la primera. Éste justifica el tratamiento representativo de Miller en la obra de Man Ray como reflejo de disputas,

⁸⁴ Véase, concretamente, el análisis textual de los apartados *La miliciana* y *La intelectual*.

⁸⁵ Véase el apartado 1.2.5.3. *Imagen visual y literaria de la mujer vanguardista: Ideal e hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación* de nuestro estudio.

frustración y rivalidades insalvables entre el creador y su intencionada musa a quien, por el contrario, el artista no le aceptaba su innato talento creador. En consecuencia, la obra de Ray servirá de vehículo que permite al artista el sometimiento ilusorio de la modelo, deseada y al tiempo odiada. Esta conclusión también puede alcanzarse si se revisa el singular modo representacional de la figura de Miller en el conjunto de obra de M. Ray, y se compra, por ejemplo, con la Gala representada en la obra de Dalí, donde en este caso la mujer asume sin más el paradójico papel de musa inspiradora que propugna el creador surrealista: una anti- ama de casa independiente que, sin embargo, guarda gran relación con los hábitos de la mujer más tradicional: complacedora y mantenida.

En un sentido homólogo al de Miller, la faceta más conocida Henriette Theodora Markovich es la Dora Maar de los óleos de Picasso, así como la de la mujer que acompañó al artista durante los años del Guernica⁸⁶. Pero antes de la época en que se tornara sufridora musa del artista y, por contra a Miller, no resistiera las consecuencias, Maar destacó como fotógrafa y pintora en este difícil entorno para la mujer. Victoria Combalía dedica en *Amazonas con la cámara* especial atención a esta singular mujer que había logrado, antes de conocer a Picasso y por méritos propios, un lugar en la fotografía creativa y de encargo (moda y publicidad, retrato, etc.,) durante el difícil periodo narrado.

Formada como Lee -en este caso en la academia de André Lothe, en la *École de Photographie de la Ville de Paris* y, más tarde, bajo los consejos técnicos de Emmanuel Sougez-, también Maar alternó las prácticas comerciales con la fotografía experimental y artística, aprehendidas de los grupos vanguardistas de extrema izquierda que frecuentaba en París. Esta mujer, bien relacionada, fue compañera del filósofo y revolucionario George Bataille, del cineasta Louis Chavance y amiga de Paul Éluard Cartier-Bresson, Brassai, del círculo surrealista, el grupo Masses y los miembros del Groupe Octobre. De todos ellos -a los que en algunos casos retrató- su obra recibiría una gran y ecléctica influencia que Combalía resume impregnada por tres constantes: la atención puesta en las franjas marginales de la sociedad, su inclinación hacia lo popular y las zonas industriales o los arrabales de París y Barcelona (2008:50-51). Pero, como sucediera con la decidida Miller en su intención lograr un lugar de oficio en el ámbito de la creación fotográfica según la vía más que habitual de aprendiz y colaboradora de artista, también en este plano la experiencia de Dora resultó dolorosa y difícil de principio a fin: comenzó unida al fotógrafo Pierre Kéfer, con quien compartió, al estilo de Taro con Capa, laboratorio, el sello común -"Kéfer-Dora" y méritos fotográficos, aún cuando se trató de obra realizada en exclusiva por la mujer (en Combalía, 2008:49); y culminó, al estilo de Camille Claude con Rodin, vencida a consecuencia de su tormentosa relación con el genio-artista.

⁸⁶ Véase PULIDO, Natividad: "El arte se pinta con nombre de mujer", en el diario ABC, 30 de enero de 2008, p.66.

Luego, Dora Maar y Lee Miller no respondieron exactamente al tipo de mujer que los vanguardistas propugnaban, si se comparan estos modelos con los revisados en la obra aubiana como fiel reflejo de la realidad de la época que esta literatura evoca. Sin precisar exactamente el ideal de mujer que pretendían, los vanguardistas parecían propugnar, en el ámbito literario, una mujer libre de trabas económicas, sociales y morales respecto al tedioso modelo burgués; y hermosa, domada y abstraída para su representación en el ámbito de la imagen plástica y técnica. Esto puede pensarse, en definitiva, al amparo del modelo de mujer que seducía al artista varón y en conformidad con sus mitos: leal compañera y musa inspiradora. Sin embargo y aunque, por ejemplo, entre Picasso y Dora Maar, Man Ray y Lee Miller se estableció la habitual relación guía/maestro-ayudante/musa, el carácter adelantado con intención creador de Dora y Lee desembocaría en la característica relación tormentosa entre la mujer que pretendía transgredir a su ordenado papel, domesticado, y el artista intolerante al talento femenino. Entre estos ejemplos, la cuestión de la rivalidad artística es más evidente en el caso de Miller, quien no toleraría vivir de la creación y para la creación del artista, sino de la creación y para la creación propia. Dora Maar será, sin embargo, el claro ejemplo inverso de mujer cuya carrera se verá truncada por el amor vivido de forma dramática, y que finalmente sucumbe ante una crisis personal irrevocable a consecuencia de la autocracia del compañero dominador.

Amén de Taro, otras dos fotógrafas que intentaron dar salida a su vocación en el París en los años treinta fueron Kati Horna y Tina Modotti, cuyos inminentes destinos coincidirán en la guerra de España junto a la primera. Horna y Modotti, de ideología afianzada, habían huido a París preocupadas por la dirección política de la Alemania nacionalsocialista. La primera completaba en la capital del Sena su formación mientras realizaba, influenciada por las tendencias creativas del marco, reportajes para Alliance Photo, (Olmeda, 2007:72). La segunda, sin embargo, no llegaría a decantarse decididamente por la fotografía sino, más bien, por la acción política clandestina (en Poniatowska, 2004:542). Como muchas mujeres occidentales, Modotti se hallaba inmersa en política, por lo que los acontecimientos de España no pudieron sino despertar su interés y deseos de ayuda al bando leal, más si se tiene en cuenta su anterior vinculación política con el comunismo internacional, en este caso como miembro del Socorro Rojo en Moscú (Barckhausen, 1998:10). Esto, unido a los rasgos de personalidad que sobre ésta se han perfilado según lo ya avistado en apartados anteriores⁸⁷ nos llevan a pensar en Modotti como la ejemplar compañera que Fernández analiza a propósito del personaje femenino de la novela *Jusep Torres Campalans*, Asunción, a la describe,

⁸⁷ Véase el epígrafe 2.3.1.5. *Tina Modotti, Heinz Aldrecht y el debate ético-estético en torno a "Manos de un trabajador"*.

“sometida a la disciplina del partido, comunista para más precisión, que no es frívola, ni demasiado culta, ni habladora, es trabajadora y luchadora, sobria, de belleza natural, sin afeites y sin afectación” (2003:13).

Por último, cabe una última consideración a propósito de las cualidades que Max Aub aporta al personaje femenino central de su novela, Ana María Merkel, cuando de ésta Dolores Fernández destaca los rasgos de sensibilidad y discreción que Aub potencia de Merkel, como la artista/compañera casi idealizada, todos ellos confrontados con el prototipo de la otra mujer de la vanguardia, esta es, la compañera-marchante que rivaliza con su compañero,

“La supuesta rivalidad artística también es falsa, no compiten como artistas, Campalans, como cualquier otro castizo varón, lo que pretende es demostrar a su compañera que realmente es capaz de hacer una obra valedera, que no es un inútil. Pero en Ana María no existe la rivalidad ni el ansia de triunfo, ni el propio ni el del compañero, no le insta, llevada por la necesidad o la ambición, a producir más y mejor y a vender la obra al mejor postor; no es la compañera-marchante, excelente anfitriona y aguda vendedora que vemos en novelas más recientes, más bien al contrario, es una excelente compañera, que le apoya incluso en los peores momentos” (2003:4).

Estos dos tipos de mujer que Fernández comenta a propósito de la obra aubiana podrían también tener su correspondencia en dos fotografías que cabría considerar, en cierta medida, como antagónicas. Se trataría de Gerda Taro y Lucía Moholy-Nagy, la primera como el tipo *artista-marchante* al que Fernández hace mención, y la segunda como la leal y desinteresada compañera, complaciente con los objetivos del artista. Este es el retrato que, según el propio testimonio de Lucía Moholy, podría reconstruirse de la segunda mientras colaboró junto a László,

“Creo poder afirmar con toda franqueza que en aquella época no estaba guiada por ninguna ambición en general y en todo caso esta jugaba un papel mínimo. Lo que me interesaba eran los objetivos. En esto me centraba plenamente y mis críticas se dirigían en este sentido. El objetivo constaba entonces de tres componentes:

- a) Las aspiraciones y los objetivos del artista M.-N.
- b) Las aspiraciones y los objetivos de la Bauhaus.
- c) Mi trabajo al servicio de a (y b)” (en Valdevieso, 1998:213).

La analogía entre el referente novelado y la figura real de Lucía Moholy es más que evidente cuando ésta reflexiona, casi medio siglo después, sobre su trabajo realizado en la Bauhaus junto al que fuera su marido. Esta reconocida falta de ambición profesional es antagónica a la actitud revisada en Taro ante la defensa de su trabajo durante el periodo de colaboración profesional junto a su también compañero Robert Capa. Sin embargo y

aunque en este caso ambas fotografías parezcan asumir posturas enfrentadas en lo concerniente al ámbito profesional, lo cierto es que las dos participarán de los mismos problemas de obra: no sólo la anulación a través de la omisión de sus nombres en las publicaciones de la época sino también el posterior y cuestionable uso de sus respectivos trabajos. Esta, al parecer, habitual metodología de trabajo común entre parejas afectivas de profesionales durante el periodo examinado, según lo define Lucía Moholy “alianza simbiótica” (en Valdevieso, 1998:217) también generó graves problemas de atribución de obra entre László y Lucía ya que parte del legado de ésta son escritos comunes con su marido, pero publicados bajo la firma aglutinante del segundo, amén de la participación declarada de la mujer,

“la idea inicial partía de él, su argumentación era un trabajo común, y la formulación se debía a mí”, escribe Lucía (en Valdevieso, 1998:217). Todo ello repercute en el habitual plantel de inconvenientes que, como en Taro, hasta que la fotógrafa no se independiza, no logra el reconocimiento público (Valdevieso, 1998:223).

Hasta aquí, pensamos, habrá podido vislumbrarse, según los casos atendidos, la relación de la mujer moderna occidental con el arte, la creación literaria y fundamentalmente la fotográfica, sus habituales métodos de trabajo en este último ámbito, las dificultades que debieron sortear, así como el tributo que a todas ellas exigió su decidida vocación. Gracias a la investigación de la profesora e historiadora Mercedes Valdivieso Rodrigo sobre los diarios íntimos de Lucía Moholy-Nagy, se ha podido variar y completar esta información, ampliada al contexto alemán de la Bauhaus en torno a la misma época que ha sido examinada para el francés. Todo ello ha permitido ofrecer una revisión panorámica del marco occidental que circunscribe a la mujer con iniciativas propias en la expresión –técnica o no- durante los años veinte, treinta y periodos que a estos le afectan. Ahora, con el fin de cerrar apropiadamente este nivel en clave femenina, el siguiente epígrafe no puede estar más que dedicado a profundizar en la cuestión fundamental hacia la que parecen apuntar todos los aspectos hasta ahora atendidos, interesados, en definitiva, en indagar en las causas que han favorecido la exclusión de las mujeres con vocación fotográfica de los ámbitos profesionales, públicos e historiográficos, y si todo ello guardan relación directa con el resultado de su obra, es decir, con un modo distinto de ver fotográficamente: el modo de ver acostumbradamente nombrado *femenino*.

3.2.5. Una visión ¿femenina?

Cuando Gerda Pohorylle pasó a ser conocida como Gerda Taro también lo hizo como compañera íntima y profesional del fotógrafo Robert Capa. Del mismo modo que en la mayoría de los casos revisados a propósito del contexto europeo de los años veinte y treinta, también en éste ambos los dos compartieron vida íntima en París y sello

profesional, cámaras fotográficas, firma, empresas y la misma pasión por documentar desde una particular óptica, en este caso, la guerra civil de la zona ibérica. La dinámica y disciplina de la pareja puede pensarse, por tanto, similar a la de Maar y Kéfer; Miller y Ray; y Lucía y László Moholy-Nagy, con la salvedad de que Taro no sería habitual objeto de la mirada fotográfica de Capa dado que los fines de la obra práctica del fotógrafo no fueron de intención artística. Para el nombrado caso, sin embargo, fue tanta la afinidad profesional entre Capa y Taro que actualmente hay que lamentar errores de atribución de obra así como la suerte de esta singular fotografía que avocó decididamente por alcanzar un lugar propio en el ámbito profesional y, en su intención, perdió la vida sin lograrlo plenamente. No obstante y como se ha comprobado, Taro no es la única que adolece este habitual atropello a cargo de la más que alargada estela de un compañero varón, muy a menudo a la altura profesional de la mujer que vela, como tampoco es, sobre seguro, referencia exclusiva de desatención historiográfica.

Sobre este asunto, la exposición *Amazonas del arte nuevo* iba a ser, como precisaba la periodista Marta Aguirre, “un ejemplo de cómo se ha obviado el trabajo de las artistas”⁸⁸. De sus causas, consecuencias y recuperación artística en clave femenina precisamente se ocupó la selección de obras, documentos y oportunos escritos que, hasta marzo de 2008 acogió en la Fundación Mapfre de Madrid esta exposición sobre la producción de cuarenta y una creadoras internacionales de entre 1880 y 1950. La muestra, que atravesaba la expresión de la mujer creadora durante el cambio de siglo XIX y XX, con París como frontera entre dos tiempos, proponía, como señalaba Calvo Serraller “un panorama acerca de cómo la mujer se incorporó al momento álgido de la vanguardia artística”⁸⁹, y también fotoperiodística, dado que remataba interesada por la mirada de Lee Miller en su faceta de reportera durante la Segunda Guerra Mundial⁹⁰. En definitiva y sintetizado en voz de Goyo García y Antonio Lucas, (*El Mundo* y *La Razón*, respectivamente), la exhibición exploró el “mascarón hembra de la modernidad”⁹¹, todas con el rasgo común de haber sido artistas o fotógrafas “decisivas y olvidadas”⁹².

Ha de entenderse entonces que las muchas cuestiones que afectan a la singular experiencia de Gerda Taro y, por ende, a su obra, objeto de nuestro análisis, no es una cuestión aislada sino que más bien forma parte de cierta rutina que habitúa a inclinarse hacia este tipo de omisiones y desprecios por la obra femenina en cualquier ámbito y periodo pues, al parecer, tampoco este asunto es consecuencia de los olvidos

⁸⁸ AGUIRRE, Marta: “Estoy creando, no me beses”, en el diario *El Mundo*, 20 de febrero de 2008.

⁸⁹ CALVO Serraller, Francisco: “Pioneras de la vanguardia histórica” en *El País*, 16 de febrero de 2008.

⁹⁰ La muestra también incluye la obra *Mujeres con máscaras de disfraces* (1941) de Lee Miller mientras su periplo como reportera gráfica de la Segunda Guerra Mundial.

⁹¹ LUCAS, Antonio: “Mirar como mujeres, pintar sin género”, en el diario *El Mundo*, 30 de enero de 2008, p.49.

⁹² GARCÍA, Goyo: “Ellas también fueron un genio”, en el diario *La Razón*, 30 de enero de 2008, p.49.

historiográficos de épocas pasadas sino que, más bien, se sucede en un eterno contexto atemporal que parece afectar al continuo ámbito de la creación y expresión femenina. Al respecto, por ejemplo, la fotoperiodista Sandra Balsells nos remite a la observación de dos oportunos casos cercanos a nuestro tiempo: prestar atención al número de mujeres que han pertenecido a la agencia Magnum o las que han ganado el World Press Photo: “pocas, muy pocas han logrado formar parte de esa élite fotográfica” (en VV. AA, 2005:121). Y, sin volver la vista muy atrás, ahora compárense este testimonio con aquel de la vanguardia histórica a propósito de la reacción de Valentin de Saint-Pointen al fragmento del Manifiesto Futurista de Marinetti: “Queremos glorificar la guerra (...) y el desprecio por la mujer” (en Arriaga, 2009:378), a lo que el Manifiesto de la mujer futurista en voz de Saint-Pointen replicaría consternada: “La humanidad es mediocre. La mayoría de las mujeres no es ni superior ni inferior a la mayoría de los hombres. Son iguales. Ambos merecen el mismo desprecio” (en Arriaga, 2009:378). De algún modo se podrían considerar representativos estos lejanos y diferenciados tipos de desprecios a la creación y expresión de la mujer, a quien cabe ahora entender que Sontag acertadamente defina como “una minoría (...) según todo criterio salvo el numérico” (2007:267).

La desatención pública (galerística, historiográfica, etc.), para con la creación y expresión femenina es otro hecho desde que la singular muestra *Amazonas del arte nuevo* se propone pionera. Los extractos rescatados de la prensa escrita a propósito de esta exposición adelantan la siguiente cuestión que precisará abordarse, interesada en descubrir si acaso el mencionado desinterés generalizado por este tipo de obras atañe a los temas que tratan, a cierta impericia técnica en las creaciones, o lo que se plantea aún más significativo, si guarda relación con el pretexto de una obra que hace notar, en conjunto y en exceso, un modo de ver y de crear diferente, desacostumbrado, en definitiva, denominado femenino. Pero ¿verdaderamente existe tal manera de observar y crear?

De nuevo acontece otra recurrente cuestión en boga que no tiene correspondencia para el caso complementario, aunque qué duda cabe de la subjetividad masculina en la historia del arte, en general, y particularmente en el ámbito fotográfico del marco parisino que nos ha ocupado, todo ello si revisamos el tema de la mayoría de obras que ha producido el arte en su historia, y la fotografía parisina durante el surrealismo. No obstante y respecto a la pregunta que ha surgido a propósito de la comentada muestra *Amazonas del arte nuevo*, la contestación de Josep Casamartina i Parassols y Pablo Jiménez Burillo, comisarios de la exposición, se propone contundentemente negativa. Concretamente el segundo ataja,

“No es una exposición de pintura femenina ni feminista (...) es de artistas que eran mujeres y que plantean la cuestión fundamental del arte del siglo XX: la identidad. Se trata de recuperar pequeñas perspectivas ya olvidadas y a artistas que caen en el olvido e incluso en el desprecio”⁹³.

Virginia Wolf, sin embargo, en *Tres Guineas* -ensayo que publicará en 1938 a propósito de la guerra de España-, mientras reflexiona desde una perspectiva muy particular sobre las raíces del conflicto a causa de los documentos gráficos que propagan el horror del país, opina de un modo opuesto, aunque esta vez para la mirada lectora. Ante la pregunta de la escritora inglesa a un abogado inglés: “¿cómo hemos de evitar la guerra en su opinión?” (en Sontag, 2003:11), Wolf responde que quizá un diálogo entre ellos sea imposible, pues si bien pertenecen a la misma clase, la instruida, sus visiones están condenadas a disentir sobre el tema dado que ella es mujer y el abogado hombre. Como decimos, Wolf parte de la diferencia según la identidad de la mirada consumidora, que no creadora, pero ¿no es en lo fundamental en lo que ambas coinciden? es decir ¿no se trataría, en definitiva, de un asunto de sensibilidad diferenciada? Retomando la línea de análisis desde el ámbito de la creación a partir de la analogía genérica comentada a propósito de la muestra *Amazonas del arte nuevo* -que cruza de la pintura decimonónica, como documentalismo de época, al fotoperiodismo de guerra con influencia surrealista, donde se agota la exposición- cabría empezar por considerar la razón de los hechos que han favorecido la exclusión de la mujer en las tradiciones creadoras, creativas y/o expresivas. Algo que Nuria Rodríguez sintetiza según cuatro presupuestos para el contexto general de las Bellas Artes:

“1. En primer lugar, la falta de autonomía personal o laboral para realizar actividades artísticas. 2. La dificultad en el acceso a la enseñanza. Las que lo consiguen es debido a la relación de parentesco con un artista masculino y participan en las labores propias del taller (...) 3. El rango de pintoras por afición es distinto al de artista por vocación, en este nivel estarían incluidas las señoras que cultivan un entretenimiento artístico, como ejemplo de la mujer aristocrática (...) 4. La temática de las obras utilizada por las mujeres era de una consideración cultural inferior (...) Asimismo desde el punto de vista del estilo, no cumplen el estereotipo del artista *genial*, y siempre aparece cualificada la *manera femenina* con palabras como suavidad, finura, delicadeza; adjetivos que marcan una falta de carácter, de actividad frenética y resolutiva: modos reconocidos en el arquetipo dominante sobre el arte como expresión de un temperamento, fuerte, atormentado, pasional y romántico” (2007:32-33).

Resulta evidente que todos estos postulados guardan gran relación con los hasta ahora examinados para el ámbito estrictamente fotográfico. No obstante, si atendemos al último, referido al punto de vista del estilo a partir de la *manera femenina* como causa de

⁹³ JIMÉNEZ, Pablo: “El arte se pinta con nombre de mujer”, en el diario ABC, 30 de enero de 2008, p.66.

exclusión y desatención pública e historiográfica hacia la obra de la mujer, surgen, cuanto menos, los matices.

Según se narra, la visión femenina estaría asociada al especial interés que este ojo fotógrafo, como “medio” (en VV. AA, 1999:34), despierta sobre ciertos temas frente a otros y, qué duda cabe de este planteamiento si la historiografía así parece probarlo según la clasificación y jerarquía tradicional de las categorías temáticas que la mujer habitúa a desarrollar en su obra desde el comienzo de la fotografía. Muy a menudo todas ellas guardan gran relación con el retrato costumbrista, el paisaje, y el bodegón floral o de objetos domésticos, como lo hace ver el repaso por la tradición temática de la fotografía en clave femenina que la contemporánea Pilar Pequeño realiza,

“Así, tenemos las fotografías personales de Gertrude Käsebier (miembro de la “Photo Secession” famosa por sus retratos y paisajes, a quien se dedica el primer número de *Camera Work*), o a Imogen Cunningham, que, durante determinados periodos de su vida se dedica a fotografiar a sus hijos y las plantas de su jardín, o más recientemente a Claude Batho que fotografía con ternura las cosas que la rodean (una esponja en el baño, la ropa recién lavada) o Verena Von Gagen que retrata la vida familiar en el campo, captando instantes de la vida cotidiana” (en VV. AA, 2005:147).

Si bien es innegable que la temática de la fotografía femenina acostumbra a interesarse por las típicas escenas domésticas, el paisaje o el bodegón floral, como prueba taxativa la historiografía, también debe tenerse en cuenta que muy a menudo el habitual entorno de la mujer ha sido el doméstico y, por tanto, cabe entender que éste se presente como habitual o incluso como el único y posible escenario de su obra. En relación Cathy Newman matiza un evidente, que una fotografía también “es la huella de una relación (2000:134) y, según haya examinado nuestro estudio en anteriores apartados, demasiado a menudo la única relación posible entre la mujer y el mundo ha sido entre sus más allegados. Este hecho, en consecuencia, ha cercado inevitablemente su mirada al ámbito de lo íntimo: los niños, los familiares y amigos, el jardín, ect. Luego, desde esta perspectiva podría justificarse el referido punto de atención, que no de vista, dado que en este caso el objeto de interés de la fotógrafa sería aquello que le ha conferido la despectivamente cualificada *maniera femenina*, todo ello a razón de los motivos que la obra de la mujer tradicionalmente ha tratado, muy a menudo obligada.

Sin embargo, si atendemos a casos en igualdad de condiciones y de movimiento, libertad en la elección de los temas, etc., y planteamos la cuestión del punto de vista y el estilo fotográfico diferenciado, la respuesta puede resultar decididamente contrariada. ¿Verdaderamente podría distinguirse una fotografía realizada por un hombre de otra obtenida por una mujer en el mismo escenario? Según los problemas de autoría que

todavía presentan las obras de Gerda Taro y Robert Capa, no cabe más que abogar por la negación, también taxativa, en la respuesta.

Una pregunta similar plantea el catálogo de la exposición *Miradas de mujer* a sus participantes, veinte fotografías, españolas dedicadas a distintas facetas de la fotografía. Sus respuestas también son unánimes: no. Todas ellas, en mayor o menor grado, respaldan la negación ante la cuestión de la visión fotográfica propiamente femenina, salvo Marisa González cuando hace referencia al caso de las fotografías norteamericanas feministas de los años 70 (en VV. AA, 2005:137). Salvo este ejemplo aislado, a la cuestión de si seríamos capaces de identificar la autoría de una foto realizada por un hombre de otra realizada por una mujer en las mismas circunstancias y condiciones, todas coinciden en la negación. La fotoperiodista Sandra Balsells concretamente responde: “posiblemente no, de la misma manera que nos resultaría prácticamente imposible distinguir esa autoría en muchas otras disciplinas artísticas” (en VV. AA, 2005:121).

De no ser así cabe entender que entraríamos en una grave contradicción pues, si el motivo que favorece la exclusión de la mujer en las distintas modalidades de la creación - o que de ella derivan tales como la academia, la historiografía, etc.-, se debe a que la *maniera* o mirada propiamente femenina presenta definidos rasgos de diferencialidad y de consideración inferior respecto a los tradicionalmente arquetípicos, propiamente masculinos, al margen del tema que trate la obra ¿cómo justificar a día de hoy los graves problemas de autoría que presentan obras tales como las de Robert Capa y Gerda Taro, ambos testigos al tiempo de los mismos sucesos? Nuestro particular caso de estudio resulta de nuevo oportuno ejemplo,

“La labor de Gerda Taro como reportera no está delimitada aún, puesto que sus constantes trabajos en común con Capa y “Chim” han hecho difícil la tarea de diferenciar la obra realizada durante la Guerra Civil española de unos y otros” (Sougez, 2007:438).

Richard Whelan (2003:147, 2008:41), Alex Kershaw (2003:75), Ireme Schaber (2006:13-14; 2008:33), François Maspero (2006:116), Publio López Mondéjar (2005: 309) y la recién citada Sougez, por nombrar solo una minoría historiográfica y representativa en las principales lenguas de cultura, o bien se han hecho eco de este problema de atribución de imágenes, o han pretendido resolverlo sin éxito, como el español Carlos Serrano, quien procuró ir más allá de nombrar el citado inconveniente para aportar luz y, sin embargo, hubo de asumir que el asunto se le escapaba dado que, tras estudiar minuciosamente los ocho cuadernos de guerra que reúnen la obra original e inidentificada de Capa, Taro y “Chim”, el historiador concluye: “es casi imposible saber quién sacó qué foto en esa época” (1987:8). Por tanto y según este ejemplo -que,

aunque aislado, también explica la generalidad- no puede más que pensarse en la ineficacia de las fórmulas que apuntan hacia los rasgos de diferencialidad en el estilo de los fotógrafos según cuestiones de interés secundario como el sexo ya que, en tal caso, el punto de vista propiamente femenino de Gerda Taro hubiera delatado la obra de la mujer y resuelto el verdadero problema que ha preocupado y preocupa a muchos y destacados teóricos del ámbito de la imagen técnica, interesados en resolver la correcta atribución de este conjunto de fotografías confundidas a su autor empírico. Todo ello en definitiva apunta y avala la teoría de Cathy Newman, quien aclara,

“Dedicarse a la fotografía, ya se trate de hombre o mujer, consiste en luchar con la cámara, películas y objetivos, y estar en el sitio adecuado, en el momento justo, con el equipo apropiado” (2000:34).

En conclusión, los problemas de autoría que todavía presentan el conjunto de obra de Gerda Taro y Robert Capa no pueden exactamente responder a la desatención historiográfica o la inconstancia analítica ya que el señalado motivo ha sido objeto de atención y preocupación de no pocos expertos. Asimismo, este problema de atribución de imágenes podría también plantearse como un revés a las teorías que abogan por una sensibilidad extraordinaria y diferenciada para la mirada fotográfica femenina y respecto a la propiamente masculina, cuyo status habitualmente se interpreta superior según los temas que trata y la presencia pública que alcanza la obra del fotógrafo varón. Por todo ello nos hemos resistido desde el principio a tratar esta cuestión, desde el momento que nos afecta, como lo que a menudo se plantea o puede derivar en un asunto de *género*, un concepto, por otra parte, de herencia anglosajona y propio de la teorización feminista a partir de los años setenta, cuyo uso se ha decidido evitar al máximo ya que, en conformidad con Silvia Tubert, por un lado se entiende como un modo moralista del lenguaje para la ocultación de la diferencia entre los sexos -que, bajo la neutralidad de la lengua, elimina o reduce a eufemismos palabras de categoría políticamente incorrectas- y, por otro, manifiesta el carácter de constructor socio-cultural de esa diferencia (en Fraisse, 2003:7-9). Se ha revisado pormenorizadamente, sin embargo, el marco socio-cultural que forma, acoge y enmarca la mirada de la fotógrafa Gerda Taro desde que todo ello se entiende que sí afecta de un modo directo a la educación visual, el punto de vista, el estilo, los usos y el porvenir de su obra. La nuestra se trata, en definitiva, de una fórmula que igualmente se hubiera planteado oportuna para el caso de una investigación entregada al estudio y análisis de la obra de un fotógrafo varón. Todo ello justifica que se haya priorizado, sobre el asunto de la nombrada *mirada femenina*, en el análisis de la mirada documental y fotoperiodística, lo que no evita que también hayamos debido argumentar esta otra opción descartada con el apoyo de las pertinentes revisiones de teorías y hechos.

3.3. Conclusiones del capítulo 3

El tercer capítulo se ha centrado en explorar los factores que han podido afectar y determinar el trabajo que la fotógrafa alemana Gerda Taro realiza en España durante la guerra de 1936, privilegiado marco para el incipiente fotoperiodismo moderno. Todo con el objetivo de introducir las causas y consecuencias de la toma y usos de sus imágenes. Para ello se ha realizado un estudio que ha tenido en cuenta los elementos adyacentes que hacen de la fotografía en el contexto de la Guerra Civil española un ejemplo paradigmático del reportaje de guerra moderno, entendiendo como tradicional o antiguo el documentalismo gráfico previo a la misma. Estos, en síntesis son: la expresión de ideas mediante fotografías, el uso propagandístico de la imagen, la pública y masiva reproducción y recepción del mensaje fotográfico gracias al auge de las publicaciones periódicas ilustradas y, en consecuencia a todo ello, la consolidación del fotógrafo como figura clave y comprometida con lo que observa, capaz de influir con sus fotografías en la sociedad.

Desde esta perspectiva pero en dos aspectos se ha debido introducir el estudio del caso que la investigación destaca. De una parte la motivación fotográfica, las circunstancias que enmarcan la mirada, la obra y el uso de las imágenes de Gerda Taro, ésta como figura pionera del documentalismo técnico (y moderno) de guerra. De otra, los problemas que plantea el estudio de su obra. Esto último ha exigido que se retomen y revisen con más detalle algunas de las cuestiones que afectan a la mujer de entreguerras como sujeto creador, que no incentivo o motivador según concierne al lugar que la mujer tradicionalmente ha ocupado en la expresión -tanto técnica como plástica, y literaria-. Todo ello ha planteado la revisión de las consecuencias, y por tanto el análisis de las causas, que en el periodo enmarcado supone para una mujer la dedicación a la fotografía en general, y particularmente al fotoperiodismo de guerra en tanto que a profesión de dominio fundamentalmente masculino se refiere. Las principales conclusiones que han podido extraerse son las siguientes:

- El conflicto interno de la Guerra Civil española fue objeto de atención en diversos ámbitos de la expresión nacional e internacional. La gran presencia de intelectuales, artistas y fotógrafos extranjeros en este marco es vinculante a las tensiones ideológicas de los años treinta, derivadas directamente de la Primera Guerra Mundial, la Revolución soviética y los años de posguerra -marco larvario del izquierdismo y los fascismos europeos, interesados en modificar los hábitos de cultura y conducta. Por ello se ha valorado la Guerra Civil también como una oportunidad de acción y expresión para la destacada mirada internacional de

hombres y mujeres, las segundas inmensas en la doble lucha de librar la batalla de la liberación de la mujer y combatir contra el peligro fascista, priorizando la opción segunda, más urgente, sobre la primera.

- La presencia de esta élite sobrevendrá a la creación del *mito de la España republicana*, cuestión de gran utilidad política dado que la ideología izquierdista logrará de la cultura y las artes la identificación con estas ideas antes, durante y tras la guerra española. De hecho, teóricos como Stradling sugieren incluso que la vinculación actual y casi instantánea de las artes con la izquierda es una herencia de entonces.
- La cuestión tan internacionalizada del conflicto civil español supondrá un gran estímulo para la competitiva y liberal prensa en auge de la época, en absoluto neutral, que asumirá la gran ventaja de la imagen técnica en su poder de sugestión. La fotografía, por su estatuto técnico, es un medio asociado tradicionalmente a representar la objetividad y la verdad, lo que plantea la idoneidad de su uso para la empresa periodística. Al mismo tiempo, la capacidad inmediata de la imagen técnica para la descripción, a la vez que lenguaje de comprensión universal, la propone como soporte narrativo eficazmente propagandístico en la tarea de crear o fomentar modelos masivos de opinión y conducta dado que en el momento de la Guerra Civil puede fotografiarse casi todo en casi cualquier momento. Luego el posible y definitivo uso de la imagen fotográfica en prensa devendrá en la eclosión del fotoperiodismo como actividad vinculante a la empresa periodística, hasta entonces habituada a la primacía de lo escrito sobre lo visual. Todo ello prelude el periodismo en el más moderno sentido del término, y de ahí la idea comúnmente aceptada de la Guerra Civil española como punto de inflexión en la era de la comunicación visual de los sucesos.
- El paralelaje técnico y la eficacia de la imagen para la empresa periodística consagran en el marco español al fotógrafo de guerra, una figura que cobrará importancia décadas más tarde y que podría definirse como un testigo comprometido con lo que observa. Desde que la técnica permite al fotógrafo registrar lo visto en casi cualquier momento y circunstancia, la imagen destrona en progresión a la palabra en su labor narrativa. Ello supone un cambio radical respecto a los hábitos de la empresa periodística, que tradicionalmente basó lo visual en apoyo a lo escrito. Así, la versión comprometida del mediador gráfico se propone como el principal punto de vista que asumirán las masas consumidoras de periódicos y revistas, principales medios de comunicación de la época. Todo ello significa que el mensaje gráfico, entendido como expresión de ideas a través de

imágenes, muy a menudo estará condicionado a la interpretación y la experiencia de los fotógrafos relacionados con las empresas periodísticas, lo que deriva en la capacidad de éstos para incidir en la conciencia de la opinión pública y, por ende, en la relevancia de esta figura que, en consecuencia, comienza a reivindicar la autoría de su obra, un asunto de interés secundario hasta este momento en lo que a la foto en prensa se refiere.

- Todo lo hasta ahora nombrado acontece en el caso particular de la fotógrafa Gerda Taro, propuesta a razón de su obra como figura pionera del incipiente fotoperiodismo moderno dado que el nacimiento de éste se contextualiza en la Guerra Civil española gracias, en buena parte, a la actividad de fotógrafos que, como la alemana Gerda Taro, aplicaron un fotodocumentalismo sin precedentes a un campo de acción geográficamente ajeno, donde lograrán imágenes impactantes con capacidad de hacer mella a través de la prensa en la conciencia pública, espectadora de calamidades ajenas, otra cuestión que se propone como experiencia intrínseca de la modernidad. Sin embargo y pese a todo, la obra y tributo de esta fotoperiodista, también precursora del binomio mujer-fotografía de guerra, ha sido continuo motivo de desinterés historiográfico.
- *El miliciano muerto* de Robert Capa no sólo es símbolo de la Guerra Civil española. Marca, además, un hito de la fotografía de guerra. Pero ésta es una fotografía contendida y plena de incógnitas, entre ellas, la autoría del disparo dado que Gerda Taro se hallaba en el mismo escenario durante el momento de la toma junto Robert Capa, a quien no sólo se le atribuye el laureado disparo sino también gran parte de la obra de la fotógrafa, disuelta y confundida entre los fondos del célebre fotógrafo. Sin embargo, la historiografía explica de manera insistente y casi dogmática la fotografía del periodo destacado a partir una lista de autores canónicos que corona Robert Capa gracias fundamentalmente a esta toma, mientras Gerda Taro apenas ocupa un lugar marginal en este ámbito, casi siempre en apoyo a la explicación de la vida y obra de su compañero fotógrafo.
- A razón de las cuestiones que han surgido a propósito de la comentada instantánea se han podido plantear los principales problemas que afectan a la obra de Gerda Taro, comprobándose síntesis de muchas de las contrariedades que han afectado tradicionalmente a la producción de la mujer en su faceta creadora o creativa en cualquier ámbito de expresión. Este hecho ha condicionado la modificación del curso de la investigación hacia un análisis que examinara la desconsideración historiográfica hacia las obras de autoría femenina, muy a menudo identificadas bajo la firma aglutinante de un compañero varón de mayor renombre, un hecho

que obliga irremediabilmente a la invisibilidad del trabajo de la mujer, la incapacidad de su reconocimiento y, por tanto, su explicable lugar marginal en los manuales canónicos. Todo ello ha podido comprobarse que es relacionable a la dificultad de acceso para la mujer a cualquier formación específica, en general, y a las trabas que obstaculizan su desarrollo profesional dentro del ámbito de la imagen técnica en un momento en que la mujer supone el principal objeto de la representación, papel opuesto al activo de la fotógrafa. No obstante, estudios recientes sugieren la recurrente nombrada *maniera femenina*, en relación a la mirada creadora, como uno de los motivos de exclusión y desatención historiográfica dado que a este modo se asociarían rasgos propios un de rango creativamente inferior a los arquetípicos y dominantes, propiamente masculinos.

- Este hecho nos ha exigido explorar si verdaderamente existe un modo fotográfico de ver opuesto o complementario al masculino, propiamente femenino, llegando a la conclusión de la ineficacia de las fórmulas que apuntan hacia estos rasgos de diferencialidad dado que, en tal caso, el estilo y el punto de vista propiamente femenino de Gerda Taro con respecto al de Robert Capa ya hubiera delatado a la obra de la mujer, y con ello resuelto los problemas de atribución de imágenes que este conjunto de obra presenta. Por tanto, la cuestión de la *maniera femenina* no sería vinculante al punto de vista propiamente fotográfico sino más bien a las tradicionales estructuras sociológicas. Ciertamente y como demuestra la historiografía, la creación fotográfica de la mujer acostumbra a tratar ciertos temas sobre otros, considerados propiamente femeninos, como las tradicionales escenas domésticas, el retrato de niños y el bodegón floral. Pero cabe entender que muy a menudo el entorno del hogar ha sido el único y posible escenario de la obra de la mujer, lo que cerca inevitablemente su mirada fotógrafa al ámbito de lo íntimo, condicionando el resultado fotográfico a lo doméstico, pues una fotografía también es la huella de una relación. Así y desde esta perspectiva podría justificarse el referido punto de atención, que no de vista, dado que el objeto de referencia sería aquello que confiere la despectivamente cualificada *maniera femenina* según los motivos que la obra de la mujer muy a menudo obligada trata. Por el contrario, se ha resuelto que aquello que verdaderamente afecta y condiciona sobre todo lo demás a la mirada fotógrafa, al margen del sexo del autor, es la educación visual que reciba, que brinda el contexto que la forma y el marco que la acoge.

Hasta aquí se han planteado las principales cuestiones que rondan o afectan a nuestro principal objeto de estudio. Por ello han sido motivo de atención todos aquellos supuestos que pudieran ser de significativa importancia para la obra que la investigación destaca. Asentadas estas premisas, el capítulo 4 iniciará y delimitará el estudio a la trayectoria fotoperiodística de Gerda Taro en España.

CAPÍTULO 4

Fotografía, vanguardia y política en la Guerra Civil española

El proyecto específico de Gerda Taro

A partir de ahora da comienzo el segundo de los dos apartados temáticos, coordinados en tres grandes bloques independientes que conforman la estructura de la tesis. El primer nivel abordó un recorrido por algunos de los principales estudios y debates generales sobre la condición del documento fotográfico en el periodo moderno a partir de un enfoque teórico e historicista que ha contemplado la significación de la fotografía como elemento y medio expresivo en sentido amplio. Todo ello bajo la intención de cercar su estudio, en sentido documentalista, al singular marco de la Guerra Civil española, “línea divisoria entre los modelos de fotografías en las dos guerras mundiales” (Fontcuberta, 1988:172), que plantea ser ahora revisado según el proyecto específico de la fotoperiodista Gerda Taro, segundo nivel de la investigación que abarca éste y el siguiente gran bloque.

Bajo este punto de vista, de nuevo resulta necesario atender a las implicaciones que nos afectan, pues diversos son los factores que concurren en la obra de la citada autora y definen con precisión la orientación principal de nuestro estudio, asumiendo un recorrido que se articula en base a la significación de esta obra en relación *al contexto* (histórico y fotoperiodístico), *la técnica* (fundamentalmente la significación y versatilidad de cámaras y películas), *la mirada* (alemana y judía en una guerra ajena -lo que ha definido la metodología interdisciplinar y el cuerpo atípico de la investigación-), *el mensaje* (una fotografía ideológicamente interesada, centrada en la experiencia humana en el contexto de la guerra) y, por último, *la difusión* (en relación al carácter originariamente comercial de las fotografías, su uso en prensa, previo a su valoración actual como objetos museísticos).

Así, en adelante, el estudio circundará su interés hacia el análisis de la obra específicamente destacada. No obstante y bajo el objetivo de contextualizar ordenadamente la experiencia y prácticas de Gerda Taro en España, se he estimado oportuno incluir el siguiente capítulo puente que, desde el criterio cronológico, ordene el ritmo de producción y publicación de la obra dado que ésta, en la tercera parte de la investigación –apartado analítico- no se rige por la ordenación cronológica sino temática. El capítulo 4, en definitiva, servirá como base y guía contextual del corpus analítico, organizado según una fórmula cronológicamente aleatoria, más adecuada para el estudio de los casos prácticos.

4.1. Gerda Pohorylle vs. Gerda Taro / André Ęno Friedmann vs. Robert Capa

Gerda Taro es básicamente conocida por haber sido compañera íntima y profesional de Robert Capa durante la etapa más significativa éste, cuando se convirtió en icono del fotoperiodismo mundial gracias a la mítica imagen del miliciano español abatido en el frente de Córdoba. Pero Robert Capa en realidad no era Robert Capa, ni Gerda Taro era Gerda Taro. Meses antes del logro del laureado disparo la pareja ideó en París la creación de un personaje fotógrafo estadounidense al que bautizaron Robert Capa bajo el objetivo de obtener un mayor beneficio en la venta de sus fotografías. Aunque al principio las obras que vendían bajo este nombre podían ser indistintamente de uno o de otro, finalmente sería André Ęno Friedmann quien encarnó la figura de Robert Capa y, en consecuencia, Gerda Pohorylle optó por el sobrenombre de Gerda Taro para identificar su propia obra. Por tanto, cabe partir de un hecho fundamental: Robert Capa no existió, en realidad fue el sobrenombre que adoptaron inicialmente André Friedmann y Gerda Pohorylle como fórmula para incrementar el beneficio en la venta de sus fotografías, es decir, un intento de dos jóvenes exiliados en París, judíos y sin apenas recursos que fructifica en la construcción de una leyenda y determina el rasgo principal de la obra del legendario fotógrafo. Todo ello a partir del logro de una imagen cuya autoría es confusa, como sucede con muchas de las imágenes obtenidas en común y publicadas en la prensa de la época, los monográficos sobre el autor y los posteriores recopilatorios de su obra, cuando este ya es mito. Con estos últimos datos se parte de la certeza de la huella y la influencia de la obra de Gerda Taro para el ámbito del fotoperiodismo moderno dado que todavía hoy su legado se encuentra disuelto e inidentificado entre las más influyentes fotografías de guerra de todos los tiempos.

Gerda Taro comienza a desarrollar su trabajo como corresponsal acreditada durante los inicios de la Guerra Civil Española y a la vez que el conflicto progresa, la mujer se consolida como fotoperiodista. Sin embargo su prematura muerte durante la batalla de Brunete mutilará las expectativas de esta autora que personificó, entre otras, la emancipación femenina, la lucha –con cámara– por una causa ideológica, el binomio mujer-fotografía de guerra y la máxima de Capa: acercarse al máximo al tema para lograr mejores fotografías, aún a riesgo de morir. Con todo, aventurarse en la continuidad de la carrera de esta fotógrafa significaría exponernos a especulaciones y conjeturas inciertas de una trayectoria que no pudo ser. No obstante, pese a todo, su escaso legado revela que poseía notables cualidades para desarrollarse con éxito dentro del amplio y complejo ámbito del fotoperiodismo.

Ante el lacerante vacío teórico que, sin embargo, halla el interesado en la obra de esta autora se consideró pertinente iniciar una investigación pionera orientada al estudio y análisis de sus fotografías. Para llevar a cabo este designio ha sido preciso, en primer lugar, la necesaria revisión del contexto que circunscribe y explica la formación de esta mirada fotográfica concreta, así como la revisión posterior del contexto que la acoge. Todo ello para a continuación realizar un somero recorrido biográfico, a modo de los modelos propuestos para las convencionales biografías de artistas, con el que se pretende, por un lado, organizar el ritmo de producción de la obra en sentido cronológico, que el análisis del corpus no respeta, y por otro, evidenciar la importancia del estado social y político que enmarca a la autora, fotógrafa de entreguerras, y probar su fotografía como heredera y continuadora de fórmulas documentalistas que la precedieron y siguieron. De esta manera queda justificada, además, la vasta atención que un estudio centrado en la fotografía de la Guerra Civil española ha prestado al contexto de las primeras vanguardias, éste como marco educador de la mirada de Gerda Taro y sin el cual no podrían explicarse los resultados de sus fotografías.

Luego, de partida, para acertar a comprender cómo la joven burguesa Gerda Pohorylle muta a la fotógrafa comprometida Gerda Taro ha debido considerarse su trayectoria biografiada, cuyos datos han sido principalmente rescatados del exhaustivo estudio que sobre la vida de la fotógrafa realizó en 1994 Irme Schaber, autora de *Gerta Taro. Fotoreporterin in spanischen Bürgerkrieg*⁹⁴, monográfico del que proceden la gran mayoría de los datos biográficos que serán ofrecidos y al que remitimos para una profunda reconstrucción del personaje⁹⁵. La estructura que a continuación proponemos se ha completado con los fundamentales datos obtenidos sobre la trayectoria fotoperiodística de Taro y cuyas fuentes de información, dispersas y de naturaleza variada, alcanzan desde la revisión del mayor número de obra original posible -en diferentes soportes: negativo, vintage y obra publicada en los medios de la época- a la entrevista con expertos en diferentes ámbitos. Así, el próximo apartado habrá de considerarse como resultado de una escrupulosa labor investigativa que aúna y ordena todos los fundamentales que el estudio solicitaba para afrontar con garantías el siguiente gran bloque, el analítico, y concluir con éxito este estudio pionero sobre la producción fotográfica de Gerda Taro, un significativo conjunto de obra que hasta ahora no ocupaba mayor interés en el ámbito historiográfico.

⁹⁴ La edición manejada en nuestro estudio ha sido la traducción francesa, editada en el año 2006.

⁹⁵ En relación a este apartado y al capítulo 4, pensamos pertinentes algunas aclaraciones respecto a las necesarias referencias biográficas que los mismos precisan. Con la intención de agilizar esta lectura se ha resuelto el no continuado abuso de la cita al trabajo de Schaber dado que, según se avisa, los más significantes datos biográficos de la fotógrafa proceden del texto de su biógrafa, al que remitimos para un mayor conocimiento sobre la figura de Gerda Taro. Serán, sin embargo, especificadas debidamente las referencias a los testimonios directos que su estudio ofrece y se recuperan para el nuestro.

Respecto al uso de las fotografías de Gerda Taro, cabe añadir que la gran mayoría ofrecidas en nuestro estudio son o bien duplicado de catálogos dispersos o reproducción de la obra original, un ejercicio llevado a cabo durante la consulta de las imágenes en diferentes centros archivísticos, museísticos y medios de comunicación. Por parte, las imágenes ofrecidas a continuación y en adelante irán acompañadas de créditos al pie cuyas explicaciones han seguido criterios muy particulares dado que han perseguido el objetivo de poner de manifiesto algunas cuestiones fundamentales que han surgido durante la búsqueda y el estudio de las imágenes fotográficas, propiamente dichas. Así pues, la organización numérica de cada foto permitirá seguir el ritmo ordenado de producción de la fotografía y, aunque la gran mayoría de imágenes son obra de Gerda Taro, se hará constar cada vez la autoría de las mismas con el nombre de la autora. Las imágenes se han titulado de dos modos: las fotografías públicas, exhibidas en la muestra *¡Esto es la guerra! Robert Capa en acción y Gerda Taro* se han nombrado según los títulos oficiales que ofrecen los créditos museísticos o la versión española del catálogo de la exposición. Esto incluye principalmente el año de captura, el lugar de la toma y los centros que albergan o exhiben las imágenes. Otras, sin embargo, se han nombrado bajo el crédito "Sin título" dado que se trata fundamentalmente de obra inédita, aún no publicada ni mostrada y, por ende, no titulada oficialmente. Se ofrecerá, como cabe esperar, las fuentes y los centros de documentación que albergan este material original, adelantando una importante particularidad, y es que muy a menudo el mismo documento posee paralelos en distintos centros archivísticos -ya sea en soporte negativo, positivado en papel o copia por contacto. Todo ello permitirá plantear una teoría respecto a la naturaleza, intención y usos -originales y contemporáneos- de las imágenes de Gerda Taro.

4.1.1. Antecedente histórico y contextual (1910-1937)

A grandes rasgos, los acontecimientos que inicialmente participan en la gestación de la fotografía Gerda Taro cabe pensarlos a partir de los primeros contactos de ésta con las ideas revolucionarias y comunistas en Leipzig. Hasta entonces su desarrollo intelectual en Stuttgart, ciudad natal, coincide con el propio de una joven burguesa de la época. Schaber documenta y comenta cómo su educación adolescente se centra en la configuración del estereotipo que responde a lo que la cultura del momento espera de una señorita refinada, modelada para encajar en el patrón femenino que el recién estrenado siglo XX arrastra como rémora del anterior, revisados someramente en nuestro estudio. Esta formación oferta una instrucción esencialmente doméstica y centrada en el desarrollo de los valores morales y familiares que propone la época para la mujer. Sin embargo, el traslado de Stuttgart a Leipzig durante el tránsito de la década de los años veinte a los treinta -época que coincide con los grandes movimientos políticos radicales europeos- modificará la conducta de la futura fotoperiodista.

El detonante que inicia uno de los cambios decisivos en la trayectoria de Gerda puede pensarse a partir de su contacto directo con algunos componentes de grupos revolucionarios de Leipzig, entre ellos Dina Gelbke, amiga personal de Lenin. Esta influencia comunista parece marcar la evolución de una personalidad cada vez más consciente e interesada en los aspectos sociopolíticos de la recién iniciada década dado que las condiciones precarias de vida así como la identificación judía con el capital y el progreso ha tensado la convivencia y cada crisis, económica o política, fomentado el combate diario que clasifica a los civiles por sus ideas religiosas. Los conflictos permanentes y el insidioso antisemitismo ha condicionado durante generaciones las estrategias de supervivencia y los métodos nómadas de organización judía, a los que la memoria de la familia Pohorylle no iba a ser ajena, quien ya en 1909 abandonó Galitzia para instalarse, primero en Reutlingen, luego en Stuttgart y más tarde en Leipzig. El carácter e identidad de Gerda emerge en un contexto de peligro sin precedentes para el pueblo judío. Obligada de nuevo a huir, abandonará definitivamente el país alemán tras el ascenso del fascismo hitleriano. De este modo inicia el proceso hacia el desarrollo de unos ideales y una profesión que avanzan en paralelo hasta culminar, razonablemente, en la identificación con la causa popular del brazo español que lucha por mantener los derechos democráticos mientras se defiende del fascismo.

El año 1933 y la masiva huida de ciudadanos alemanes son hechos simbólicos, revisados en nuestro estudio desde el ámbito de los artistas. La emigración en masa de los judíos alemanes se intensifica comprensiblemente tras la subida al poder de Adolf Hitler, fundador en 1920 del *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partido Obrero Nacionalsocialista Alemán) -abreviado NSDAP o Partido Nazi- y canciller del Reich en 1933. El gran número de fugitivos ese año son, sobre todo, emigrantes políticos, pero también científicos y artistas que se pronuncian contra el líder nacionalsocialista, decidiendo el exilio dada la imposibilidad de la vía conciliadora con la intelectualidad y cultura fascista. No obstante, puede explicarse que en la huida judía no se distinga claramente entre exilio y emigración para esta casta ya que los desertados son expulsados, amenazados y/o rechazados del país de origen por causas sobrevenidas. Por ello y aunque son varios los motivos Schaber ofrece para explicar la huida de Gerda a París, todos son vinculantes a la cuestión política alemana: se trata, sobre todo, de abogar por la seguridad personal y de optar por la defensa de unas convicciones fundamentadas en la conciencia de saberse sin perspectivas de futuro como judía en Alemania, esto es, una persona de segundo grado respecto a sus convecinos de raza aria.

4.1.2. La invención de la leyenda Capa, París (1933-1396)

Cuando Gerda llega a París en el otoño de 1933 la capital francesa es, amén del foco cultural y artístico frecuentemente comentado, uno de los centros políticos de la

emigración alemana. En Francia ya habían tenido lugar varias manifestaciones de solidaridad, se habían construido comités de apoyo a los refugiados y el gobierno facilitaba los trámites de entrada en el país. Pero, ante incesante oleada de refugiados, la situación se progresivamente se agrava dado que la emigración alemana se desarrolla en un momento crítico para la economía francesa, afectada por el retroceso que el país sufre a consecuencia de la crisis económica mundial tras el crack del 29. Por ello, los emigrantes como Gerda reciben de la administración equivalentes a una autorización de estancia provisional que no los libra de una posible expulsión. Las condiciones de la joven son en algunos aspectos favorables, pues habla francés y con ello logra un empleo de secretaria que le soluciona los problema económicos y de estancia legal, permitiéndole un modesto alojamiento en Port-Royal, muy próximo al ambiente bohemio de Montparnasse, Saint- Germain- des-Près y Sant-Michel, cuyos cafés se presentan como improvisadas oficinas de asesoramiento al tiempo que focos de interés cultural, artístico y político. El ocio, de momento, se propone principal detonante formativo de su futura mirada fotoperiodística.

Gerda se entrevista por primera vez con André Friedmann en septiembre de 1934, cuando éste ya ha superado la fase más difícil de adaptación en la nueva ciudad. Según Richard Whelan (2003:97-99), por entonces el futuro Robert Capa busca todavía pedidos esporádicos como fotógrafo que vende a prestigiosas publicaciones como *Vu*, aunque a precios muy bajos. El muchacho húngaro apenas cuenta 20 años y ya tiene buenos contactos en el mundo de la prensa, pero también grandes dificultades económicas que lo llevan a aceptar reportajes para el *Berliner Illustrierte Zeitung*, empresa originariamente judía y desde 1934 de dirección nazi.

Mas tarde y mientras Whelan ubica a André en España realizando reportajes (2003:97-98), la fundación oficial del Frente Popular inaugura el Primer Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura al que asisten otros dos fotógrafos claves, David Seymour y Gisèle Freund (en Freund, 2008:61). Ambos, amigos de André, cubren esta reunión de literatos a la que asisten eminentes personalidades francesas, emigrantes alemanes y poetas del mundo entero que reclaman en la capital francesa atención sobre la importancia del combate popular contra el fascismo de la misma forma que hicieron en 1934 en la Unión Soviética. Habitualmente Gerda, André y "Chim", junto a un recién agregado, Henry Cartier Bresson, acuden a los actos de la Unión Internacional de Escritores para fotografiar acontecimientos homólogos, como los organizados por la AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios). Pero todavía han de pasar algunos meses para que la joven se una al grupo de trabajo con sus amigos fotógrafos, aunque no es posible saber si con la intención de convertirse en fotógrafo profesional o para mejorar como agente de André Friedmann, labor que ya la

ocupa. No obstante, otro de los detonantes por la fotografía práctica en Gerda podría pensarse en la inminente convivencia junto al también fotógrafo Fred Stein y André, cuando todos tres comparten el apartamento del primero, donde se produce otra interesante simbiosis: mientras Gerda instruye a los muchachos en idiomas, ellos la aleccionan en fotografía y revelado.

A la vez y mientras André prospera y muestra algunas de sus últimas fotos al prestigioso Kertész, quien, según Whelan, las elogia (2003:104), Gerda comienza a trabajar en la agencia de fotografía Alliance Photo. Este empleo representa una gran oportunidad dado que la ayuda en la regulación de sus rentas y en la educación-formación de su futura mirada fotógrafa. A diferencia de los casos homólogos revisados para la mujer del entorno parisino, Taro inicialmente trabaja de traductora al tiempo que está en continuo contacto con las principales revistas francesas y extranjeras tales como *Vogue*, *Harper's*, *Bazaar* de New York, o el *Journal Illustré*. En Alliance Photo, por tanto, no sólo estará en contacto con las nuevas técnicas y estilos fotográficos, que ensayan las corrientes modernas de los años treinta, sino que, además, empezará a conocer el funcionamiento de mercado de la imagen técnica: la oferta, la demanda, las técnicas de negociación y, en definitiva, todo el proceso interno del recorrido, compra y venta de las imágenes fotográficas.

Ya se comentaron las desfavorables condiciones que debían sortear para salir adelante en París los fotógrafos autónomos, quienes debían continuamente convencer a redactores, editores y agencias fotográficas de la calidad de sus trabajos para lograr venderlos. La fuerte competencia los obligaba a aceptar las duras condiciones cotidianas, con pedidos a menudo mal pagados, además de lo que suponía comulgar con los medios de comunicación sin la protección de benefactores. Así se deduce y explica el intenso y apresurado ritmo de trabajo en aquellos momentos de Gerda y André, quienes han reducido sus contactos sociales al entorno de fotógrafos como David Seymour o Cartier Bresson, para comentar los encargos de las publicaciones periódicas, entre ellas *Regards*, que paga poco y mal, pero publica reportajes críticos sobre la vida social, cultural y política al estilo del periodismo ilustrado moderno. Mientras tanto, los partidos alemanes del exilio así como numerosas personalidades del mundo de la cultura llegan, por iniciativa de Willi Münzenberg, a reunirse para crear un Frente Popular Alemán. En otoño se realizan las primeras aproximaciones entre grupos antifascistas bajo la presidencia de Heinrich Mann, y en febrero de 1936 se organiza una campaña para amnistía destinada a llamar la atención de la opinión pública internacional sobre la realidad política del grupo dominante y la conducta represiva del III Reich. Las opiniones opuestas con respecto a los compromisos políticos no dejan de multiplicarse y destaca la dificultad de crear un compromiso común entre los grupos de izquierda que desprecian el fascismo.

Schaber interpreta que Gerda relega a un segundo plano su compromiso político dado que no está afiliada a ningún grupo y centra todo su interés y atención en la fotografía, en formarse y adquirir la experiencia necesaria del trabajo en el laboratorio y la agencia para ejercer lo antes posible una profesión de utilidad social, al estilo de los soviéticos. Continúa como secretaria en Alliance Photo y positivando copias para ayudar a André, pero también logra la primera tarjeta de prensa, que está datada del 4 de febrero de 1936 y firmada por Irme Rona, jefe de la agencia fotográfica holandesa ABC Press-Service. Este pase representa, además de protección legal en su visado, la oportunidad de ejercer como fotógrafa y compaginar su trabajo de secretaria con el de ayudante de Friedmann en la ejecución de sus pedidos. No obstante, a pesar las largas y duras jornadas de trabajo, el fracaso económico amenaza. Ni la voluntad ni la disciplina en el trabajo parece aportar mayor beneficio que el mínimo para la supervivencia, por lo que Gerda idea un plan para incrementar los ingresos comunes,

“inventarse un fotógrafo americano, rico y triunfador, llamado Robert Capa” (Whelan, 2003:108).

Así es como a partir de finales de 1935, el trabajo de Gerda y la firma de André Friedmann se fusionan en el pseudónimo común Robert Capa (VV. AA, 1999a:74). A su vez Gerda también ha mutado su apellido a otro más cosmopolita, y sustituido Pohorylle por Taro, el segundo más fácil de pronunciar, recordar y escribir (en Whelan, 2003:110). La invención y uso del primer sobrenombre sella, sin embargo, la profunda transformación de André: su aspecto, conciencia y conducta cambian durante el tiempo que ha pasado junto a su joven compañera. Esta es la razón por la que el pseudónimo Robert Capa no puede dissociarse de la futura obra del fotógrafo dado que con el cambio de nombre lo que se pretende es, en definitiva, lograr un producto que se venda más y mejor.

Mientras, en España, se ha producido el levantamiento militar fascista del 18 de julio de 1936 y ello supone una bomba informativa internacional. La resistencia contra los rebeldes se organiza y la población, junto con algunos sectores del ejército, une sus esfuerzos para defender a la joven República. Se constituyen Consejos Revolucionarios y milicias trabajadoras. Los sindicatos y los partidos trabajadores se arman y las peleas callejeras se suceden continuamente por todas las grandes ciudades españolas. Capa y Taro realizan el trayecto París-Barcelona el 5 de agosto en un pequeño Lockheed fletado por Lucian Vogel, editor de *Vu*, uniéndose al grupo de periodistas que viaja hacia la capital catalana para cubrir la revuelta. La revista planea un número especial sobre la Guerra Civil española y los fotógrafos, avalados por ella, viajan a la guerra de España para ejercer de fotoperiodistas en su primer trabajo decisivo, último para Taro.

4.1.3. “PHOTO CAPA”: la fotografía *buscada*

Conforme a lo explicado, la invención del pseudónimo “Capa” es, ante todo, una estrategia de marketing dirigida a las empresas periodísticas para, en definitiva, lograr vender a mejor precio las fotografías. No obstante, el inexistente fotógrafo americano, rico y triunfador al que dan vida Gerda y André ha de ser también productivo y eficaz, es decir, que su obra fotográfica, responsabilidad de la ladina pareja, habrá de estar la altura de la reputación profesional del personaje inventado. Richard Whelan sintetiza el inicial método de trabajo común para llevar a cabo el uso de la firma Capa,

“André, que se haría pasar por el ayudante de revelado de Capa, sería en realidad el autor de las fotografías que Gerda enviaría como realizadas por Capa” (2003:108).

Esta metodología colaboracionista inicial se mantendrá en España, aunque de un modo distinto, pues el papel que ahora asume Gerda, quien ya aprendido en París lo necesario sobre la práctica fotográfica, es homólogo al de su compañero fotógrafo. Por tanto, cabe destacar como inicial y principal objetivo de la pareja el ofrecer a los editores parisinos un producto de máxima calidad, en conformidad con el previamente ofertado, lo que significará unificar y centrar todos los esfuerzos en un proyecto común que alcance este cometido y, a razón de ello, la planificación de una nueva estrategia metodológica que permita el logro del mayor número de imágenes fotográficas fácilmente vendibles. Éstas serán, en definitiva, aquellas de gran impacto que ofrece en aquellos momentos el escenario español en guerra, hacia donde viajan Gerda y André para dar vida al célebre fotógrafo Robert Capa.

4.2. Primera fase (Rolleiflex): poética revolucionaria y tipología folklórica

El apartado 3.1 y previos ya se han ocupado ampliamente de la justificación de los antecedentes históricos del conflicto español así como del contexto social, cultural y fotoperiodístico que enmarca esta época, por lo que no insistiremos en la cuestión generalizada sino en los aspectos particulares que ahora nos preocupan. Nos situaremos, por tanto, en los inicios de la Guerra Civil española para contextualizar a los fotógrafos en Barcelona, dos semanas y media después del comienzo del conflicto, auspiciados por *Vu*, con dos máquinas y la intención de documentar la guerra “codo a codo” (Whelan, 2003:120). Llevan una Leica y una Rolleiflex. El uso de la primera se asocia principalmente André y el formato medio, durante esta primera etapa, a Gerda. La explicación oficial sobre este punto no asocia hasta febrero de 1937 el uso de la Leica a Gerda (en Whelan, Schaber y Lubben, 2007: 163), sin embargo, a razón de algunas instantáneas tomadas a las milicianas catalanas, obtenidas con errores de composición y que en breve comentaremos, podría pensarse que la fotógrafa ya usa el pequeño formato durante esta primera etapa.

4.2.1. De las series fotográficas en Barcelona (agosto de 1936)

“Cuando llegamos los combates habían finalizado. Se entendía que no pasarían de rencillas con fusiles por las calles. En las grandes ciudades españolas, Madrid y Barcelona, el pueblo había triunfado” (Capa, 1938:21). El futuro gran reportero también relatará en *Death in the making*, su autobiografía editada en pleno desarrollo de la Guerra Civil, la situación de estos primeros días,

“La revolución aparecía ante nuestros ojos (...) Un reducido número de estos proletarios en armas llevaban el uniforme azul oscuro de la milicia. Apoyaban el fusil sobre el hombro derecho y, a menudo, a su compañera en el otro” (Capa, 1938:29).

Al parecer Barcelona se presenta agitada, activa y moralmente infranqueable para los fascistas, pues así también lo detalla la periodista LLum Quiñonero, quien rescata el testimonio de la octogenaria catalana y anarquista Concha Pérez, cuya voz nos ubica en la urbe que inicialmente la pareja de fotógrafos encuentra,

“La ciudad tenía el alma de la Barcelona de la que habían partido las columnas. Había cambiado de color, de sonido, incluso la gente de la calle parecía diferente, en un ajeteo con aire de cotidiano que le era tan extraño como la monotonía en el frente. Estaba repleta de refugiados de Euskadi, de Madrid y de otros lugares, y una ingente cantidad de voluntarios de todo el mundo la convertían en el escenario de una película cuyo guión se escribía a la vez que se interpretaba” (2005:127).

Esta idea de Barcelona dista mucho de las ciudades aburguesadas y con amplias miras de industrialización que André Friedmann conoció durante su visita a España durante la primavera de 1935 (en Whelan, 2003:99). Los efectos de la revolución proletaria de agosto de 1936 poseen pulso propio y la sociedad se ha transformado en un estado de igualdad camuflado en el que todo ciudadano se mira de frente. La próspera capital de la Cataluña industrial está en manos de los trabajadores, y fábricas, restaurantes y todo tipo de comercios funcionan bajo un nuevo orden social cuyos directivos son ahora los propios empleados. George Orwell, en *Homenaje a Cataluña*, describe este mismo ambiente,

“Además de todo esto, había también un cambio sorprendente en el clima social, algo que resulta difícil de imaginar a menos que uno lo haya experimentado. Cuando llegué a Barcelona por primera vez, me pareció una ciudad donde las distinciones de clases y las grandes diferencias económicas casi no existían (...). Las ropas elegantes constituían una anomalía, nadie se rebajaba ni aceptaba propinas; los camareros, las floristas y los limpiabotas te miraban a los ojos y te llamaban camarada”(2003:118).

Los anarcosindicalistas de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) forman el principal sindicato de Barcelona y se caracterizan por su radical antimilitarismo. Igual que la CNT, pero más radicales desde el punto de vista político, los semitrotskistas del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), homólogo del Sozialistische Arbeiter Partei Deutschlands (SAP) que Gerda conoció en Leipzig, apoyan al gobierno central sólo por neutralizar al bando nacional. La victoria de los republicanos es un prerrequisito de la revolución y ambas organizaciones coinciden en defenderla. De la misma forma que los anarcosindicalistas, el POUM se opone a un ejército regular permanentemente centralizado y respalda, ante todo, la formación de las milicias. La tercera facción principal en Barcelona es el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), una amalgama de fuerzas socialistas y comunistas que defiende la necesidad de completar la derrota del fascismo no sólo en España, sino en toda Europa. Asimismo, las numerosas expropiaciones revelan una respuesta hacia el levantamiento fascista, y también responden a una profunda convulsión social. Los milicianos toman fábricas y grandes almacenes; los bancos están bajo control o cerrados por la Generalitat y los grandes hoteles ocupados por las organizaciones obreras. En el hotel Colón se encuentra instalado el PSUC. La CNT-FAI tiene sus locales en el edificio de la Cámara de Comercio. El POUM se ha establecido en el hotel Falcón, en la Rambla superior, cerca de la plaza de Cataluña, convertido durante siete meses en la Central de todos los miembros alemanes del SAP o el KPO que participan en la lucha armada junto al POUM. Cada organización realiza su propaganda, moviliza y dirige sus milicias y grupos de combate en las ciudades y frentes de alrededor. En definitiva, pueden distinguirse dos vertientes principales: los anarcosindicalistas y el POUM, por una parte, que se organizan para hacer la revolución y la guerra defensiva y, el grupo que forman los socialistas moderados, los liberales y los comunistas, por otra. En cualquier caso, todos parecen querer participar de los cambios sociales que propugna este marco, como detalla la entonces anarquista Concha Pérez,

“La calle, las fábricas, las instituciones en Barcelona pasaron a las manos de quienes estaban mejor organizados para afrontar el caos; en buena medida los anarquistas se convirtieron en los dirigentes de la multitud dispuesta a defender la República pero, sobre todo, a ir más allá, mucho más allá; miles de hombres y mujeres de todas las edades querían ser protagonistas de lo que empezaba a suceder en la ciudad y en toda Cataluña, contagiados por la borrachera de entusiasmo que provocaba el hecho de verse convertidos en dueños de su tierra. Cambió el lenguaje, la ropa y las ceremonias” (en Quiñonero, 2005:120).

Puede pensarse, por tanto, en la condición antifascistas de Gerda y André como razón principal de su identificación con estos jóvenes, objetivo del acoso fascista y también de sus primeras fotografías. Según los testimonios ofrecidos, la zona catalana transmite el fervor que lleve a cabo una rotunda transformación social acorde con las ideas socialistas que vaticinan el derrocamiento fascista. Esta actitud la encarnan los milicianos y, por ello,

probablemente los fotógrafos se identifican inmediatamente con estos jóvenes españoles a los que usan continuamente como referencia del conjunto de su obra. Estas primeras fotografías están protagonizadas, ante todo, por obreros o campesinos mutados a milicianos. Según muestran las imágenes, las condiciones en las que deben combatir el golpe militar son excesivamente precarias: cuentan únicamente con algún tipo de arma precaria y un uniforme compuesto básicamente por la característica ropa de trabajo, esto es, una logística improvisada y, al parecer, una instrucción rudimentaria, pero defienden la causa con tal fervor que estas adversidades parecen quedar relegadas a un segundo y alejado plano.

En Barcelona los anarco-sindicalistas son el tema principal del conjunto de obra sellada por la firma "Capa". Ésta, especialmente interesada en la figura del/la miliciano/a, se centra en la temática costumbrista que ofrece la ciudad fervorosa. Como muestra la selección de obra de la exhibición *¡Esto es la Guerra! Robert Capa en Acción y Gerda Taro*, durante el periplo catalán las fotografías de la pareja se recrean, ante todo, en el rostro de aquella masa urbana que evoca a la resistencia. Estos son, ante todo, jóvenes sonrientes cuyas expresiones revelan el positivismo de participar y llegar a transformar la historia según las convicciones utópicas de igualdad y libertad. Pero, como decimos, un comportamiento revolucionario especialmente atendido durante esta primera etapa es el de la mujer miliciana, cuya actitud, homóloga a la de su compañero varón, parece estimular fotográficamente ante todo a Gerda, pues a ella se asocia en estos momentos el uso del formato

cuadrado y éste es el más generoso con el citado tema. Cabe comentar, no obstante y como se avisaba, una primera contrariedad respecto a la postura que Richard Whelan defiende respecto al no uso de la Leica por parte de Gerda hasta el año 1937. El biógrafo de Capa precisa los inicios de Taro con el formato 135 en febrero del citado año (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:45-46). Sin embargo, algunas fotografías en las que aparecen milicianas entrenando, obtenidas en formato 135 y paralelas a las logradas con el formato cuadrado durante este periodo (fig. 4), podrían delatar los primeros intentos



Fig. 2. Miliciana, Barcelona, agosto de 1936. Gerda Taro. Imagen reproducida en el texto de Irme Schaber. International Center of Photography de Nueva York.



Fig. 3. Niño con gorra de la FAI. Barcelona, agosto de 1936. Gerda Taro. Copia exhibida en la muestra ¡Esto es la guerra! International Center of Photography de Nueva York.

fotográficos de Gerda con la Leica IIIa⁹⁶ dado que, como recién indicábamos, estas imágenes de milicianas, obtenidas con la cámara de pequeño formato, muestran errores graves, sobre todo de composición, que podrían asociarse a la impericia que se le adivina a la mujer con este tipo de máquinas, un asunto que no afecta a su compañero fotógrafo, ya experimentado en el uso del pequeño formato cuando lleva a cabo el proyecto de documentar la Guerra Civil española.

Considerando el formato medio como el habitual de Gerda Taro durante este primer periodo, otro tema recurrente de su fotografía serían las barricadas transformadas en terreno de juego para los niños. En estas imágenes, obtenidas con la Rolleiflex, aparecen muy a menudo niños entretenidos en escenarios que evocan al contexto de un país en guerra. Estos referentes contextualizados en las fotografías por el entorno habitúan a tener en común, ante todo, un complemento de su vestir que los destaca y diferencia: se trata del birretes portador de siglas antifascistas, en este caso de la FAI, símbolo de revolución y libertad y elemento que Taro repite de manera insistente cuando atiende fotográficamente a la figura del niño.



Fig. 4. Sin título, Barcelona, agosto de 1936. Gerda Taro. Copia residual de la serie que ilustra el reportaj de *Vu* el 29 de agosto de 1936.

Por último, un motivo más que instiga especialmente el tema del conjunto de la obra durante la etapa catalana son los vehículos. Ésta muestra los espectaculares automóviles requisados por y para la revolución que conducen los milicianos. También en estos casos resulta frecuente que la atención fotográfica recaiga sobre vehículos identificados bajo siglas, consignas y/o iniciales de organizaciones antifascistas. Muchas de las fotografías de niños en formato cuadrado fueron publicadas en distintos medios como el *Zürcher Illustrierte*, *Vu*, bajo el sello "Capa "y el título " La revolución y los niños" e incluso en folleto de propaganda nazi *Moscou, bourreau de l'Espagne*, concretamente una que muestra la toma del Hotel Colón. Asimismo, también las imágenes de las milicianas fueron objeto de gran atención para la prensa internacional, publicándose en el *Berliner Illustrierte Zeitung* y *Regards*.

En Barcelona, y por tanto en toda Cataluña, el margen de maniobra y decisión está a cargo del Comité de las Milicias Antifascistas, que es también competente en el ámbito de registro de las tarjetas de prensa y salvoconductos para llegar al frente y trabajar en primera línea de batalla, sin embargo, la capital catalana parece no ofrecer otra temática que la ya fotografiada. En consecuencia, los fotógrafos continúan su ruta hacia Aragón.

⁹⁶ El desarrollo de ésta y otras cuestiones en relación se amplían en el análisis del estudio práctico que se ocupa de la figura de *La miliciana*, en la tercera parte de la investigación.

4.2.2. De las series fotográficas en el frente de Aragón y Madrid: buscando *la foto* y documentando la retaguardia (agosto de 1936)

El frente de Aragón se extiende en línea recta de Huesca a Teruel, pasando por Segovia. A partir de Lérida, el comportamiento de los anarquistas y del POUM respecto a los pasaportes, tarjetas de prensa y otros documentos los controlan de forma autónoma cada localidad, lo que provoca una considerable reducción de movilidad, pérdida de tiempo y dificultad para acceder a los sucesos más significativos, adivinados en la línea de batalla. La pareja de fotógrafos llega hacia mediados de agosto de 1936 a esta zona y es en Santa Eulalia (Huesca) donde tienen su primer acercamiento al frente que, sin embargo, no ofrece batallas ni actividades sensacionales que fotografiar, como explica George Orwell,

“Estuve en el frente de Aragón desde enero hasta mayo, y entre enero y finales de marzo poco o nada ocurrió allí” (2003:34)

Al contrario que en Barcelona, donde la revolución y su romanticismo son abanico de seductoras temáticas, en Huesca y Zaragoza éstas se reducen considerablemente. Orwell abandona el territorio aragonés poco antes de la llegada de los fotógrafos y, según narra, este marco no ofrecía grandes posibilidades fotográficas,

“se trataba simplemente de la mezcla de aburrimiento e incomodidad inherentes a la fase estacionaria de la guerra. Una vida tan monótona como la de un empleado de ciudad, y casi tan regular. Montar guardia, patrullar, cavar; cavar, patrullar, montar guardia” (2003:35).

Al parecer, tras las primeras acciones militares de la guerra se ha llegado a una situación de estancamiento general que se prolongará durante algún tiempo ya que no hay ni hombres ni munición suficiente como para lanzar una ofensiva con buen fin. Sin embargo y como puede apreciarse en las fotografías *Soldados republicanos con artillería* y *Soldados republicanos cargando artillería* (fig. 5 y 6), tomadas en el monte de Aragón, ello no es



Fig. 5. *Soldados republicanos con artillería*, Monte de Aragón, Huesca, agosto, 1936, Gerda Taro. Copia exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!* International Center of Photography de Nueva York.



Fig. 6. *Soldados republicanos cargando artillería*, Monte de Aragón, Huesca, agosto, 1936, Gerda Taro. Imagen publicada en *Miroir du Monde* el 5 de septiembre de 1936 bajo el sello «Taro». Copia a su vez exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!* International Center of Photography de N. York.

motivo para que los fotógrafos no intenten reconstruir y escenificar para sus fotografías escenas de estética bélica que, en este caso, responden principalmente a capturas con la Rolleiflex. Concretamente la segunda nombrada, publicada en *Miroir du Monde* el 5 de septiembre de 1936, será la primera imagen que Gerda publicada bajo el sello "Taro", algo que podría interpretarse como una intención o ensayo de independencia y que, al mismo tiempo, refuta las teorías del uso de este sello independiente hacia el ocaso de su carrera (en Whelan, Shaber y Lubben, 2007:163).

La fotografía de formato cuadrado, asociable a la obra propia de Gerda, continúa insistiendo en el apartado de la milicia, interpretada a partir de los trabajadores y los soldados como un nuevo modelo de ciudadano, comprometido y convencido de la lucha antifascista. Una imagen de entonces, muy comentada y destacable, es la protagonizada por cuatro soldados a los que la fotógrafa retrata en contrapicado (fig.7), vigorizando de este modo su planta y gestos, muy a pesar del precario equipamiento que los referentes portan para la lucha, reducido a poco más que un gorro y un fusil, ambos inservibles para la guerra si de nuevo atendemos al testimonio de Orwell,

"En verdad se trataba de armas casi inútiles. Estaban hechas con partes de otras armas, ningún cerrojo correspondía a su fusil y por darse por contado que el sesenta y cinco por ciento dejaba de funcionar después de cinco tiros" (2003:48).

La fotografía en formato medio y titulada *Algunos vigorosos partidarios de la República*, en efecto transmite convicción y confianza a partir de los rostros de determinación absoluta que la fotógrafa ha captado en sus referentes, potenciados a partir del encuadre y la composición, al estilo de la revisada fotografía soviética. Sin embargo y a pesar de los óptimos resultados fotográficos obtenidos pese a la excesiva calma en el frente, al parecer Huesca tampoco ofrece las imágenes de acción que necesitan los fotógrafos para cumplir su compromiso con las agencias y los periódicos. Por ello viajan de nuevo, esta vez hacia el sur, hasta Tardienta, donde se



Fig. 7. *Cataluña y Frente de Aragón*, 1936. Gerda Taro. Copia exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!*



Fig. 8. *Agricultor con criba*, frente de Aragón, 1936. Gerda Taro. Copia exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!*



Fig. 9. Sin Título. Posiblemente Leciñena, agosto de 1936. Gerda Taro. Reproducción en la biografía de Irme Schaber

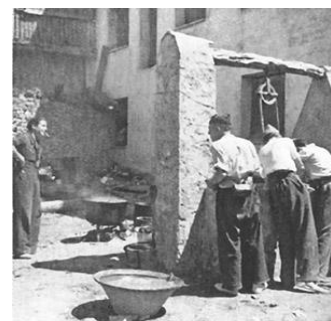


Fig. 10. Sin Título. Posiblemente Leciñena, agosto de 1936. Gerda Taro. Copia exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!* International Center of Photography de Nueva York.

unen al grupo de la Centuria Thälmann, anexo del PSUC, compuesto únicamente por individuos judíos de origen polaco y alemán (en Whelan, 2003:123). El jefe del grupo internacional, Max Friedmann, es el encargado de organizar el servicio de información de las milicias con fin de establecer conexión con el Estado Mayor en la capital y las unidades de las milicias anarquistas vecinas. Aquí Gerda realiza un pequeño reportaje sobre los lugareños y obtiene unas interesantes fotografías de campesinos y soldados trabajando la tierra de Aragón. Las imágenes fotográficas muestran la vida cotidiana de los aldeanos y la ayuda que el campesinado recibe de los interbrigadistas. De ellas se deduce la estrecha colaboración que existe en el trabajo entre la población rural y los soldados extranjeros. Esta asistencia aparece como parte integral del esfuerzo general que propone el sistema internacional al bando republicano, pero el interés fotográfico por el tema también puede pensarse como motivo de persuasión para la opinión pública. A diferencia de Taro, en este entorno Capa recurre a menudo a la puesta en escena consciente haciendo posar y retratando al campesinado con gesto revolucionario: puño en alto y mirando directamente a cámara. No obstante, la insistencia en Aragón sobre el tema del campesinado revela la continua calma en el frente dado que la obra fotográfica de este periodo continúa ocupada en las escenas cotidianas que ofrece la retaguardia de los alrededores de Zaragoza. A falta de esta acción la fotografía de Gerda Taro en Leciñena se recrea con grupo de hombres mientras descansan o se divierten. Pero cabe entender que estos documentos gráficos, hoy de gran valía documental e interés por su condición folklórica, no dejan de ser de carácter anecdótico para los fotógrafos, e ineficaces como signo informativo para las exigencias editoriales de la época.

Ante la inactividad de la zona, de nuevo retoman el viaje hacia la capital española. En Madrid, siguiente parada a finales de agosto de 1936, Capa y Taro fotografían las labores de protección de la ciudad, recién bombardeada por los rebeldes. La capital siente la rebelión social pero tampoco ofrece las imágenes sensacionales que, según testimonio de Taro (en Schaber, 2006:161), los fotógrafos pretenden lograr para mostrar a los editores ante su inminente vuelta a París. Logran los necesarios salvoconductos y acreditaciones de prensa para continuar hacia el sur (en Whelan, 2003:125). En Talavera de la Reina y ante los inminentemente bombardeos, no se les autoriza a entrar en zona de combate. En consecuencia avanzan hacia Córdoba.

4.2.3. Frente de Córdoba: la fotografía *encontrada* (septiembre de 1936)

Los fotógrafos llegan a Córdoba a principios de septiembre sin haber logrado el contenido fotográfico previsto. La mañana del día 5 se dirigen hacia Cerro Muriano y entornos, donde saben de una ofensiva republicana. Al día siguiente, el domingo 6 de septiembre, Taro y Capa conocen a Clemente Cimorra, reportero y periodista del periódico madrileño

La Voz, que marcha junto a ellos al frente para cubrir la batalla. Éste habla de ellos en su crónica con fascinación,

“Se encontraban a mi lado, sobre la batalla más devastada hasta el momento, animándose mutuamente en un ¡Para adelante! Fotografiarían los cañones del enemigo... el valor inocente de la juventud es lo que les hace buscar lo auténtico.”⁹⁷

En este entorno finalmente se logra la fotografía sensacional e impactante pretendida: *Muerte de un miliciano*, una imagen fotográfica ansiada y obtenida en el seno de una metodología colaboracionista, cuya manifestación exterior significa el copyright común "Robert Capa", que ha exigido en la ocupación práctica un acuerdo técnico y de coordinación en la elección de los temas y contenidos, basado en la división del trabajo que surge de los métodos para sobrevivir y prosperar en París. Un recorrido por el conjunto de obra obtenido hasta ahora demuestra cómo durante estas semanas la pareja de fotógrafos continúa trabajando sobre la base laboral de confianza mutua que, por un lado, garantiza un margen de desarrollo individual pero, por otro, excluye la competencia dado que todas imágenes son identificadas por el sello común "Capa". Pero la célebre instantánea reporta el éxito en exclusiva al varón de la sociedad y, muy posiblemente y en consecuencia, precipita la progresiva pero irreversible independencia profesional de la fotógrafa⁹⁸.

A finales de septiembre de 1936 las tropas fascistas han entrado en Toledo y la toma de Madrid parece inevitable. El trabajo de apoyo y propaganda de los numerosos Comités de ayuda a España, en torno a los partidos socialistas y comunistas en Francia, Inglaterra, en los países escandinavos o en EEUU, comienza a rendir al máximo. París se convierte en el centro de coordinación, es el lugar de reunión de los voluntarios del mundo entero y donde se organizan las Brigadas Internacionales. La organización mundial de los partidos comunistas decide formar unidades militares coordinadas y sobre todo controladas para que los voluntarios no marchen de forma espontánea y subvertida al frente español. Los voluntarios que desean viajar a España, a menudo ajustados al perfil de desempleados y emigrantes de Italia y la Alemania nazi, acuden a la Central del Partido Comunista Francés donde se verifica su ideología y formación militar. El consejero militar del Komintern, el General Walter, oficial de la Armada, será el encargado de seleccionar a los individuos que presten su ayuda a la resistencia del país vecino.

En estos momentos España es el tema dominante en la prensa parisina. El nº23 de *Vu* corresponde a la edición especial que la publicación dedica a la ofensiva española y

⁹⁷ Clemente Ciorra, en *La Voz* el 8 de septiembre de 1936.

⁹⁸ El análisis del apartado *El miliciano*, en la tercera parte de la investigación, profundiza en cada aspecto de este asunto. Véase el epígrafe 6.2.

destaca por las imágenes fotográficas de Gerda y André, entre las que se encuentra *Muerte de un miliciano*. En este caso el contexto de publicación es fundamental dado que de *Vu* germina la leyenda Capa, la que proclamará al originario André Friedmann como el “mejor fotógrafo de guerra del mundo”⁹⁹. Por su parte, *Regards* publica el 10 de septiembre las imágenes de la pareja sobre Barcelona y el frente de Aragón, y día el 24 del mismo mes las de Córdoba. De manera sorprendente el *Berliner Illustrierte Zeitung*, entonces de ideología pro nazi, divulga fotografías de la sociedad, atribuibles a Gerda por cuadradas, el 3 de septiembre de 1936. Y, en coherencia a razón del formato, también Henri Daniel propone al agente fotográfico que fuera jefe de *Associated Press* en Berlín fotografías de ésta para ser publicadas en los Estados Unidos. Se puede ver el sello de su agencia, New York Pix, en algunas imágenes de la mujer sobre los emigrantes alemanes, así como tomas generales de España archivadas junto al trabajo de Ernest Meyer, antes director de la agencia berlinesa *Mauritius* y Kurt Szafranski, ambos grandes reporteros de la época. Todas las imágenes fotográficas difundidas por estas agencias y periódicos van identificadas por el copyright “Robert Capa”, sello que abarca el trabajo de la sociedad común, y que poco a poco vela la participación de Taro.

Tras una breve estancia de la pareja en París, en otoño de 1936, Capa retorna a Madrid mientras Taro prepara un viaje a Italia, realizado a finales de otoño. En la capital española Capa fotografía una ciudad que, contra toda estimación pesimista, resiste tras diez días de ataques rebeldes. El día de la llegada del fotógrafo, el 18 de noviembre de 1936, Hitler y Mussolini reconocen a Franco como jefe del estado español. El gobierno republicano acaba de transferir el mando a Valencia y la mayoría de corresponsales extranjeros son evacuados a la ciudad costera. Los supervivientes madrileños buscan refugio en el metro mientras las mujeres y niños son evacuados. Aquí Capa toma imágenes hoy emblemáticas sobre los siniestros bombardeos de la capital en ruinas que ilustrarán la tragedia del rescate de Madrid, publicadas en *Regards* en diciembre. También el *Weekly Illustrated*, *Zuricher Illustrierte* y la nueva publicación americana *Life* incluyen parte de esta obra. El fotógrafo ha aumentado su prestigio desde la publicación de *Muerte de un miliciano*. En consecuencia el copyright “Capa” ahora es sinónimo de grandeza, por lo que ninguna de las cabeceras nombradas omite la referencia a esta firma, que cada vez exalta más al hombre y reconoce menos la labor de la mujer, más bien y por el contrario, la decisión del copyright afecta gravemente a Gerda dado que su trabajo se ha vuelto invisible y, aunque fuera pieza fundamental del complicado engranaje que han logrado los objetivos comerciales de la empresa “Capa”, desde el éxito de *Muerte de un miliciano* esta firma será únicamente vinculante al hombre de la sociedad.

⁹⁹ *Picture Post*, diciembre de 1938.

Según los testimonios que incluye en su investigación, Schaber deduce la inconformidad de Taro ante esta posición velada. Podría especularse al respecto y a favor dado que la trayectoria de esta fotógrafa apunta hacia una firme intención de lograr un lugar propio en el ámbito profesional, del mismo modo que lo ha reivindicado en todas las demás esferas. Para el que nos incumbe, cabe recordar que Gerda Taro fue una motivadora nata capaz de arrastrar con su entusiasmo a las personas de su entorno, capaz de provocar el máximo rendimiento en el joven y desubicado André Friedmann, así como responsable de reorientar su trayectoria profesional. También logró el objetivo inicial de la empresa común: multiplicar el precio de venta de las fotografías y que éstas lograran un lugar privilegiado en las páginas de las publicaciones periódicas. Por todo ello, cabe pensar, en la línea de Schaber, que no hubiese cedido a esta invisibilidad obligada, y que todo ello desembocara en la independencia progresiva, personal y profesional de la mujer. Para el segundo de los ámbitos, "Reportaje Capa & Taro" será el nuevo sello acordado que identifique las imágenes de los reportajes que los fotógrafos publiquen en común. Con él, el trabajo de Taro no solo se reconoce sino que, además, se vincula a la ya prestigiosa firma. El nuevo copyright, amén de cubrir las cuestiones profesionales legales, fijará de un modo diferenciado la naturaleza de esta misma colaboración.

4.2.4. "Photos Capa et Taro" (febrero de 1937)

La primera vez que se reconoce el trabajo de Gerda Taro en una publicación bajo el sello "Photo Capa et Taro" es en el *Berliner Illustrierter Zeitung*, el 3 de septiembre de 1936, pero el primer gran reportaje fotográfico bajo esta firma aparece publicado en *Regards* el 18 de marzo de 1937 a propósito del tema de los refugiados de Málaga en Almería. No obstante y aunque algunos importantes reportajes de esta época están publicados bajo la firma conjunta, Taro ya hace uso del sello propio e independiente "Photo Taro", que imprime en el reverso de sus copias. Su primer reportaje en solitario, firmado como tal, no aparece hasta el 8 de abril de 1937 en *Regards*, pero la fotografía de los artilleros del Monte de Aragón, publicada en *Miroir du Monde* el 5 de septiembre de 1936 bajo el sello "Photo Taro", puede interpretarse como una adelantada y firme intención de independencia.

A mediados de mes Capa y Taro recorren juntos la Costa del Sol, protagonista de un gran éxodo. Málaga, que desde el principio de la guerra está tomada por los anarquistas del Comité de Salud Pública, se convierte en objetivo rebelde y Queipo de Llano, junto con la ayuda del general italiano Mario Roatta, inicia una ofensiva en la ciudad. El escritor Juan Eslava Galán explica cómo el general español aprovecha el cuerpo expedicionario de seis mil hombres que envía Mussolini que desembarcan en Cádiz el 22 de diciembre de 1936 para combatir por el dominio de la ciudad. Dos columnas nacionales españolas avanzan simultáneamente a través de la serranía la costa

con una importante artillería naval. Mientras, la ayuda italiana colabora con columnas motorizadas que se aproximan desde Antequera, Loja y Alhama. La ofensiva provoca la evacuación civil de la población malagueña y ésta, atemorizada ante el ataque fascista, inicia la huida masiva hacia Almería. Más de 150.000 personas abandonan sus hogares y comienzan a pie el trayecto hacia un destino incierto por la única vía costera que une ambas poblaciones, atacada por mar y aire (2005:205).

Capa y Taro se unen a esta marcha y fotografían la miseria a la que está siendo sometido el pueblo andaluz. Sus imágenes muestran a los más débiles castigados por la guerra; cargados en su huida con lo indispensable o lo capazmente transportable. Muchos han llegado desde Marbella para encontrar refugio en Málaga y ahora escapan de nuevo para encontrar amparo eventual en otro lugar. La fotografía de Capa y Taro una vez más se centra en el rostro de la muchedumbre. Muestran la experiencia de la guerra y el terror fascista a través de la expresión de los más débiles: mujeres, niños, ancianos y heridos en estado de shock (fig.12). El testimonio de Tomás Ruiz Martín, refugiado superviviente es síntesis del duro trayecto documentado por los fotógrafos,

“La carretera de Málaga a Almería se puso como cuando usted sale del cine, así, en manada. Y figúrese cuando venía la aviación a eso, a ametrallar (...) y allí se encontraban niños muertos y, en fin, de todo “(en Eslava, 2005:206).



Fig. 11, 12, 13,14. Fotografías de Gerda Taro sobre la huida de los refugiados de Málaga y el barco de guerra *Jaime I*, respectivamente. Andalucía, febrero de 1937. Copias exhibidas en la muestra *¡Esto es la guerra!* (12-14). Copias índice (originales) en el Cuaderno nº 3.

Aunque las imágenes de este reportaje son prueba de sufrimiento de los inocentes, sorprende que el punto de atención de la fotografía se detenga, ante todo y frente a las víctimas más desgraciadas que describe Ruiz Martín, en la cara más arrogante y decidida de los que afrontan valerosamente la adversidad. Una de estas fotografías será la escogida por *Regards* para ocupar la portada del número comentado. Ésta muestra a una joven sobre un corcel blanco dispuesta a atravesar la montaña para abastecer a los hombres del frente (fig.11). Asimismo y según las instantáneas que publica el medio, de nuevo se evidencia en Gerda el doble uso de

formatos, pues como revelan los originales examinados¹⁰⁰, la fotografía de portada procede de una película de 35 mm mientras las demás, las del interior del reportaje, han sido obtenidas con una película de formato cuadrado. Ello denota el uso compaginado de la Leica y la Rolleiflex, y así también lo indican la resta de fotografías que completan la serie de la Costa del Sol sobre los temas rurales y de soldados. Una de éstas confirma la entrada de refuerzos a un pueblo desierto, Calahonda, cuya entrada custodia un centinela armado. Ésta y las imágenes de los exploradores que parten hacia el frente a través de las colinas de la sierra, entre las que se encuentra la de la mujer a caballo, se realizan junto a la patrulla republicana a la que acompañan los fotógrafos. La serie sureña se completa con el conjunto de tomas sobre el legendario acorazado *Jaime I* y su tripulación (fig.13 y 14), atacado en la primera agresión aérea de la guerra¹⁰¹.

Paralelamente al ataque en Málaga, los insurgentes lanzan una gran ofensiva contra la arteria vital de la capital, la ruta que une Valencia y Madrid. Este suceso reúne a 12.000 voluntarios venidos de 55 países diferentes que se unen a las brigadas españolas. Entre estos voluntarios se encuentra el batallón de Abraham Lincoln (americano) y el de Dimitroff (países balcánicos).

Hacia finales de febrero Capa y Taro documentan en Madrid cómo se prepara la defensa de la capital en los puestos de mando y las trincheras. Concretamente el día 25 Taro firma su acreditación como fotógrafa de prensa en la Secretaría para la propaganda de la Junta de la Defensa y se traslada al palacio de Zabálburu, la mansión expropiada que La Alianza de los Intelectuales Antifascistas ha ocupado como oficina y lugar de alojamiento de los escritores y periodistas extranjeros. Así, mientras Capa regresa a París para negociar con los editores, Gerda teje una muy interesante y beneficiosa red de amistades; conoce a Ted Allan, voluntario canadiense con unidad móvil que la acompañará en muchos de sus futuros y decisivos movimientos, a Herbert L. Matthews, corresponsal del *New York Times*, y a Walter Reuter, quien a menudo le ayudará a acceder al frente donde, recuerda éste, se desenvuelve con gran soltura (en Schaber, 2006:185). Ahora, además, Gerda ha sido contratada por *Ce Soir*, publicación que despunta desde sus inicios como principal reclamo para el Frente Popular y que debe, como tal, llegar a un amplio sector de público identificado con la ideología comunista. Louis Aragon (presidente entonces del AEAR, organización francesa homóloga a la Alianza de Intelectuales Antifascistas) nombrado redactor jefe, es responsable de la contratación

¹⁰⁰ Estas fotografías han podido examinarse en una de las libretas de trabajo de la pareja, conocidas como los *Cuadernos de trabajo de Robert Capa*. Concretamente el nº3 acoge las copias índice originales de las imágenes comentadas. Incluyen la totalidad de 16 contactos sobre el tema de los refugiados, 4 de la mujer a caballo y 19 de la serie del *Jaime I*.

¹⁰¹ En los Archivos Nacionales de París se encuentran los contactos originales donde aparece parte de la artillería y la tripulación naval, donde puede distinguirse claramente la identidad de los formatos. De la misma manera, los Archivos Fotográficos de P.C.E custodia alguna imagen positivada de esta serie, cuyo reverso está sellado con la marca "PHOTO TARO". Ambos dos, contactos y copias, han sido examinados.

de la fotógrafa, avalada por su obra publicada en otros medios. Este nuevo convenio, que no afecta a su compromiso con *Regards*, sí determina el distanciamiento profesional con Capa dado que la mujer ya trabajará, publicará y firmará en solitario.

4.3. Segunda fase (Leica): estilo emotivo y dinámico(marzo-julio de 1937)

“PHOTO TARO” y el compromiso profesional de Gerda con *Ce Soir* sellan definitivamente el fin del aprendizaje de la mujer junto a Robert Capa, al tiempo que marcan su creciente independencia como fotógrafa. Mantiene su colaboración con *Regards*, su trabajo lo distribuyen diferentes agencias a nivel mundial y la acreditación consignada por la Secretaría de Propaganda-Sección Fotográfica de la Junta de Defensa, con sello de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, le otorgan plena libertad para trabajar con total autonomía, lo que significa que genera e ingresa en solitario. Todos estos hechos confirman el logro de esta mujer ante la reivindicación de su derecho al reconocimiento profesional. Pero tampoco prescinde del uso de la firma comunitaria “Photos Capa et Taro”, que mantendrá para los reportajes realizados junto a Robert Capa¹⁰². Desde este momento el uso de la cámara Leica será continuado, lo que modificará, fundamentalmente y respecto a la obra comentada de la fase anterior, el interés fotográfico de la autora. Todo ello será revisado a continuación mientras proseguimos en la ordenación cronológica de la obra.

4.3.1. “PHOTO TARO”: cobertura de la batalla de Guadalajara y de la serie de los bombardeos en Valencia (marzo-mayo de 1937)

En este momento de independencia, Gerda Taro recibe el encargo de la cobertura de la batalla de Guadalajara (8-23 de marzo) donde será testigo presencial de la victoria republicana sobre las tropas de Mussolini. La batalla de Brihuega significa un gran motivo propagandístico para el sector republicano dado que se ha conseguido detener a las formadas tropas de Mussolini y Franco, que unifican tecnología moderna y al temido ejército africano avanzando por el noreste. La contraofensiva victoriosa significa moralmente un gran triunfo para el frente antifascista, pero este logro cabe completarse con imágenes que así lo acrediten, que creen un cerco de resonancia que alcance hasta la opinión internacional. Mientras Capa continúa en París, Taro cubre y firma esta importante contraofensiva que *Regards* publica a toda página el 8 de abril bajo el titular

¹⁰² Estos, identificados por la firma “Photos Capa et Taro”, son:

Ce Soir, 3 de marzo de 1937. Frente sur.

Ce Soir, 10 de marzo de 1937. Trincheras de Madrid.

Ce Soir, 11 de marzo de 1937. Trincheras de Madrid.

Ce Soir, 12 de marzo de 1937. Trincheras de Madrid.

Ce Soir, 13 de marzo de 1937. Puente de Arganda, Jarama. Refugiados de Málaga y Almería.

Ce Soir, 15 de marzo de 1937. Barricadas de Madrid.

Regards, 18 de marzo de 1937. Málaga. Frente sur.

Ce Soir, 29 de marzo de 1937. Minas de mercurio de Almadén.

Ce Soir, 31 de marzo de 1937. Bombardeos de Madrid.

“Imágenes de una victoria”, aunque un desliz tipográfico sustituye su inventado apellido TARO por WARO, un error de imprenta que, de nuevo, ofrece confusión para la autoría de este importante trabajo que certifica la trascendencia del suceso (fig. 16). De hecho, el cuerpo textual del reportaje ha quedado reducido a un breve comentario de las fotografías publicadas.

Antes de regresar a París y documentar el funeral por las víctimas de Clichy, Taro realiza una nueva salida al frente. En Morata de Tajuña y junto a Ted Allan se une a los interbrigadistas para regresar de nuevo a las zonas conflictivas pero, al parecer, según el contenido de las imágenes, el frente está en calma dado que éstas sólo muestran a grupos de soldados relajados en lo que se intuye un momento de descanso tras la reciente victoria. En este pequeño pueblo evacuado se confina la intendencia y la guardia del ejército popular, y también se fotografía a los hombres en sus posiciones. Pero todas estas imágenes son de carácter anecdótico.

Las fotografías previas, obtenidas en Valencia, documentan a los nuevos regimientos del ejército popular y los cursos de formación militar impartidos en la playa Las Arenas (fig. 15). Aunque las milicianas ya han sido instadas a abandonar los puestos de vanguardia -la propaganda las reorienta a prestar su apoyo en la retaguardia (en Nash, 2006:166)-, las imágenes de Taro insisten en mostrar a las mujeres instruyéndose junto a los hombres.

A rasgos generales, la obra gráfica de esta etapa está centrada, ante todo, en el ámbito militar, lo que lleva a pensar en la posición que adopta la fotógrafa frente a los cambios cada vez más evidentes de la política española. Durante la primera semana de marzo el Partido Comunista Español ofreció un Congreso en Valencia en el que el Secretario General José Díaz realizó unas declaraciones con serias consecuencias en las que proclamaba un sistema privilegiado de las milicias anarquistas y destacaba la importancia de la unificación de la fuerza y las armas. El peligro era muy simple y comprensible, según



Fig. 15. *Ce Soir*, 22 de marzo de 1937. Copias índice paralelas a las fotografías publicadas en el Cuaderno nº 7.



Fig. 16 *Regards*, 8 de abril de 1937. Primer gran reportaje de Gerda Taro como fotógrafo independiente.

George Orwell, “se trataba del antagonismo entre quienes querían que la revolución siguiera delante y los que deseaban frenarla o impedirle, es decir, entre anarquistas y comunistas” (2003:123).

La política de no intervención de las democracias occidentales hicieron que el gobierno español contara únicamente con la ayuda soviética. La ayuda de Moscú trajo al país, además de conflictos, armas y comida; y el Partido Comunista quedó reforzado, apareciendo como la única fuerza capaz de enfrentarse al fascismo. El peligro ante una posible victoria nacionalista y las necesidades que genera una guerra justifican el aumento de la potencia del PC frente al de los grupos anarquistas. Numerosos intelectuales apoyaron al partido sin cuestionar las importantes diferencias entre el ideal comunista y el comunismo llevado a la práctica. Al parecer y según algunos indicios –el contenido de la obra gráfica, la colaboración con *Ce Soir* y la estrecha relación de la fotógrafa con la asociación de intelectuales españoles, ambos de orientación comunista-, Gerda Taro podría sentirse cercana al grupo comunista, aunque no hay constancia de afiliación política de la mujer a ningún partido en concreto. Su fotografía tampoco hace referencia a la reyerta interna entre comunistas y anarquistas, por lo que cabe pensar que la fotógrafa interpreta estas rencillas como un problema de interés secundario ante la verdadera cuestión de la lucha antifascista. El deseo comunista pretendía el derrocamiento fascista y este rasgo es, precisamente, el que Mikhaïl Koltsov destaca en Gerda cuando comenta su evolución: “había evolucionado de manera ejemplar, pasando de una primera fase casi infantil a la comprometida combatiente antifascista” (en Schaber, 2006:208). Asimismo, Irme Schaber interpreta vinculante la evolución profesional de su biografiada a su transformación personal, todo ello íntimamente ligada al desarrollo y futuro desenlace de la guerra,

“Es en sus fotografías donde mejor se aprecia este cambio. Al compás de los meses desaparecen el optimismo y el entusiasmo revolucionarios. Las imágenes seguras de victoria se sustituyen por otras de hombres agotados y heridos, por destrucción, combate y angustia. Sus miradas ahora reflejan desolación y dolor así como el infinito esfuerzo que supone la supervivencia” (2006:208).

Schaber ubica a Taro en París a principios de abril de 1937 y, hacia mediados de mes, en Madrid junto a Capa, donde coinciden con Hemingway, entonces corresponsal de NANA (North Atlantic Newspaper Alliance), con el escritor Jhon Dos Passos, Herbert Matthews (New York Times) y Joris Ivens, al que los fotógrafos acompañan al frente de Jarama, donde Ivens trabaja en el proyecto cinematográfico *The Spanish Earth*. No obstante, una fotografía que Capa toma a Taro comprando lirios en la capital francesa el 1 de mayo, día de celebración antifascista, ubica de nuevo a los fotógrafos en París. Esta breve estancia de algunas semanas en territorio galo provocará que los fotógrafos desatiendan uno de

los hechos de mayor impacto y objeto de gran atención de la prensa internacional: el bombardeo a Guernica por las tropas fascistas en España.

El bombardeo a Guernica se convirtió inmediatamente y para el mundo entero en símbolo de los horrores de la guerra, un terrible hecho que fue utilizado con fines propagandísticos por ambos bandos. Tras el bombardeo el impacto propagandístico resultó tan atroz para la causa nacional que Luís Bolín se apresuró a declarar: “La han incendiado las hordas rojas al servicio criminal de Aguirre” (Eslava, 2005:234). Pero la declaración aceptada durante los procesos de los líderes nazis en 1945 confirmaron Guernica como banco de pruebas de la aviación fascista, según declaración del mariscal del aire Hermann Goering en Nuremberg,

“En efecto, fue una especie de banco de pruebas para la Luftwaffe (...) Es lamentable, pero no podíamos obrar de otra manera. En aquel momento, esas experiencias no podían efectuarse en otro lugar.” (Eslava, 2005: 235).

Goering prosigue ante el Tribunal de Crímenes de Guerra,

“España me brindó una oportunidad para poner a prueba mi joven Fuerza Aérea (...) así como para que mis hombres adquirieran experiencia” (en Thomas y Morgan, 1977:5).

Lo sucedido en Guernica avanza el concepto de ciudad como banco de pruebas que ensaya una nueva logística de destrucción. Esta doctrina predecesora de las prácticas militares de la Segunda Guerra Mundial será motivo de otro de los grandes símbolos de la guerra, *El Guernica* de Picasso, presentado el 25 de mayo de 1937 en la exposición universal de París. La pintura, encargada por el gobierno republicano, se expone en el pabellón español y dos días después la Asociación por la Defensa de Escritores Alemanes organiza una reunión de información sobre España con Pablo Neruda y Luis Araquistáin a la que asisten Taro y Capa, quienes deben regresar inmediatamente a España dado los últimos acontecimientos. Una vez en España Capa se dirige hacia Bilbao y Gerda a Valencia, parando antes en Barcelona.

La Barcelona que encuentra Taro a su regreso es una ciudad en conflicto entre anarquistas y el POUM por un lado, y el gobierno catalán y los comunistas por otro. Las ideas revolucionarias brotan mientras los obreros se arman alrededor del potente sindicato anarquista. La influencia de la dirección comunista es mucho mayor en la capital catalana que en el resto de la República y una pequeña chispa bastó para desencadenar el combate entre comunistas y anarquistas. George Orwell se encuentra por entonces en Barcelona y recuerda el acontecimiento:

“Miembros de la CNT y de la UGT venían matándose unos a otros desde hacía algún tiempo; en ciertas ocasiones, los crímenes se vieron seguidos por gigantescos funerales provocativos, cuya finalidad deliberada era despertar odios políticos” (2003:124).

La obra gráfica de Taro sigue sin revelar interés por el asunto interno de la izquierda en Cataluña, sin embargo, en Valencia sí muestra especial atención por las consecuencias fascistas para la población civil, bombardeada fieramente el 14 de mayo y donde el rostro de las víctimas será el principal tema de las fotografías. Esta especial atención hacia los cadáveres valencianos con identidad republicana podría deducirse a razón del desatendido suceso de Guernica, en esencia muy similar al de Valencia dado que las víctimas valencianas de los bombardeos fascistas también son civiles inocentes. Como prueban las copias índice originales de esta serie, albergadas en la libreta de trabajo nº4, el escenario de esta obra habitúa a ser el hospital valenciano y alrededores, emplazados que contextualizan a los cadáveres y familiares a las puertas de la morgue (fig. 17). De nuevo el principal tema fotográfico es, como en Almería, la figura humana afectada, mostrada de un modo muy documental, sin excesivo dramatismo o sentimentalismo pero tampoco tratando de disimular la realidad más cruda. Este asunto será motivo de los principales reportajes de *Ce Soir* y *Regards*, ilustrados con las fotografías de Gerda Taro, luego la referencia de la desolación y destrucción del pueblo español serán ahora, a nivel internacional, los cadáveres valencianos.



Fig. 17. Víctimas de los bombardeos en la morgue, mayo de 1937. Gerda Taro. International Center of Photography de Nueva York. Contacto paralelo en París, nº 20, Cuaderno nº4.

El trayecto Valencia-Madrid ofrece nuevos temas: la extracción de mercurio de un yacimiento mineral y los huérfanos de guerra. Al oeste de Ciudad Real, Taro documenta a los mineros de Almadén durante la extracción del mineral y ya en Madrid, atiende fotográficamente a la asistencia que reciben los huérfanos de guerra. Una vez más y aunque los temas disten notablemente entre sí, la fotografía de la autora se enfrenta de un modo muy similar a los diferentes motivos atendidos, los últimos comentados también objeto de atención de la prensa, pero en menor grado, como el interés que parece mostrar la fotógrafa por estos últimos temas. Ello lleva a pensar que la atención que presta a éstos es casual, es decir, podrían pensarse como fotografías improvisadas que ofrece el camino tomado para acceder a escenarios que ofrezcan las imágenes fotográficas realmente impactantes que la prensa y el público reclaman.

4.3.2. De las series fotográficas con las Brigadas Internacionales: frente de Segovia y Córdoba (mayo de 1937)

“Vuestra lucha es nuestra lucha. Os envío mis deseos fervientes dirigidos a vuestro pueblo heroico que defiende sus libertades contra la vil agresión del fascismo militar y de la reacción. Son los deseos de todos los hombres honrados de Francia, que han formado el Frente Popular con el fin de obtener paz y el progreso social”¹⁰³

Así inicia la carta que Romaní Rolland, presidente de honor del Comité Mundial contra la Guerra y el Fascismo, remite a Juan Negrín, presidente de la República. Este apoyo se materializa en los más de 35.000 interbrigadistas que ofrecen su ayuda voluntaria a la España leal. Como se haya revisado en el anterior capítulo, la participación directa de la victoria republicana supone anclar las bases de derechos y libertades que el fascismo europeo pretende arrebatarse al pueblo demócrata. Los voluntarios a los que Taro acompaña luchan por una causa futura común, y es posible pensar en el eco que auguran de sus esfuerzos a través de la resonancia de las imágenes que los fotógrafos afines a sus ideales logran junto a ellos, por lo que no es de extrañar que Gerda sea bien recibida entre los batallones. M^a Teresa de León habla de ella empotrada entre los soldados y armada, como uno más, con su cámara,

“estaba con los soldados, y como un soldado del pueblo subía a Cabeza Grande. Con la risa de toda su juventud ardiente y alegre me mostró el trípode de su cámara –su fusil–”¹⁰⁴

Además y según la describe Córdoba Iturburu, Gerda era carismática: “bella y joven y valiente. De hecho, era bella por triplicado”¹⁰⁵. Estas razones podrían significar motivos suficientes para entender la aceptada acogida de una joven fotógrafa entre los hombres de guerra, como también pueden llegar a explicar su privilegiada capacidad de movimiento junto a los soldados y altos mandos en territorios habitualmente vetados a los corresponsales. El general Walter, Farol Swierczewski -militar de las Brigadas Internacionales en París de la 357^a división-, Boris Guimpel -comandante francés del 10^o batallón-, Valentín González “El campesino” -frente a la 46^o División-, y el general Lukacz -jefe de la 12^a Brigada Internacional-, entre otros, proporcionarán a la fotógrafa ciertas ventajas profesionales dado que, en caso contrario, no podrían explicarse muchas de sus fotografías. Asimismo, el comentado por Iturburu carismático carácter de la mujer también explicaría el repetido gesto amable que la fotografía de Taro logra de estos curtidos hombres de guerra y sus soldados, que muy a menudo aparecen sonrientes en

¹⁰³ Carta de Romaní Rolland a Juan Negrín. Archivos del Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid, Rollo 93-ZR. Legajo778. Carpeta 15.

¹⁰⁴ De LEÓN, M^a Teresa: “Así era Gerda”, *El mono Azul* el 29 de julio de 1937.

¹⁰⁵ ITURBURU, Córdoba: “Adiós a Gerda Taro”, *El mono azul* el 12 de agosto de 1937.

sus imágenes, a pesar de las otras, dantescas y paralelas, que también consigue gracias a ellos.

Taro se une a las tropas del general Walter, que marchan hacia Segovia a finales de abril. El trayecto lo realiza junto a Capa quien, recién regresado de París, ha traído una Eymo con la intención de filmar para el montaje del *The March of Time*, documental que Henry Luce más tarde titulará *Rehearsal for War*. Al parecer, los desacuerdos de Capa con *Ce Soir* han provocado que el fotógrafo recurra a sus contactos del grupo Time Inc. para iniciarse en el documental cinematográfico, algo, parece ser, bastante habitual entre los fotógrafos de la época (Olmeda, 2007:146). Así, mientras Capa filma el trayecto a su paso por Navacerrada, La Granja y el río Eresma, Taro continúa ocupada en documentar fotográficamente este tramo, aunque ahora con la ágil máquina de pequeño formato que le ha cedido, ante su desuso, su compañero, y que proporciona imágenes más dinámicas.



Fig. 18. *Gustavo Durán en moto*, paso de Navacerrada, frente de Segovia, finales de mayo-principios de junio de 1937. Gerda Taro. Copia exhibida en la muestra ¡Esto es la guerra!, relativa al hallazgo mexicano. Contacto paralelo en París nº 20, Cuaderno nº1.



Fig. 19. *Dos soldados republicanos con un soldado en camilla*, paso de Navacerrada, frente de Segovia, finales de mayo-principios de junio de 1937. Gerda Taro. ¡Esto es la guerra! Contacto paralelo en París nº 31, Cuaderno nº1.

En este contexto las fotografías de Gerda se ocupan principalmente del tema militar, sobre todo de los heridos, las maniobras de los carros de combate y las posiciones de oficiales y soldados. El número especial sobre España que prepara *Regards* publicará dos imágenes del tema firmadas por Taro. Otra fotografía de la mujer publicada en la fecha muestra a tres soldados con un teléfono de campaña. Ésta se divulga en agosto 1937, en un folleto cuya imagen sirve para ilustrar un artículo del Ministro Español de Asuntos Exteriores Álvarez del Vayo, y en enero de 1941, seleccionada por Hemingway para ilustrar su *Photographic Essay*.

De regreso de Navacerrada, la obra atiende al cuartel obrero de Carabanchel, donde a la fotografía de Taro la motivan los dinamiteros, encargados de defender la ciudad una vez reanudada la lucha (fig.20). Esta serie será objeto de publicación de *Ce Soir* y, un

mes después, aparecen dos fotos más publicadas en el *Schweizer Illustrierte Zeitung*, pero sin su ya habitual firma independiente. Otras imágenes casuales de los tramos de paso se interesan por una fábrica de municiones, la reunión entre el general Miaja con Alberti y M^a Teresa de León, y la toma del Puente de los Franceses. Aunque anecdóticas, todas de nuevo ofrecen un testimonio de la entrega leal en diferentes ámbitos.

Paralelamente a la ofensiva de Segovia, un ataque republicano ha sucedido en el frente de Huesca, donde ha muerto el general Lukacz, cuyo funeral se celebrará en Valencia, hacia donde viajan inmediatamente los fotógrafos para cubrir el acontecimiento. Aquí Taro fotografía, entre otros, a Juan Negrín junto al jefe del estado mayor Vicente Rojo, el desfile de soldados en honor del caído y la multitud que ocupa las calles de la ciudad (fig.23). Schaber piensa que a este periplo valenciano muy probablemente pertenezca una colección de imágenes urbanas, de carácter revolucionario y moralista, centrada fundamentalmente en el tema del cartelismo, los monumentos y la gente de la ciudad (2006:215). Sin embargo, esto lo creemos bastante improbable dado que las copias índice paralelas que de esta serie alberga el Cuaderno nº7 aparecen junto a la obra valenciana que publicó en marzo *Ce Soir* y que documentaba los cursos de formación a milicianos y milicianas (fig. 15), mientras las copias índice del entierro de Lukacz se encuentran en el Cuaderno nº 1. Según el orden lógico que habitúan a establecer los contactos originales en los cuadernos de trabajo de los fotógrafos-normalmente ajustado al ritmo de producción-, todo hace pensar que esta última serie valenciana, referida y contextualizada por Schaber en junio de 1937, en realidad pertenece al periodo previamente comentado dado



Fig. 20. *Dinamitero*, Madrid, finales de mayo-principios de junio de 1937. Gerda Taro. El Cuaderno nº1 alberga cuatro copias índice de esta serie (50-60-61-62).



Fig. 21. Sin título, Madrid, finales de mayo-principios de junio de 1937. Gerda Taro. La respectiva copia índice de esta imagen atiende al contacto nº 82 del Cuaderno nº1.

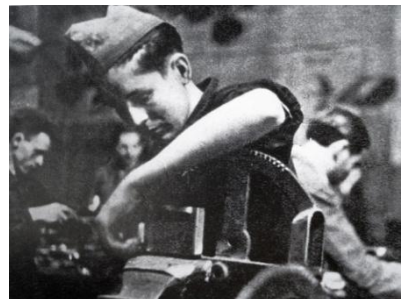


Fig. 22. *Trabajador en una fábrica de municiones*, Madrid, junio de 1937. Gerda Taro. Sin copia índice paralela.



Fig. 23. *Funeral del general Lukacz*, Valencia, 16 de junio de 1937. Gerda Taro. El Cuaderno nº1 alberga una completa serie de copias índice sobre el tema.

que la gente que aparece fotografiada aún viste ropa de abrigo, como leales fotografiados en en la playa y el centro de Valencia en torno al inicio de la primavera del año 37, momento en el que Gerda también documenta la batalla de Guadalajara (8-23 de marzo) y cuyas copias índice, tituladas "Jarama", aparecen en el Cuaderno nº7 junto a los 66 contactos titulados "la mobilisation à Valence". Por último, significativamente estas dos series fotográficas centradas en Valencia también aparecen juntas en uno de los estuches reaparecidos en México con obra inédita, concretamente en la "RED BOX", por lo que todo hace pensar que la serie urbana a la que hace referencia Schaber no sería ubicable en el periodo que ahora revisamos sino en el anterior, el comentado a propósito de los milicianos y milicianas instruyéndose.

Tras esta fugaz parada en Valencia a consecuencia del funeral de Lukacz, los fotógrafos viajan de nuevo al frente de Córdoba donde se encuentra el batallón de Tchapaiev de la 13ª Brigada Internacional para unirse a él y filmarlo a modo de rodaje escenificado. Al parecer y ante la calma en el frente, según detalla Whelan (2003:155-156) la intención es reproducir de forma simulada los acontecimientos reales que se sucedieron el día 5 de abril, cuando el sector republicano se resistía a una ofensiva improvisada de los nacionales. Para reproducir la ocupación de La Granjuela, reportaje publicado en *Ce Soir* como testimonio veraz del suceso (fig. 24), Taro y Capa se entrevistan en el frente de Peñarroya con el comisario político del batallón, Alfred Kantorowicz, quien autoriza esta petición. Bajo la aprobación del superior, el día 24 de junio los fotógrafos filman y fotografían el ataque simulado al pueblo que efectivamente tuvo lugar en abril, pero ningún fotoperiodista cubrió.



Fig. 24. Reportaje de la Granjuela, publicado en *Ce Soir*, el 14 de julio de 1937.

El batallón de la 13ª Brigada Internacional ejecuta el simulacro bajo la dirección de Capa y Taro, testimoniado en el dibujo que Hans Quack publicaría en *Tchapaiev, le bataillon des 21 nations*, 1938, bajo el rótulo ¡Atenci, est ce qui est vu! En éste, el dibujante alude a la acción adulterada situando a Gerda Taro en el centro de la composición, como directora de la escena, mientras ridiculiza a los soldados que se acicalan para impresionar o bien a la fotógrafa o a su cámara¹⁰⁶. Este testimonio, además de probar la escenificación del suceso fotografiado, pone en evidencia la máxima prioridad de los fotógrafos: lograr imágenes impactantes cuyo tema repercuta

¹⁰⁶ Véase en nuestro estudio la fig. 11 del apartado 6.2.4.

favorablemente a la República y, en caso de no hallarlas u obtenerlas, crearlas intencionadamente. Como es de entender, todo ello resta credibilidad a las fotografías que, como en el caso de *El Miliciano muerto*, se defienden no escenificadas. Una vez más, esta principal serie con intención publicable se completa con imágenes casuales y anecdóticas del entorno que ofrecen los desplazamientos hasta alcanzar el siguiente gran objetivo: la reunión en Valencia de los Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura, acontecimiento cultural que apoya a la República española.

El Cuaderno nº 1 alberga las copias índice paralelas de las series fotográficas ahora y en adelante comentadas, que abarcan el tema de los interbrigadistas en el frente y las habituales imágenes anecdóticas ofrecidas por los trayectos de paso. Según un breve resumen, esta libreta de trabajo en concreto se ocupa profusamente del tema de la actuación interbrigadista en Segovia y Córdoba, y alberga las escenas de Carabanchel, la serie de los dinamiteros, del entierro de Lukacz, de las obras de protección de la capital española así como algunas tomas callejeras de la ciudad, la instantánea de Miaja, Alberti y M^ªTeresa de León y la instrucción popular de los soldados y milicianos. El contenido del cuaderno se completa con el resultado gráfico de las jornadas promovidas por la Alianza de Intelectuales Antifascistas en Valencia y Madrid, y con las fotografías que ofrece el escenario en guerra de la Batalla de Brunete, todo ello revisado a continuación.

4.3.3. Cobertura del II Congreso Internacional de Escritores Antifascista en Defensa de la Cultura (julio de 1937)

El II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura podría describirse como la aportación más importante de la Alianza de Intelectuales Antifascistas al bando leal durante la guerra. Éste fue inaugurado por Juan Negrín en Valencia el 4 de julio de 1937 y aunque, en síntesis, su principal cometido fue poner de relieve el impacto de la guerra sobre los intelectuales del mundo entero, como avisa Fernando Olmeda, en su trasfondo también se vislumbra “el interés de los intelectuales comunistas por recordar que sólo la ayuda fraternal de la Unión Soviética permitirá vencer al agresor fascista” (2007:164).

Las cuestiones que afectan a este apartado ya han sido ampliamente atendidas a lo largo de la investigación, y deberán retomarse para la debida contextualización de la fotografía que justifica el análisis del apartado *La intelectual*, por lo que ahora no se insistirá más de lo preciso en el tema. Recuérdese, no obstante, cómo la guerra de España coincide con un gran apogeo de intelectuales comprometidos que aúnan su fuerza para prestar apoyo al amenazado partido democrático español. Para comprender este hecho, el apoyo internacional de la cultura a la República española, resulta necesario incluir un breve paréntesis que explique esta insólita movilización, ofrecido seguidamente.

En medio de la crisis civilizatoria de los años treinta, el intelectual va a desarrollar un creciente protagonismo público que se va a concretar en una práctica comprometida con el pueblo, con la izquierda y primordialmente con el área comunista oficial, expresándose a través de obras polémicas, de manifiestos, congresos y compromisos organizativos, llegando hasta la lucha cuando estalla en España la guerra. Según una síntesis muy genérica, la grave coyuntura de la política europea ha configurado una problemática muy profunda que llega a cuestionar el cuadro decadente de las democracias burguesas liberales, incapaces de contener el avance fascista, y con ello ha activado el papel tradicional de los intelectuales. Este desplazamiento de los intelectuales desde el individualismo hacia posiciones revolucionarias en común se fragua como una respuesta al proceso de crisis general de la década de los treinta¹⁰⁷. Así, puede pensarse en la idea de un nuevo bloque intelectual que aboga hacia la utopía de la construcción de un mundo nuevo, que empieza por la defensa de la democracia en España, primer escenario en el que ésta se halla verdaderamente amenazada y que avanza el suceso de la Segunda guerra Mundial. En España, el cuadro cultural y organizativo más avanzado se encuentra entre los comunistas oficiales, que han formado organizaciones durante los años veinte y principios de los treinta, apoyándose en la experiencia de las organizaciones formadas en la URSS para construir una nueva literatura vinculada al horizonte político de la revolución. Aunque en la secretaría del Congreso figuran escritores independientes como Emilio Prados, Serrano Plaja y Gil-Albert (en Gil, 1984:21-24), la absoluta mayoría de sus componentes coinciden en un apoyo incondicional al Gobierno de Negrín y a la alianza con los soviéticos, que aparecen como solidarios con la República y sobre cuyo orden interno no se interrogan. Al parecer, todo ello aparece como una suerte de consenso entre los que actúan abiertamente como partidarios del comunismo y los que proponen vías más diplomáticas.

El antecedente al acto que inaugura en Valencia el 4 de julio de 1937 fue el I Congreso de Escritores, celebrado en París en 1935 y en cuyas sesiones se constituyó la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, máximo organismo de la literatura progresista y revolucionaria europea. A finales de julio de 1936 se formalizó la Alianza de Intelectuales Antifascistas como sección española de la Asociación. Esta fue una organización civil ubicada primero en Madrid y Valencia después, creada el 30 de julio de 1936, nada más iniciarse la Guerra Civil Española. Organizada conforme a un ateneo, mantuvo una división en áreas temáticas, constituidas por secciones. Entre sus iniciativas más conocidas se encontró la edición de un Romancero General de la Guerra de España, una Crónica General y una Antología de Poetas de la España leal. No obstante, podría

¹⁰⁷

Se pueden enumerar el crack económico del 29, con su secuela de paro y miseria, el reciente conflicto chino-japonés, el ascenso de Hitler con la consiguiente derrota del más potente movimiento obrero de Europa y la destrucción de la amenazada democracia en España.

subrayarse como una de las más destacables a *El mono Azul*, una publicación periódica confeccionada desde la creatividad y que constituyó un foro artístico y político. Este medio fue uno de los más generosos en alabar la figura y el trabajo de Gerda Taro tras su muerte. Rafael Alberti y María Teresa de León, que ya conocía a la fotógrafa de su estancia en la casa de La Alianza, habían sido los responsables de organizar y mandar informes a la capital sobre los artistas y periodistas e intelectuales extranjeros que venían a trabajar a España. Por ello cabe entender que la publicación atendiera y ensalzara especialmente la figura de Taro como reportera de guerra tras su inesperada muerte en Brunete, tan sólo unas semanas después de la celebración de apertura del congreso que Gerda documentó junto a Capa.

Según el mapa que ofrece Manuel Aznar Soler (2007c:90-91), entre otros al II Congreso asisten por parte francesa: Julien Benda, André Malraux, Claude Aveline, Paul Nizan, André Chamson y Jean-Richard Bloch; por la soviética: Alexei Tolstoy, Mijaíl Koltsov, Ylya Eheremburg; de Inglaterra: Stephend Spender y Ralph Bates; de Alemania: Anna Seghers y Gustav Regler; de Chile: Vicente Huidobro y Pablo Neruda; de México: Carlos Pellicer y Octavio Paz; de Perú: César Vallejo; de Cuba: Nicolás Guillén y Juan Marinello; de los EE.UU: Malcom Cowley, Langton Hughes, Ernest Hemingway y John Dos Passos; de Holanda: Jef Last y el doctor J. Browder, etc. Naturalmente la delegación española fue la más numerosa: Antonio Machado, José Bergamín, Fernando de los Ríos, Arturo Serrano Plaja, César M. ^a Arconada, Constanca de la Mora, Rosa Chacel, María Zambrano, Margarita Nelken, M. ^a Teresa León; Rafael Alberti, Juan Gil-Albert, Corpus Barga, Ramón J. Sender formaron parte de esta organización que reunió a “los más firmes valores intelectuales”¹⁰⁸.



Fig. 25. Sin título. Tristan Tzara mientras su discurso en el II Congreso de Escritores antifascistas en defensa de la Cultura, Valencia, julio de 1937. Gerda Taro. Publicada en *Ce Soir* el 11 de julio de 1937. Copia índice paralela en el Cuaderno nº 1, contacto 459.

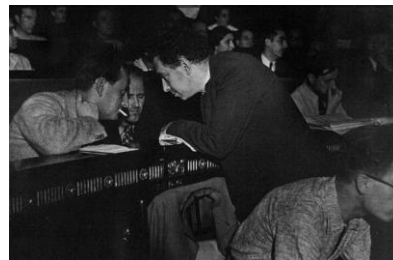


Fig. 26. André Malraux y otros asistentes en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura, Valencia, julio de 1937. Gerda Taro. Copia exhibida en la muestra ¡Esto es la guerra! Copia índice paralela en el Cuaderno nº 1, contacto 486.



Fig. 27. Sin título. Junto a Claude Aveline, otros escritores durante una salida excursionista al frente del Jarama, julio de 1937. Gerda Taro. Copia índice paralela en el Cuaderno nº 1, contacto 635.

¹⁰⁸ Diario “*El Sol*”, 6 de julio de 1937.

Gran parte de los nombrados, responsables de la importante ponencia colectiva celebrada, serán ahora el motivo referencial de la obra fotográfica de Gerda, cuyo ojo fotógrafo insistirá, ante todo, en las figuras extranjeras que participan, primero en el acto, y después en algunos traslados excursionistas. Durante el momento inaugural del congreso, la compañía de Robert Capa en el hemiciclo valenciano justifica los constantes puntos de toma cercanos de la fotógrafa. Al parecer, todo indica que se han distribuido el espacio y mientras Gerda trabaja muy próxima a la mesa presidencial, Capa lo hace desde las últimas gradas, según revelan los planos más generales del lugar, donde en alguna ocasión aparece Gerda fotografiada. Taro, por su parte, no recorre el espacio ni toma vistas generales sino, más bien, su fotografía se centra en retratar de cerca a los escritores mientras oran o cuando en grupo entonan la Internacional con el puño en alto. Según se adivina por el punto de sus tomas, la ubicación de la fotógrafa se revela casi estática, ocupando la posición derecha del lugar, una de las más efectivas para lograr retratos cercanos de los comunicadores. Mientras Capa, confundido entre el público, toma imágenes más alejadas de la mesa comitiva¹⁰⁹. Ello de nuevo denota un modo de trabajo que, aunque común, también dividido ya que cada fotógrafo se ocupa y es responsable de asuntos fotográficamente concretos que más tarde, en conjunto, proporcionarán un amplio repertorio de resultados.

Las jornadas posteriores en ausencia de Capa serán distintas. En éstas Gerda se encuentra en constante movimiento, aprovechando las posibilidades fotográficas que le permite el uso de la pequeña y ágil Leica. Entre otros, Taro fotografiará a la comitiva de escritores en los alrededores del frente de Guadalajara-única victoria republicana indiscutible- durante una visita guiada por el comandante de la 45ª División, Hans Khale. El Cuaderno nº 1 alberga los contactos de esta visita en los que aparecen Martin A. Nexö, Agnia Barto, Karmen y Tolstoï, el noruego Nordahl Grieg y los franceses Claude Aveline y Marlaux. También dos imágenes muestran a los aldeanos entre ruinas, una muy interesante, el contacto 567, que muestra a una anciana vuelta hacia la cámara. En otra, la copia 571, el escritor ruso Savich se inclina sobre dos niños acompañados de un hombre junto a una fuente. Este documento podría destacarse por su gran simbolismo: el acercamiento de la cultura al pueblo llano. La siguiente serie de fotografías muestran a Agnia Barto y a otros congresistas visitando las trincheras mientras asisten a las explicaciones de Kahle sobre el trazado del frente. Por último, el Cuaderno nº1 también incluye copias por contacto de la comitiva de escritores en la sede de la AIA, donde aparece Alberti leyendo un texto (copia 584), y algunas de soldados en torno al frente de Guadalajara, donde Gerda había logrado las imágenes de la victoria republicana sobre las tropas de Mussolini.

¹⁰⁹ En esta cuestión se profundiza en el análisis textual de La Intelectual. Véase el apartado 7.3.1. de nuestro estudio.

4.3.4. Brunete: el fotoperiodismo deseable (6-25 de julio de 1937)

Tras la celebración del primer día de congreso y mientras la prensa y los participantes asisten a la interpretación de la obra lorquiana *Mariana Pineda*, Valencia es bombardeada y los participantes han de esperar en el hemiciclo hasta el cese del ataque para regresar al hotel. Al día siguiente, el 5 de julio, está prevista una salida hacia Madrid para continuar con el programa de ponencias y una recepción con el general Miaja, que no asiste al encuentro dado que ultima la ofensiva del día siguiente en Brunete. En representación llega el coronel Redondo, quien reclama a los escritores como “heraldos de la tragedia española, que hagan llegar al mundo la verdad exacta de nuestra epopeya” (en Olmeda 2007:167). Mientras los delegados esperan varios vehículos para el trayecto Valencia-Madrid, Stephen Spender comenta lo grotesco de atravesar aquellas veredas devastadas a bordo de Rolls Royces y limusinas pero, como comenta Paul Preston, parece que el gobierno está decidido a agasajar con todo lujo y detalle a una de sus principales bazas propagandísticas (2007:137). Brunete es par el bando leal una de las grandes batallas de la guerra y éste persigue valerse del eco que le proporcionará a su causa la comitiva intelectual, todo ello a razón de la atención mediática que captan los intelectuales y de ahí que desde el gobierno se les invite a dirigir sus pasos cómodamente hacia esta zona, donde por primera vez la República se va a enfrentar al adversario con un ejército bien organizado y dotado de medios modernos de combate.

El día 6 de julio da comienzo la batalla en Brunete y todo apunta hacia la presencia de Gerda Taro en el municipio. El objetivo republicano es romper el cerco que asedia a la capital y esta información se ha destacado ante los periodistas durante los más de treinta discursos que han abierto el orden del día en Madrid. Según recomponen Antonio Sánchez y Jesús de Miguel (2005:88-91), la 9 división republicana inicia maniobras de distracción contra posiciones franquistas cerca de Madrid mientras la Pasionaria, Negrín y Prieto visitan las tropas preparadas para el combate. Por la noche los soldados de la 10ª Brigada Mixta de la 46 división republicana, al mando de Valentín González, “El Campesino”, se infiltran entre las posiciones de la 71 división rebelde del vértice de los Llanos y Quijorna, y la 11ª de Líster a Brunete. Mientras, el Batallón Especial del V Cuerpo del Ejército espera en vanguardia.

La misión es infiltrarse en la retaguardia enemiga, tomar por sorpresa sus posiciones y asegurarlas para que la masa de maniobra de la infantería de reserva y la brigada de carros pueda avanzar y conquistar los puntos fuertes del enemigo en una arrolladora ofensiva. Se presupone una moral excelente dado que se trata de una batalla grandiosa que la República espera ganar, pues para ello cuenta con las ocho mejores Divisiones del Ejército Centro, al mando del general Miaja, Jefe del Ejército Centro, y Vicente Rojo, su Jefe de Estado Mayor, quienes preparan copar en rápidas maniobras al cuerpo del ejército

de Yagüe. Las frustrantes ofensivas de Segovia, La Granja y Huesca han debilitado el Norte de la península y, aunque Brunete no podía salvar Bilbao, tomado por Dávila, si podía proteger Santander, distraendo las fuerzas fascistas del Norte, requeridas para taponar la masiva movilización de las tropas republicanas en el frente madrileño. El planteamiento de la ofensiva requiere un ataque de Norte a Sur a cargo de los Cuerpos del Ejército V y XVIII, de Modesto y Jurado, partiendo de posiciones cercanas a Valdemorillo con objetivo de alcanzar Navalcarnero y Móstoles, y un segundo ataque de Este a Oeste a cargo del II Cuerpo Romero. De este modo quedaría cerrada la bolsa y enlazarían en Alcorcón con las tropas del XVIII Cuerpo. La primera acción requiere en los alrededores de Valdemorillo a las divisiones del V Cuerpo de Modesto, es decir, la 46ª de "El Campesino, la 11ª de Líster y la 35ª del internacional de Walter. Cubriendo el flanco izquierdo del ataque, el XVIII Cuerpo de Jurado, con las divisiones 34ª de Galán, la 10ª de Enciso y la 15ª Internacional de Gal. En la reserva, la 45ª Internacional de Cléber y la 47ª de Durán. El frente del Manzanares dispone del II Cuerpo del Teniente Coronel Romero, con las divisiones 24ª de Gallo y la 4ª de Bueno (en Sánchez y De Miguel, 2005:94-95).

Sin que el enemigo advirtiera de la amenaza republicana, las tropas de la 110ª Brigada Mixta de la 11 división alcanzan Brunete. Compañía tras compañía el Batallón de vanguardia desaloja a los falangistas que tratan de organizar la resistencia, consiguiendo reducirlos y requisando todo lo favorable para la estrategia bélica, entre donde se encuentran las anecdóticas Marquesitas de Larios, dos prisioneras falangistas, sobrinas del marqués de Larios y enfermeras del Socorro Social, también incluidas en el informe que, posteriormente, se mandó al comisariado (en Leralta, 2001:218). Es en estos momentos cuando se piensa que Gerda Taro consigue algunas de sus imágenes de acción más emblemáticas, algunas de ellas publicadas en la página 8 de *Ce Soir* el 16 de julio de 1937. Precisamente, como se comentará en adelante y detallará en el análisis del caso práctico *El soldado*¹¹⁰, todo apunta hacia la posición de Taro junto a los soldados de la 11 división de Líster, cuya Brigada Mixta toma eventualmente el control del pueblo, se asegura de la ausencia del enemigo y requisita el botín de guerra.

4.3.4.1. Sólo Imágenes de una victoria (6 de julio de 1937)

Desde la inauguración del primer acto de los congresistas, Taro ha permanecido junto a la comitiva intelectual y la estrecha relación con ésta seguramente habrá facilitado su acreditación para llegar a Madrid el día de la ofensiva de Brunete. Son muchos los corresponsales y fotoperiodistas que pretenden alcanzar la capital y pocos los que finalmente lo consiguen, pero Gerda ha participado en la cobertura del II Congreso y conocido a Constanza de la Mora, censora y jefa de la Oficina de Prensa Extranjera

¹¹⁰ Véase el apartado 6.3.2. de nuestro estudio.

republicana que tramita los pases para periodistas, y en quien se piensa que habrá ayudado a la fotógrafa con su acreditación. Esta deducción también se apoya en el testimonio de M^a Teresa de León, quien más tarde describiría a Taro a propósito de su carisma y compromiso por la causa española, como “la indispensable” (1998:304). La narrativa de las imágenes de Gerda no dejan duda de que la fotógrafa se encuentra en el lugar de los sucesos, sin embargo, las órdenes para acceder al frente son muy estrictas: sólo se permite el paso de actas oficiales y tanto los telegramas privados como diplomáticos serán retenidos para su exhaustivo estudio antes de continuar¹¹¹. El acceso al frente para periodistas y corresponsales está prohibido, como detalla Paul Preston,

“Se corría el riesgo de ser bombardeado por tierra o aire en ambas zonas, si bien la superioridad artillera y aérea rebelde hacía que este riesgo fuera mayor para quienes estaban destinados en la República. Además el férreo control ejercido sobre los corresponsales en la zona rebelde mantenía a estos alejados del frente”(2007:19).

Con todo, el objetivo de la ofensiva es nada menos que la liberación de Madrid. La República se prepara para celebrar la victoria triunfal que, junto al gran éxito de Guadalajara, debilita definitivamente a la tropa franquista, y todo ello merece quedar constatado por la prensa. De este modo podría explicarse el paso de fotógrafos que, como Gerda, han accedido a la zona, aunque también podría haber sido el caso de haberse omitido a las nombradas restricciones de acceso tras saber del alcance de los acontecimientos.

Por entonces Franco ha ordenado el traslado de la 4^a y la 5^a Brigadas de Navarra hacia Brunete y, según los partes oficiales de guerra del bando nacional, su ejército resiste la presión y rechaza completamente los ataques republicanos (Vidal, 2004:628). Las imágenes de Taro son, sin embargo, testimonio de todo lo contrario; en la comitiva de escritores en la sede de la AIA ha fotografiado a varios soldados portando el uniforme de un funcionario fascista y una bandera española sobre el cabo de



Fig. 28. *Bandera enemiga requisada a la Batalla de Brunete presentada en el II Congreso de escritores para la Defensa de la Cultura, Madrid, 6 de julio de 1937.* Gerda Taro. Fotografía exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!* Copia índice paralela en el Cuaderno nº 1, contacto 603.



Fig. 29. *Soldado republicano, Brunete, 6 de julio de 1937.* Gerda Taro. Fotografía exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!* Vintage consultado en los Archivos del PCE.



Fig. 30. *Republicanos frente al letreiro de la población Brunete, 6 de julio de 1937.* Gerda Taro. Contacto nº 650 en el Cuaderno nº1. Fotografía exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!* Vintage consultado en los Archivos del PCE. El reverso de la copia original incluye el sello “Photo Taro”

¹¹¹ Véase en los Telegramas Oficiales del mes de julio de 1937, restringidos por el Ministerio de la Guerra y transmitidos a través del gabinete telegráfico. Documento incluido en los Archivos del Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid: Rollo 95-ZR. Legajo777-778.

sus bayonetas como muestra y trofeo de la toma del pueblo de Brunete (fig. 28), y de su primera visita a la localidad asediada la fotógrafa regresa con imágenes que probarían la conquista de la población por parte del ejército leal (fig.30). Todo ello a pesar de la verdadera situación de realidad de aquel primer día de enfrentamientos.

Según la realidad histórica, el día 6, en zona republicana, la 46 división toma el cerro de los Llanos y ataca las bolsas de Quijorna. El resto de las divisiones mantiene su asedio a Villanueva del Pardillo y Boadilla del Monte mientras el flanco sur fracasa en su intento de alcanzar Alcorcón. El parte oficial de guerra en zona republicana de este día informa que al alba se inicia la acción ofensiva en la que participarán parte de las fuerzas de ejército Centro, logrando ocupar el pueblo de Brunete (en Vidal, 2004:626). El parte de guerra del bando contrario da la razón a esta infiltración de la fuerza republicana en Brunete, precedida de carros de combate rusos en zona aislada de protección nacional, pero no reconoce victoria enemiga alguna sino, más bien, una contraofensiva exitosa (en Vidal, 2004: 624).

Gerda Taro ha alcanzado este día Brunete, como probarán sus imágenes. Según el testimonio del periodista Jay Allen (en Schaber, 2006:231), a partir este momento y en adelante la fotógrafa será respetada tanto en el ámbito fotoperiodístico como militar dado que su presencia en la zona conflictiva ha contribuido a tranquilizar las tropas y, a la vez sorprendido al círculo de corresponsales por el contenido de su trabajo publicado en *Regards* el 14 de julio, que también hizo elogio de sus fotografías refiriéndose a ellas como las "primeras y únicas imágenes de la ofensiva". Según el título del reportaje -"Hay olor de polvo y victoria"-, la fotógrafa podía darse por satisfecha tras cumplir con su "obsesión de contar al mundo una victoria republicana" (en Olmeda, 2007:169), aunque ésta no fuera tal sino más bien una recreación fotográfica de la misma.

En una de estas fotografías aparecen tres soldados republicanos relajados y ubicados frente a una fachada que alberga la placa que identifica el nombre del pueblo conquistado "Brunete" (fig. 30), y Schaber relata a propósito de Léon Moussinac la anécdota de cómo éste recuerda a la fotógrafa con las rodillas en la arena para obtener en contrapicado la toma de los tres soldados (2006:228). Otra instantánea muestra a un soldado que pinta en una fachada- previamente grafiteada con el símbolo del yugo, las flechas y el "Arriba España" fascista- la hoz, el martillo y el lema "Viva Rusia" (fig. 29). Según estas dos imágenes puede deducirse cómo la intención de la fotógrafa a propósito de sus encuadres es poner en escena el control de la zona por parte del bando leal. Pero en realidad se trata de un control impreciso y de imágenes más simbólicas que testimonios de una realidad, pues otra que no fue publicada en prensa, relativa a la serie inédita de Brunete redescubierta en México (fig. 31), muestra a un grupo de soldados en primera línea de batalla que apunta con un cañón de combate, y este hecho testimoniado no nos resultaría

alarmante si lo que parece un obús 305 no apuntara hacia la zona republicana, según confirman los mapas (fig.43). Esta imagen, en definitiva, no se revelaría de naturaleza instantánea sino más bien de un posado de los referentes, a quienes, en un ejercicio de imaginación, podríamos adivinar cumpliendo instrucciones de la fotografía, eso sí, presente en Brunete y en vanguardia cuando arranca la ofensiva dado que la posición, como decíamos, la indican los mapas; y el momento lo revela la estructura del pueblo, todavía intacto, aún no afectado por los bombardeos, como puede apreciarse en una aproximación al detalle del último término de la imagen (fig. 32).



Fig. 31. Sin título, Brunete, julio de 1937. Gerda Taro. Fotografía que ubica a Taro en Brunete el 6 de julio de 1937, día que da comienzo la ofensiva. Negativo inédito, relativa al hallazgo mexicano. Imagen originariamente publicada en Ce Soir el 16 de julio de 1937.

Con estas imágenes Taro ofrece la prueba de la toma del pueblo y su control, aún con la contradicha de que a esa hora Brunete pertenece al lado franquista tal y como revelan, por un lado, alguna de sus imágenes y, por otro, las fuentes contrastadas. Luego estas fotografías, aunque de no acción, sugieren cierta relación de fuerza que la fotografía impone dado que su punto de vista evoca a una indiscutible, inmediata y simbólica victoria republicana sobre el adversario el mismo día que arranca la ofensiva. Por último, también otras imágenes muestran el paso de los tanques y camiones a los que hacen referencia los partes de guerra relativos a este día (fig. 33). Éstas, junto a la toma de los soldados en torno al cañón probarían inapelablemente la presencia de la fotografía en Brunete el 6 de julio de 1937.



Fig. 32. Detalle de la fig. 31 (último plano). La villa de Brunete.

La gran mayoría de las fotografías comentadas serán principal motivo de publicación en *Regards* el día 22 de julio de 1937. El reportaje consta de dos páginas que incluyen fotomontajes de seis imágenes donde se narran visualmente los acontecimientos iniciales de la batalla de Brunete. Asimismo, otras dos páginas de configuración homóloga se ocupan del II Congreso de Escritores. No solo el espacio que la publicación concede a estas imágenes avala el trabajo de la fotógrafa en España sino que, además, la firma "Photo Taro" aparece en portada, en los reportajes del interior y en ambos casos destacada por el tamaño del cuerpo tipográfico. Ello constataría el éxito profesional e independiente que está logrando la fotógrafa, cuyo estilo, según lo examinado, apunta

hacia los criterios que comienza a fijar el nuevo fotoperiodismo. El comentado número de *Regards* abre con los tres soldados republicanos que izan, en la AIA, la bandera nacional, y el interior muestra la gran mayoría de imágenes comentadas, lo que significa que la publicación y, por ende la masa lectora, asumirá el punto de vista de la fotógrafa, cuya interpretación de la realidad es interesada, no ajustada, propiamente, a la máximas realidad de los sucesos que enmarcan su relato fotográfico.

Schaber ubica a Taro los próximos días alejada del frente y, efectivamente, una instantánea de Georges Pillement la ubica en un puesto alto de observación junto a algunos escritores, al tiempo que sus imágenes los fijan en el mismo enclave, observando con binoculares el horizonte belicoso (fig. 27). Estas pruebas gráficas se ajustan a la versión de la biógrafa, quien interpreta las posiciones de los protagonistas a razón de la comentada salida excursionista en torno al día 8 de julio. Al parecer, se trata de una posición cercana a Villafranca de Castillo que permite seguir a los intelectuales los sucesos del alejado frente. El día 9 los delegados congresistas abandonan la capital, vuelven a Valencia para clausurar los actos en España y regresar en breve a París. Gerda, que debía cubrir todos estos acontecimientos “culturales” y regresar con los intelectuales a Francia, viaja fugazmente a la capital francesa en torno al 14 julio, día de la fiesta nacional, para volver de inmediato a España y continuar su reportaje sobre la ofensiva de Madrid, de la que espera poder ofrecer imágenes de una victoria antes de abandonar definitivamente España para iniciar el siguiente proyecto fotoperiodístico en la zona oriental, donde ha dado comienzo un nuevo conflicto que prevé cubrir junto a Capa¹¹².

Entretanto, en el frente Centro español, el día 8 de julio “el Campesino” ha tomado Quijorna y la actuación republicana ha provocado que formaciones de bombarderos fascistas comiencen pronto su actividad. En el bando nacional los movimientos se



Fig. 33. Tanque y otros vehículos militares, Brunete, julio de 1937. Gerda Taro. Publicada en *Regards*, el 22 de julio de 1937. Esta fotografía ubica a Taro en Brunete el 6 de julio de 1937, día que da comienzo la ofensiva. Vintage exhibido en la muestra ¡Esto es la guerra!



Fig. 34. *Regards*, 22 de julio de 1937.

¹¹² Japón, que se había asociado en 1936 al pacto anti Komintern, con Alemania e Italia, era aliado de Hitler en Extremo Oriente. La prensa francesa de izquierda interpretaría que el ataque contra China formaba parte de los esfuerzos de extensión fascistas a escala mundial y por ello envía a sus fotógrafos y corresponsales (en Schaber, 2006: 234).

desplazan hacia Sevilla la Nueva mientras llegan reservas por aire y tierra. Los datos históricos hablan de más de cincuenta mil soldados republicanos combatiendo bajo un sol extremo y sin agua, lo que provocará muchas bajas republicanas (Sánchez y De Miguel, 2005:93-94). Conforme se suceden los días, la estrategia republicana se complica en el frente madrileño. Las desavenencias entre Lister y “el Campesino” hacen que deban intervenir Miaja y Rojo para decidir sobre las reservas. Ambos flancos se encuentran desguarnecidos y ni la 46ª cubre el ala derecha ni las fuerzas del XVIII han conseguido rebasar Villanueva de la Cañada y enlazar con el flanco izquierdo, donde la 1ª Brigada tiene orden de desplegarse. A su vez, Miaja y Rojo temen que la reacción franquista pueda copar la 11ª y deniegan el permiso de avance hasta que los flancos no estén bien asegurados (en Sánchez y De Miguel, 2005:93).



Fig. 35. Imagen fotográfica de la autora, archivo propio, tomada en un punto que cerca parcialmente el marco donde tuvo lugar la batalla de Brunete. En el extremo izquierdo se ubica Villanueva del Pardillo y Villanueva de la Cañada, en cuyos alrededores se encontraban la 15ª, 10ª, 45ª y 34ª división republicana. En torno al centro de la imagen se encuentra el municipio de Brunete, con la 11ª bajo las órdenes de Lister. Y en la parte izquierda se ubican Navalcarnero y Quijorna, donde se instalaron la 35ª y 46ª, respectivamente. Gerda Taro habitaba a ocupar su posición con la 35 división de Walter.

Mientras, la fuerza destacada en dirección Sevilla la Nueva alcanza la población. La aviación republicana entra en acción sobre los focos de resistencia y otras columnas en retirada, sin embargo las tropas rebeldes se adentran por el sector de la 1ª Brigada para socorrer Villanueva de la Cañada. La primera contraataca y los facciosos se atrincheran en los alrededores de Brunete. Se trata de tropas nacionales de categoría, el Batallón de la Victoria que inmediatamente ataca a las tropas de Lister y, aunque estas resisten, tanto Villanueva de la Cañada como Quijorna y los Llanos generan importantes bajas entre las tropas de la 34 división, la 10ª Brigada de la 46ª y la Internacional de la 15ª. Para la República es necesario deshacer inmediatamente aquellos focos de resistencia porque de lo contrario peligrará la ofensiva. No sólo se trata de estrangular las tropas de Yagüe, sino de obligar a Franco a retirar las Brigadas Navarras

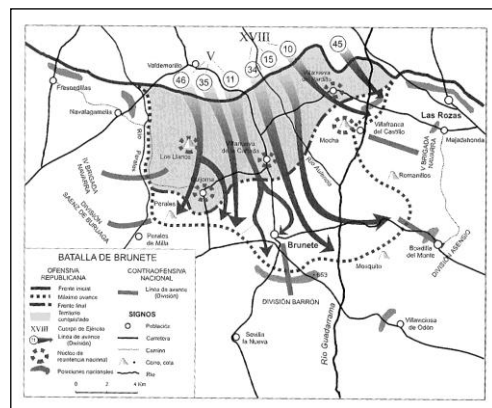


Fig. 36. Mapa del avance y posición de tropas durante la batalla de Brunete.

del frente de Santander, por tanto, era previsible que el contraataque enemigo cayera sobre Brunete en breve. Sin embargo y a pesar de la dureza en todos los sectores de la batalla, los éxitos republicanos se van sucediendo, primero con la toma de los Llanos el día ocho y después con el triunfo de la XVIII que logra cruzar el Guadarrama y puede atacar la línea fortificada del Vértice Mosquito- Romanillos.

Villanueva del Pardillo cae finalmente el día 10 con el consiguiente avance de la 10 división hasta Villafranca del Castillo y Quijorna, que fue tomada por el sector del V y gracias a la acción de Modesto. La respuesta fascista no se hace esperar que ya ha llegado con las temidas tropas moras y legionarias, además de toda la artillería moderna y de aviación, entre los que destacan los precisos He-51. El ataque aéreo, además de producir importantes bajas rápidamente, paraliza la actuación republicana que es incapaz de reaccionar ante la presión del ataque. Las tropas supervivientes quedan aturdidas y desorientadas ante la superioridad técnica enemiga y la gran cantidad de bajas que provoca. Asimismo, el cansancio físico comienza a hacer mella y los inconvenientes del sofocante calor, la escasez de agua y la pesada carga debilitan considerablemente al sector republicano, aún no relevado como el del frente nacional.

Hacia el día 13 de julio, la ofensiva de Brunete se inmoviliza parcialmente en un interludio y reorganización de las tropas (en Sánchez y De Miguel, 2005:98), lo que podría justificar el fugaz viaje de Taro a París para entregar personalmente sus fotografías a las redacciones de *Ce Soir* y *Regards*. En Brunete, por su parte, tanta presión ha obligado a los republicanos a concentrar sus esfuerzos sobre la defensa de las posiciones ya conquistadas, y los demás planes operativos van siendo descartados en favor de medidas destinadas a contener la fuerza enemiga a lo largo de las nuevas líneas del frente. Al menos el alivio esperado del frente vasco comienza a exteriorizar sus efectos. Los nacionales han trasladado refuerzos del Norte y se transfieren algunas tropas, así como casi todas las fuerzas aéreas de Castilla. Sin embargo, las consecuencias inevitables de esta táctica de alivio terminan pronto para el cuerpo de Rojo y Miaja. La superioridad del ejército de Franco en el aire resulta irreversiblemente decisiva. Pero lo peor está por llegar, los combatientes por el ejército leal todavía no han experimentado la locura que provocará tener que beber agua contaminada, a más de 35 grados y de pozos repletos de cadáveres, a lo que debe sumarse el continuo contraataque fascista -en el que no cesa ni el fuego de la artillería, ni la actuación de la aviación, infantería y tanques rebeldes- a una tropa, como se ha señalado, aún no relevada.

4.3.4.2. De las series PHOTO TARO en Brunete

Según ha podido discernirse de las siguientes imágenes examinadas, que comentaremos, Gerda Taro centra todo su esfuerzo en testimoniar el encomiable esfuerzo de las tropas

leales. Las fotografías de este último y definitivo periodo ubican a la fotógrafa en constante contacto con los combatientes del frente –primera línea y retaguardia-, y junto a los escritores españoles en la casa de La Alianza o entornos durante los momentos de descanso. Algunos rollos de película negativa original e inédita recuperados en México en 2008 revelan esta síntesis.

Según estas imágenes, completadas en cuatro rollos de película independiente en 35 mm, podemos ubicar a la fotógrafa de nuevo en el frente de Brunete y entornos mientras la contraofensiva nacionalista, muy a menudo junto a los principales mandos de la 11ª y 35ª división durante su jornada de trabajo¹¹³, y junto a los escritores cesada ésta.

La primera película negativa original examinada -que nos llega titulada taro_gerda_ms074- ubica a la fotógrafa junto al V Cuerpo del ejército en Quijorna y Villanueva de la Cañada. Según el investigador local Ernesto Viñas, por lo accidentado del terreno puede deducirse que no se trata de primera línea de batalla, sino más bien de fotografías de retaguardia realizadas en el entorno de Valdemorillo. Los cañones antiaéreos registrados en algunas fotografías de esta película, además de ubicar el escenario fotografiado bastante a la retaguardia, revelan anteriores bombardeos fascistas, por lo que la batalla se intuye avanzada. Esta serie se centra fundamentalmente en la figura humana del soldado. En un rango muy equilibrado, la serie oscila entre planos alejados o generales y fotografías cercanas que muestran, o bien grupos reducidos, o más menudo a jóvenes soldados aislados en tomas únicas. Muchos de estos protagonistas han podido ser identificados como interbrigadistas gracias a los complementos que visten,

como el casco checo, que, como nos indica Viñas, puede llevar a pensar que se tratan de soldados austríacos de la 11ª división (fig. 37). De todo ello sorprende considerablemente el habitual gesto amable y sonriente de los soldados cuando miran a la cámara de Taro, esto a pesar de las extremas condiciones narradas y también mostradas en algunas imágenes de Gerda en las que aparecen soldados malheridos transportados en camilla. Por otro lado y aún a pesar de los datos oficiales respecto a las numerosas bajas de guerra, a lo sumo Taro fotografía a los heridos atendidos por sus compañeros y apenas algún muerto sin rostro. Este hecho, podría pensarse, probaría esta vez cierta autocensura de la fotógrafa en la captura de este tipo de imágenes del horror.



Fig. 37. Sin título. Gerda Taro, julio de 1937. Negativo inédito, relativo al hallazgo mexicano. Fotografía relativa al primer rollo examinado.

¹¹³ En este asunto ha sido fundamental la ayuda prestada por el investigador local Ernesto Viñas, estudioso independiente de la Batalla de Brunete y coautor de la página web Brunete en la memoria [en línea], [ref. de 28/02/2010]. Disponible en web: <http://www.bruneteenlamemoria.com/>

La segunda película negativa original -taro_gerda_ms075- se completa con imágenes fotográficas de Brunete y Madrid. Al parecer, las relativas a Brunete han sido tomadas en una zona alejada de la batalla y muestran, una vez más, a alegres soldados en las trincheras o mientras realizan quehaceres propios de la retaguardia, como suministro de armamento y víveres. Otras imágenes fotográficas también narran algunos instantes de bombardeos en zonas próximas a las recién descritas, según se puede adivinar por las concentraciones de humo y en lo que se deduce el efecto de un proyectil a su impacto con el suelo. A continuación se suceden una serie de instantáneas de la capital. En esta pequeña secuencia de Madrid -9 tomas- son protagonistas algunos civiles que miran y señalan al cielo, como indicando en el fuera de campo la posición de los aviones facciosos. La película avanza con algunas imágenes de ruinas que evocan a las perniciosas consecuencias de los ataques aéreos sobre las viviendas de la capital, cúmulo de escombros. Por último, la serie se completa con instantáneas del interior de la casa de La Alianza donde aparecen retratados, entre otros, Rafael Alberti y M^a Teresa de León, ésta última objeto de insistencia fotográfica en los últimos fotogramas de la película (fig. 38).



Fig. 38. Sin título. Gerda Taro, julio de 1937. La mujer fotografiada es M^a Teresa de León en el interior de la casa de La Alianza. Negativo inédito, relativo al hallazgo mexicano. Segundo rollo examinado.

Todo apunta a que la tercera película negativa original -taro_gerda_ms076- es íntegramente relativa al municipio de Quijorna y entornos, y ubica a Gerda Taro en el terreno de vanguardia, en línea con el enemigo y junto a las tropas de la 35 o la 46 división, más probablemente la 35^a. Esta zona ha podido ser identificada como Los Arroyos de Morales gracias a Viñas, también vecino de Quijorna, quien ha identificado el lugar representado en las fotografías gracias a las panorámicas que ofrece la serie. Una vez más, los soldados no interrumpidos habitúan a ser protagonistas de las imágenes, no obstante, en alguna ocasión también aparecen posando sonrientes para el objetivo de la fotógrafa, llamando especialmente nuestra atención un sonriente muchacho en primera línea de batalla que reconocemos como aquel que será protagonista de la portada del *Die Volks Illustrierte* el 25 de agosto de 1937, y al que esta vez podemos poner rostro gracias al disparo que antecede al que será portada del medio impreso (fig. 39-41).

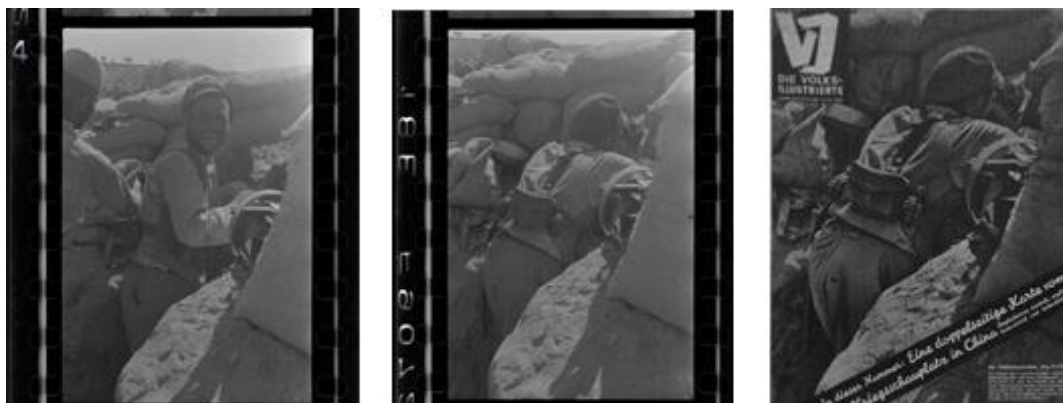


Fig. 39, 40 y 41. La primera imagen muestra el rostro sonriente del *Soldado republicano tras una barricada*, título oficial de la segunda instantánea, y motivo de la portada del *Die Volks Illustrierte* el 25 de agosto de 1937. Fig. 39 y 40 en el tercer rollo examinado.

Entre estos hombres de la guerra, Taro retrata en repetidas ocasiones al general Walter y a Valentín González, “el Campesino”, cabezas de la 35ª y 46ª división, respectivamente. Al segundo lo vemos en algún puesto de ayuda de Quijorna, reconocible gracias al típico paisaje de la zona, desolado de árboles y arbustos y mostrado en panorámicas paralelas. Los hombres son fotografiados bajo lo que parece una frondosa encina, únicos elementos que el paisaje ofrece para la protección de bombas y altas temperaturas de aquellos momentos, deducidas también por la dureza de la luz que puede leerse en las imágenes. Las fotografías intermedias del rollo nos ubican en las cercanías de la carretera M501, o bien dirección a Quijorna o hacia Brunete. A continuación, se dedica una pequeña secuencia al general Walter y a Valentín González en torno a un puesto de campaña parcialmente camuflado por secos ramajes y arbustos. Aunque el escenario de las tomas es muy similar, Walter y “El Campesino” no comparten plano en ninguna instantánea, por lo que no puede precisarse si se encontraban (o no) en el mismo puesto, aunque según la lectura de las imágenes todo apunta al primero de los casos. Sorprende de nuevo en estas fotografías el rostro afable de los hombres más rudos de la guerra, como el de Valentín González, de quien no se esperaba un gesto de amabilidad como el que muestra para las fotografías de Gerda (fig. 42), o



Fig. 42. Sin título. Gerda Taro, julio de 1937. Negativo inédito, relativo al hallazgo mexicano. Tercer rollo examinado.

el de otro sujeto retratado al que podemos identificar como un comandante gracias al símbolo de su gorra, una estrella, emblema del ejército español antes de la guerra. Esta serie la completan unas interesantes imágenes que muestran la captura de rifeños – distinguibles por sus atuendos-, mostrados prisioneros, con las manos alzadas, avanzando, y frente a Valentín González en lo que se deduce una posible reconstrucción de la captura real del 7 de julio, cuando cae el vértice de los Llanos (en Sánchez y de

Miguel, 2005:93). La serie concluye con fotografías de ruinas humeantes y de los efectos de las bombas sobre la estructura urbana de Quijorna. En las últimas fotografías aparece la torre del campanario de Quijorna, gravemente afectada pero en pie (fig. 43), lo que permitiría datar esta serie concreta antes del 14,15 de julio dado que es, según versiones de lugareños, en torno a mediados de mes cuando la torre del campanario, gravemente afectada por los bombardeos, se desploma definitivamente.

La cuarta y última película negativa original - taro_gerda_ms127- se compone en exclusiva de tres imágenes fotográficas que incluyen la comentada de los soldados en torno al cañón de combate (fig. 31). Las otras dos muestran a algunos soldados descansando en un improvisado lecho vegetal del contorno de Brunete. La población, intacta, aparece en el último término de las tres fotografías, lo que nos ha llevado a deducir que se trata de instantáneas del día 6 o 7 de julio, cuando el municipio aún no ha sido afectado por el ataque aéreo fascista.



Fig. 43. Sin título. Gerda Taro, julio de 1937. Torre del campanario de Quijorna. Negativo inédito, relativo al hallazgo mexicano. Tercer rollo examinado.

4.3.4.3. Síntesis gráfica y contextual

Desde la cobertura de la batalla de Guadalajara la actividad fotográfica de Gerda Taro se revela muy intensa, tal y como narran muchas de las imágenes fotográficas en pequeño formato hasta ahora comentadas, entre las que cabe destacar las concernientes a las últimas series. Éstas, ante todo, son instantáneas ágiles, muchas veces de un documentalismo osado que relegan a un alejado plano cualquier atisbo de interés estético, a menudo muy presente en las series antecesoras de Cataluña y Aragón, obtenidas con la máquina de formato medio. Según se adivina la ubicación de la fotografía por el punto de sus tomas, es evidente que esta vez asume el riesgo de la guerra como un soldado más. Este excesivo riesgo únicamente ha podido explicarse según un doble afán: por un lado, ofrecer el relato del testigo y, por otro, lograr las verdaderas imágenes impactantes que sólo la guerra real es capaz de ofrecer. Estas fotografías, que son evidencia testimonial, también se presuponen objetos de publicación en espacios privilegiados de la prensa y, por tanto, motivo de encumbramiento para su autor. Del mismo modo, en este proceso mediador muy seguramente interviene la convicción de que el registro de un episodio bélico puede convertirse en ícono o signo de una memoria colectiva duradera, tal y como se examinara desde un amplio punto de vista en el capítulo dos de la investigación. Para comentar este hecho desde la singularidad valiera

de nuevo hacer referencia al ejemplo de *El miliciano muerto*, una imagen fotográfica aislada pero interpretada como imagen global, es decir, que la metonimia sugerida en esta fotografía permitió y permite percibir *el todo* (que siempre es impensable) de una guerra. Pero esta única imagen al mismo tiempo ubicó a su autor, a ojos públicos, a la altura de gran fotógrafo. Precisamente a razón del compromiso de su mirada, el fotógrafo había logrado, aún supuestamente a riesgo de morir, un testimonio visual del horror, pero tras (o al mismo nivel) de esta intención, también podría pensarse en cierto narcisismo implícito del profesional por lograr su hazaña. Así al menos explican algunos fotógrafos el riesgo que asumen cuando documentan una guerra, como la veterana Alexandra Avakian, quien describe la esencia del ejercicio de su profesión según este principal presupuesto: “Lo que quieres es hacer una foto buena (...) Quieres electrizar al que la vea” (en Newman, 2000:141).

Durante la cobertura de la batalla de Brunete, momento en el que el arriesgado documentalismo de la fotógrafa la conduce hasta la muerte, Gerda comienza a cosechar sus primeros éxitos independientes, probados según el número y ubicación de sus fotografías ya publicadas. El 14 de julio las instantáneas del II Congreso de Escritores aparecen en la primera página de *Ce Soir* y la serie de La Granjuela en la página 10. Ese mismo día también en *Ce Soir* sale destacado el trabajo de Gerda sobre Brunete, y el día 18 una serie de fotografías realizadas junto a Capa durante los últimos meses que compartieron en España. *Regards*, por su parte, concede cinco páginas a las imágenes de la fotógrafa sobre el Congreso y Brunete y, además, el 14 de julio publica un especial sobre España con algunas fotografías de Segovia y Valencia. Finalmente, tres días antes de morir, Taro firma su último reportaje en *Regards*, en el que aparecen las imágenes fotográficas más simbólicas de la toma de Brunete. Todo apunta, por tanto, a la consagración de su figura como fotógrafa destacada e independiente, aunque ciertamente no puede afirmarse que haya logrado *la instantánea*, es decir, una imagen de fuerza y éxito homólogo a *El miliciano muerto*, hito ayer y hoy del fotoperiodismo.

A partir de esta suma de motivaciones, logros e intereses podrían adivinarse las decisivas intenciones de la fotógrafa en el momento álgido de su carrera, intenciones que se revelarán en algunos de los futuros análisis fotográficos. Según Constanza de la Mora, lo único que le preocupaba a Gerda Taro “era conseguir fotografías que convenciesen” (2005:209), una impresión que coincide con el testimonio que Irme Schaber ofrece de su biografiada,

“es necesario que, en mi película sobre España, se refleje este increíble esfuerzo, este combate épico de un pueblo que no quiere inclinarse ante la tiranía de sus agresores” (2006:218).

Pero este compromiso o cercanía moral con el tema no puede pensarse exclusiva razón que justifique las extremas situaciones de riesgo que Gerda asumió durante la cobertura de la Batalla de Brunete. En este sentido la postura de Avakian resultaba concluyente pues, a fin de cuentas, para el fotógrafo lo que importa es la foto. Y en la misma línea se expresa Alexandra Boulat, otra destacada fotoperiodista, especialmente por su trabajo en Kosovo, quien explica la extrema exposición al riesgo del corresponsal a razón de la misma premisa: “cuando la foto merece la pena, no sientes miedo” (en Newman, 2000:139).

Al parecer, sólo desde la sincera voz del fotógrafo se admite y asume cierto grado de narcisismo profesional que, para el caso de un contexto armado, se presupone tan peligroso como exitoso, o dicho de otro modo, la idea gira en torno a pensar que el éxito de un fotógrafo que documenta guerras podría llegar a ser directamente proporcional a los riesgos que sea capaz de asumir con tal de lograr las instantáneas más impactantes. Al respecto, Cathy Newman sintetiza el método y, al mismo tiempo, resuelve la previsible consecuencia,

“Hay algo espantoso y a la vez embriagador en el drama mortal de una guerra o una revolución, y en la descarga de adrenalina que produce, con la constante sensación de vivir al límite (...) Los fotógrafos dicen que se concentran tanto en lo que hacen, que todo lo demás parece como si no les concerniera. Les parece que la cámara los protege de todo mal, una sensación de seguridad tan falsa como peligrosa” (2000:139).

En una descripción similar recompone Irme Schaber a propósito del testimonio de Ted Allan, acompañante de Taro en Brunete, la actividad de la fotógrafa durante la jornada del 25 de julio de 1937, día que, según su biógrafa, la satisfecha Taro, herida mortalmente en el frente de Brunete, afirmaría haber obtenido “las mejores fotografías que haya hecho jamás en su vida” (2006:241),

Mientras [Ted] intentaba protegerse la cabeza (...) la fotógrafa apuntaba con su cámara a los aviones, el humo, las explosiones, los chorros de tierra y los soldados llenos de pánico que abandonaban las trincheras (...) Gerda entonces gritó a los soldados que formaran líneas. Puede ser que tuviera la sangre más fría que Ted, pero la concentración en su trabajo, el manejo de su cámara a pesar del ruido de las bombas y el fuego de las metralletas le ayudó a soportar mejor la situación y el miedo. Y utilizó todas sus películas”(en Schaber, 2006:240).

En ambos bandos, los partes oficiales de guerra del día referido coinciden en el apunte de la lucha encarnizada en la zona de Brunete, donde ambos ejércitos desplegaron su máxima fuerza para vencer en la disputa por tan vital enclave. Para el Bando Nacional, en el *Frente de Madrid* (en Vidal, 2004:659) se describen unos 6.000 enemigos rechazados, huyendo despavoridos mientras eran perseguidos por la infantería, aviación y el fuego de

la artillería facciosa. El parte Republicano, por su parte, reconoce la aviación adversaria de “violencia inusitada” (en Vidal, 2004:660). Finalmente, el expediente 95ZR 778-1-33 del Parte de Bajas de la zona roja, sellado en Brunete el 26 de julio de 1937, constata la baja de dos periodistas¹¹⁴, cuyas identidades apuntan hacia los accidentados Ted Allan y Gerda Taro, ésta última muerta horas después del enfrentamiento a consecuencia de las heridas mortales que un carro de combate le provocó durante la acción de retirada republicana, cuando la aviación facciosa seguía bombardeando a los desarmados objetivos mientras Gerda continuaba tomando fotos, según el testimonio ofrecido de Tell Allan. Dado que las películas fotográficas de esta jornada se dan por desaparecidas (en Schaber, 2006:242) podría, siquiera intentarse, reconstruir los movimientos de la fotógrafa en el frente para ofrecer una idea de aquella intensa jornada de trabajo, una jornada que puede llegar a ilustrar un antes y un después en la actividad de documentar las guerras, en relación a las anteriores y posteriores a la que ahora nos ocupa. Este ejercicio de reconstrucción se ha podido llevar a cabo basándonos en los hechos históricamente documentados¹¹⁵ y vivencias de la fotógrafa, desandando los pasos del fatídico accidente mortal. Con ello trataremos de ilustrar la novedosa e influyente práctica que la fotoperiodista desarrolla en el campo de acción español, todo ello en relación a las anteriores y sucesivas guerras fotográficamente documentadas. La recomposición de estos hechos, que servirá para completar y finalizar la explicación del apartado, ha sido posible una vez más gracias a la colaboración del investigador Ernesto Viñas.

4.3.4.4. Primera víctima de la élite fotoperiodística (26 de julio de 1937)

Según se aprecia en el plano (fig.45), entre Brunete y Villanueva de la Cañada, sobre la carretera y a ambos lados, estuvieron los puestos de mando (o cuarteles generales) de las divisiones 11 y 35-señalados en el mapa por los puntos más destacados. Otro interesante dato es la localización de los dos puestos de clasificación de heridos, uno del V Cuerpo de Ejército y otro del XVII CE -señalizado con el icono de la bandera. Si, como indican las fuentes y la lógica, Gerda estaba el día 25 en el entorno del cuartel general de Walter, jefe de la 35 división, al ser arrollada por las correas de un T-26 ruso habría seguido la ruta prevista por la Jefatura de Sanidad del Ejército de Maniobra y trasladada desde el lugar del accidente hasta alguno de los hospitales de sangre de El Escorial, preferentemente al de la 35 división, aunque también había otros y entre los partes sobre la relación de heridos que fallecieron el 26 de julio en el hospital de la División 35 (El Escorial) no figura Gerda Taro, lo que hace pensar que también podría haber sido trasladada al hospital de campaña de la base militar de Colmenar Viejo. A falta de

¹¹⁴ Documento consultable en los Archivos del Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid, Rollo 95-ZR. Legajo778. Carpeta 1. Documento 33.

¹¹⁵ Los documentos consultados han sido los siguientes: Parte de la organización del Ejército del Centro (Republicano) para la ofensiva en la batalla de Brunete, parte de bajas del ejército republicano en la batalla de Brunete (día 26) y partes sobre la relación de los heridos que fallecieron el 26 de julio de 1937 en el hospital de la División 35 (El Escorial).

pruebas no puede saberse a ciencia cierta en qué puesto de clasificación la dejó su transporte. Pero, si atendemos a la gravedad de las heridas, provocadas tras ser arrollada por el pesado carro de combate, lo más coherente sería su traslado urgente al quirófano, aunque durante esos días de fuego cualquier decisión era posible.

También quedaría por saber si el día 25 el cuartel general de la 35 división aún estaba en el mismo lugar que el día en el que se elaboró el plano ofrecido. La lógica diría que el 25 ya no podía estar allí porque la situación era extremadamente crítica, confusa y cambiante, según describen las referencias históricas (Sánchez y De Miguel, 2005: 103). La verdad documental es el plano, luego queda pensar que tal vez el cuartel general se hubiera desplazado hacia Villanueva de la Cañada o incluso más lejos para no caer bajo el fuego franquista, que ya había tomado el cementerio de Brunete y cuyo avance llegaba hasta casi Villanueva de la Cañada, esto es, precisamente hasta la altura donde estaba el cuartel general de la 35 división.

Por tanto, el accidente mortal de la fotógrafa podría pensarse a la entrada o salida de Villanueva de la Cañada, y no en el pueblo propiamente. La distancia podría ser de 1 km respecto al pueblo hacia Brunete, lo que la ubicaría en la vanguardia. En la fotografía

aérea de Brunete se aprecia a la izquierda y arriba lo que se define como el ralo "bosque", un lugar que aparece mencionado en los informes de la aviación franquista como el sitio por el que acceder a bombardear el cementerio, que creían aún en manos republicanas. Aquí descubrieron por casualidad a la 14 división anarquista de Cipriano Mera, concentrada para efectuar un contraataque a fin de recuperar Brunete, o al menos aliviar la situación de los exhaustos defensores del cementerio (la 11 división). Por su parte, la división 14 estaba siendo ferozmente atacada por el mayor bombardeo aéreo de



Fig. 44. Fotografía aérea de Brunete tomada el 8 de junio de 1929.



Fig. 45. Plano que detalla los movimientos militares en la zona durante el mes de julio de 1937.

la batalla, y puede que uno de los más intensos de la guerra moderna hasta entonces¹¹⁶. El caos, destrucción y confusión creados se imagina, en consecuencia, de desbordada magnitud. Luego llegaría el avance de la infantería y los ametrallamientos también desde el aire a las maltrechas fuerzas en retirada, ametrallamiento que seguramente buscó con especial saña la carretera a Valdemorillo y El Escorial, ubicación de Taro según el tanquista albaceteño que arrolló a la fotoperiodista¹¹⁷. Los vehículos atascados, averiados o paralizados por el fuego debían ser presa fácil para las aviaciones de caza franquistas, sin oposición de la ya maltrecha aviación republicana. En la fotografía aérea ofrecida de Brunete puede avistarse el cementerio entre el bosque y el pueblo, a la izquierda, y justo donde se pierde la carretera, a unos 200 metros hacia arriba, está Villanueva de la Cañada. Éste, según los datos examinados y ofrecidos responde al punto donde en 1937 estaría ubicado el cuartel general de la 35 y la 11 división, por tanto, a este posible escenario cercaríamos las imágenes desaparecidas de Gerda durante su última jornada de trabajo, es decir, unas imágenes logradas en primera línea de la vanguardia republicana.

4.4. Conclusiones del capítulo 4

Esta vez no cabe incluir un apartado conclusivo dado que corresponde a la última parte de la investigación un estudio más selecto y exhaustivo que permita ofrecer las pertinentes conclusiones obtenidas del estudio de la obra. El objetivo de este capítulo ha sido ofrecer, según una ordenación biografiada, una visión general de las prácticas y usos de las imágenes de Gerda Taro. Este ejercicio se ha articulado desde la revisión de la mayor parte del trabajo en soporte original y publicado de la fotografía. Al tratarse de una obra aún poco conocida y disuelta entre los fondos fotográficos de Robert Capa, nuestro principal compromiso ha sido localizar, examinar y explicar parcialmente la obra y actividad de Gerda Taro en España. Teniendo en cuenta la naturaleza en intención del capítulo, éste ha ofrecido una síntesis contextual de la obra destacada con el fin de ordenar su ritmo de producción y publicación debido a que el corpus analítico no se estructura desde el criterio cronológico sino temático. Así, hasta este capítulo, que cierra el segundo gran bloque de la investigación, se ha ofrecido una explicación sólida del marco a partir del cual podrán realizarse los futuros análisis fotográficos pues, una vez más se trata de llegar a lo general desde lo cada vez más específico. Con ello se pretende lograr recorrer las distintas fases de una modalidad fotográfica concreta, desarrollada en un determinado marco y según una mirada muy particular para llevar a cabo el tema de estudio en un contexto de realidad asumible, difícilmente loggable de otro modo.

¹¹⁶ Pensemos que en la I Guerra Mundial no había una aviación como esa, y que los nazis vinieron aquí sobre todo para probar la eficacia de nuevas tácticas, inapelables y decisivas, sobre todo basadas en la concentración del fuego aéreo y artillero en un punto muy concreto.

¹¹⁷ En *El País*, domingo 12 de julio de 2009, p. 47.

PARTE III

Análisis del corpus: estudio integral de 10 casos prácticos

El problema está en reflejar la vida o en crearla. Crear la vida reflejándola; sacar las figuras del espejo. Darles bulto. Narciso al revés. Verse y sacarse

Max Aub

CAPÍTULO 5

Ordenación taxonómica y análisis semiótico

Una propuesta metodológica para el estudio integral del conjunto de obra

El argumento original que ha orientado el grueso de la investigación parte de una propuesta con carácter analítico y fines comprobatorios que permita explicar la significación de la obra sugerida a título específico, fundamento principal que tendrá en cuenta este tercer gran bloque de la investigación, dedicado al análisis del corpus. Los siguientes cinco capítulos que continúan al inmediato, introductorio y explicativo, estarán ocupados en el análisis pormenorizado de 10 significativos casos prácticos. Con ello, en definitiva, lo que se pretende es aportar una visión de conjunto a la obra y al mismo tiempo revelar los principales aspectos que participan y definen la fotografía de Gerda Taro, pionera del fotoperiodismo moderno y paradigma de la fotografía de guerra según nuestra hipótesis de partida.

Necesariamente el periodo temporal que abarca este último nivel queda de nuevo acotado al primer año de la Guerra Civil española, concretamente al ínterin entre agosto de 1936 y julio de 1937, plazo que comprende el absoluto de la obra fotoperiodística destacada. Se trata, por tanto, del trabajo íntegro de una fotógrafa cuyo estilo fotoperiodístico se define en paralelo a los acontecimientos que narra. Aunque breve, este conjunto de obra también es síntesis de la fotografía que anexa los principales modelos fotográficos y fotoperiodísticos, desarrollados en las dos guerras mundiales, lo que ha permitido fijar éste como un modelo que participa de la redefinición del concepto de fotoperiodismo dado que las prácticas concretas de Gerda Taro en España reflejan eficazmente la transición del documentalismo clásico y tradicional al fotoperiodismo contemporáneo ocupado en el tema de las guerras.

La tarea específica del presente capítulo, introductorio al corpus analítico, es presentar el modelo metodológico para la elección del corpus y el análisis semiótico, un modelo de intención fundamentalmente probatoria y diseñado para lograr alcanzar con éxito el principal objetivo de la investigación. Así pues, la tarea inmediata será ofrecer debidamente detallados los criterios de selección del corpus, presentar el modelo metodológico para el análisis de las fotografías y anexar otros fundamentales que permitan aportar una visión de conjunto al estudio de la obra.

5.1. El Corpus: investigación de campo

Un requisito primordial para el estudio de cualquier obra fotográfica debe presuponerse en el examen directo de los originales, y esta investigación se ha centrado en perseguir para acceder al mayor número de obra original de Gerda Taro, lo que ha supuesto recurrir a los bancos de imágenes, fuentes museísticas y fondos fotográficos que custodian la obra fotográfica de Robert Capa, aglutinante del legado de la fotógrafa. El objetivo inicial, por tanto, ha sido primero identificar la obra por autor para después realizar el análisis de las fotografías de Gerda Taro a partir de originales, ya fuera película negativa, negativo digitalizado, copias por contacto y/o positivados de época o vintages.

Asimismo y dado que se trata de una obra de naturaleza fotoperiodística, también ha sido objetivo nuestro la localización de los medios de comunicación escrita que originariamente difundieron estas imágenes ya que, para este caso de análisis, la puesta en discurso de la foto también depende del texto y del contexto de la página impresa, ésta como plataforma heterogénea que determina la significación de lo visual en función de lo escrito. Por tanto y para empezar, a continuación enunciamos los principales bancos de imágenes y una somera explicación de los fondos fotográficos entre los que se reparte el legado de Gerda Taro, siempre disuelto entre los fondos fotográficos del legendario Robert Capa, donde principalmente hemos debido buscar.

- El *International Center of Photography* de Nueva York es el organismo que aglutina el mayor volumen de obra de Gerda Taro y Robert Capa. La principal función de la sede - fundada por Cornell Capa, hermano de Robert y heredero de ambos legados en 1954, tras la muerte de Capa- es la exhibición, preservación y estudio del fondo conjunto. Éste cuenta aproximadamente con 70.000 originales de Robert Capa - negativos, contactos y copias-, y entre o junto a éstas se halla sobre seguro el mayor número de obra de Gerda Taro. No podemos precisar la cantidad exacta de fotografías de la mujer dado que el organismo usufructuario de esta obra no permite la investigación independiente y/o ajena a su empresa. Podrían, sin embargo, deducirse en torno a los 300 disparos de la fotógrafa en esta sede, según la obra exhibida por ésta y las imágenes paralelas en distintos soportes que hemos hallado en otros centros de conservación. A pesar de que ICP ha sido beneficiario, desde su fundación, de la mayor colección de obra conocida de la fotoperiodista, el centro no organizó hasta otoño del año 2007 una exhibición de las imágenes de la fotógrafa, prolongando, en consecuencia, su anonimato. El ICP hizo finalmente pública la obra de Gerda Taro en la exposición de recorrido internacional *¡Esto es la guerra! Robert Capa en acción y Gerda Taro*, una exposición donde por primera vez se han exhibido

las fotografías de Gerda Taro junto a las de Robert Capa, y única vía que nos ha dado acceso, en calidad de público, a la obra original que el ICP alberga de Gerda Taro. Por último cabe comentar que esta muestra pionera resultó ser coincidente con las últimas negociaciones del ICP para la recuperación de un importante volumen de obra inédita de Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour, un conjunto de fotografías sobre el tema de la Guerra Civil española desaparecido durante años, redescubierto en México y recuperado por el ICP de Nueva York el 19 de diciembre de 2007. Este hallazgo lo comentamos a continuación.

- Coincidiendo con el transcurso de nuestro estudio, la colección del *International Center of Photography* se ha nutrido de una colección inédita, procedente de un particular mexicano, que la prensa ha definido como el hallazgo más importante de la historia del fotoperiodismo¹¹⁸: alrededor de 3.500 negativos de la Guerra Civil española con obra de Gerda Taro, Robert Capa y “Chim”, que poseen copias índice (por contacto) en los Archivos Nacionales de París. Desde 1992 el valioso material fue custodiado por el anónimo Benjamin Tarver en México, quien adquirió el material casualmente e informó en 1995 de su extravagante herencia al ICP, pero sus negociaciones con el organismo fueron infructuosas hasta la participación mediadora de Trisha Ziff, cineasta, comisaria de exposiciones y pieza clave de la entrega de la obra en 2007 al ICP. La historia de esta recuperación, magistralmente narrada, la dio a conocer en exclusiva el periodista Juan Villoro en enero de 2008¹¹⁹, quien nos puso en contacto con Trisha Ziff mientras la cineasta trabajaba en su proyecto audiovisual sobre la recomposición de la historia de los negativos. Ziff poseía el completo de esta obra inédita digitalizada, prevista para su exhibición en septiembre de 2010 en las instalaciones del ICP, en Nueva York y gracias a ésta y a Juna Villoro hemos podido conocer de primera mano los detalles de la recuperación y acceder al completo de la obra original de Gerda Taro. Las fotografías de Gerda se encontraban disueltas entre una colección total de 127 rollos de película negativa original de Robert Capa, David Seymour “Chim” y Fred Stein. Originariamente el ICP recibió los 127 rollos de película distribuidos en tres cajas de cartón y catalogados de forma temática y cronológica por Irme “Csiki” Weisz, laboratorista de Robert Capa en París y quien recibía el envío de los fotógrafos desde España. La intervención de Weisz en esta ordenación la prueba su caligrafía en los tres continentes. Asimismo, las tres cajas poseían información contextual del conjunto de la obra pero carecían de referencias

¹¹⁸ *The New York Times*, 22 de septiembre de 2007, [en línea], 22 de Septiembre de 2007 [ref. de 23 de febrero de 2010]. Disponible en web: <http://www.nytimes.com/2007/09/22/arts/design/22taro.html>

¹¹⁹ Juan Villoro, novelista mexicano y periodista –colaborador, entre otros, del diario *El Periódico de Catalunya*- ofreció la exclusiva del sorprendente hallazgo, así como la narración del periplo de los 127 rollos de negativos -desde que se extraviaron en Francia hasta la recuperación del ICP-, que Villoro pudo ver antes de que llegara a Nueva York, y con quien nos hemos entrevistado en varias ocasiones. Al primer artículo que dio a conocer en exclusiva la noticia le siguieron, 6 meses después, una serie de siete entregas donde el ensayista ofrecía los detalles de la recuperación en el diario *El Periódico de Catalunya*, entre el 6 de febrero y el 4 de mayo de 2009.

sobre el autor de cada una de las películas fotográficas, lo que revela un inicial desinterés de los fotógrafos por sus logros individuales y, en consecuencia, un sentido colectivo de la autoría. Tras la definitiva recuperación de estos 127 rollos de película original, en 2007, los investigadores de ICP clasificaron el conjunto de obra por autor, determinando que 46 rollos pertenecían a David Seymour "Chim", 45 a Robert Capa, 32 a Gerda Taro, posiblemente 3 a Gerda Taro y Robert Capa, con fotografías de ambos, y 2 a Fred Stein.

- Los Archivos Nacionales de París albergan ocho libretas de trabajo que el inventario atribuye a Robert Capa con aproximadamente 2.500 fotografías por contacto sobre el tema de la guerra española. Se trata de fotografías reveladas pero sin ampliar de formato 24x36 que no pertenecen en exclusiva a Robert Capa sino nuevamente a éste, Gerda Taro y "Chim". Nuestro examen de los ocho cuadernos determina, además, que gran parte de este conjunto de obra son copias por contacto de los negativos inéditos redescubiertos en México. Ya en 1987 el historiador Carlos Serrano avisaba de la desaparición de los negativos originales que justificaban estas copias índice y su valor, un valor extra atribuible a estas pequeñas imágenes precisamente a razón de la inexistente –por entonces- película negativa original (1987:25). Asimismo, también las dos fotografías inéditas que ofreciera el Museo Nacional D'Art de Catalunya en 2009 a propósito de la muestra *¡Esto es la guerra!* como adelanto de la gran exposición sobre la obra redescubierta en México tienen su contacto paralelo en París. Todo ello, en definitiva, indica la irrefutable relación directa entre los alrededor de 2.500 contactos de París y los más de 3.500 negativos originales de la "maleta mexicana". Como sucediera con la obra hallada en México, también el caso de las copias por contacto es coincidente la reorganización de la obra en continentes –ocho cuadernos de escolar intervenidos por la grafía del laboratorista Weisz - que catalogan las fotografías de forma temática y cronológica, y no por autores. Estas ocho libretas de trabajo, conocidas como los *Cuadernos de guerra de Robert Capa*, se encuentran en los Archivos Nacionales de París, en tres archivadores identificados con el código de referencia F7/14 740. Aquí la empresa "Capa", poseedora de los derechos de autor de estas imágenes, tampoco ha consentido nuestra labor investigadora, que finalmente pudo llevarse a cabo gracias a la mediación directa de la dirección del archivo francés.
- El Museo Nacional Centro reina Sofía de Madrid posee 205 copias en 40x50 de la Guerra Civil española, entre las que se encuentra una copia original de *El miliciano muerto*. Otra copia original de época de este disparo está depositada en el Archivo Nacional de la Guerra Civil española, en Salamanca. Se trata de un positivo en papel barritado, de dimensiones 180mm x 240mm, titulada *Herós inconnue* e identificada

con el código de referencia ESP AHNSGC (1936-09-05) APR. Foto 65 de la colección. Esta fotografía fue el principal objeto de atención del profesor Hugo Doménech en su estudio *La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital* (2005) y el documental *La sombra de iceberg* (2007).

- Entre los alrededor de 4.000 originales que sobre el tema de la Guerra Civil española conserva el Archivo Histórico del Partido Comunista Español se halla una pequeña colección de Gerda Taro, Robert Capa y "Chim", ésta en soporte negativo y ampliaciones de época. Los negativos a los que hacemos referencia no han sido oficialmente identificados como obra de los referidos fotógrafos pero guardan un gran paralelismo con la obra examinada en los fondos anteriormente comentados. Un hecho indiscutible, sin embargo, son las copias originales que el archivo posee de Gerda Taro, en cuyo reverso aparece la huella del tampón "Photo Taro". Se trata de positivados con equivalentes en el ICP, según se ha podido comprobar a partir de la comparativa entre estas obras y algunas de las exhibidas en la muestra *¡Esto es la guerra!* Los positivados originales de época del PC a menudo cuentan con anotaciones en el reverso de las copias, con dos caligrafías diferentes, que podrían atribuirse a Csiki" Weisz, por un lado -pues la caligrafía coincide con la del laboratorista de Capa en los *Cuadernos de Guerra-* y, por otro, a los responsables del cuidado de las imágenes en el centro de conservación del PCE, quienes han afectado los originales con anotaciones y el sello del partido en el dorso de las imágenes. Una vez más y dadas las condiciones de uso y estudio de la obra para el investigador, gravemente limitado, no puede precisarse el número exacto de obra de Gerda Taro que alberga el Archivo Histórico del PCE, pero es innegable el paralelismo entre el contenido de los negativos hallados en México y los negativos en posesión de la sede española. Tras la exanimación de ambos grupos de originales, ante todo serían relacionables las películas relativas a la serie de los bombardeos de Valencia que posee el Archivo Histórico del PCE (162 negativos en total sin identificación de autor) y la del Congreso de Escritores Antifascistas (80 negativos en las mismas condiciones)- con las series fotográficas de Gerda Taro sobre estos dos contextos valencianos que custodia el International Center of Photography de Nueva York.
- Gran parte de la obra publicada originariamente en la prensa comunista parisina de la época, de las que se destacan las cabeceras *Ce Soir*, *Regards* y *Vu*, ha sido directamente examinada en *Les Archives de la Press*, en París.
- Por último, otra documentación original y de interés para la investigación, relativa a la recomposición histórica y contextual de los hechos -tales como las crónicas de época en la prensa española, las imágenes aéreas y los documentos varios ofrecidos

para la reconstrucción histórica de algunos acontecimientos-mapas, partes, etc.-, han podido consultarse en diferentes archivos provinciales, municipales y de protocolo, públicos y privados. Las principales fuentes públicas para la consulta de este material han sido el Servicio Fotográfico del Ejército del Aire español, el Instituto de Historia y Cultura Militar, la Hemeroteca de Madrid y el Archivo Histórico Provincial de Álava. A otros fondos imprescindibles para la investigación, de naturaleza privada, se ha podido acceder por cortesía del investigador Ernesto Viñas y la coleccionista de publicaciones periódicas de entreguerras Paquita Sánchez.

5.2. Proyecto tipológico: ordenación taxonómica y fórmula del análisis semiótico

El objeto de nuestro estudio abarca la producción general y original de Gerda Taro, incrementada en número dado las copias paralelas circulantes y las imágenes reproducidas en la prensa de la época. En base a ello debía optarse por una sistemática con carácter analítico y fines comprobatorios que permitiera el examen de las fotografías en relación a la lectura de los documentos como elementos aislados o independientes, así como a partir de las estrategias informativas que lo incorporaron e incorporan en sus diferentes maniobras de comunicación, lo que significa desplegar una mirada analítica sobre la obra original y reproducida, pero también hallar la propuesta metodológica acertada que consienta cumplir con las exigencias concretas del estudio de este conjunto de obra.

En este apartado, la dificultad máxima aparentemente gravitaría en torno a la antedicha cuestión. Sin embargo cabe destacar sobre ésta, un obstáculo prioritario: la restricción de acceso a las fuentes originales, cuya valoración actual eleva nuestro objeto de estudio a la categoría de obra artística, impidiéndose, por tanto, cualquier intento de aproximación física a las fotografías originales –vintages- de Gerda Taro. En consecuencia se ha realizado una búsqueda paralela de obra original y documentación relacionada con la autora, condicionada a la vez por la débil presencia de referencias bibliográficas a la fotógrafa y su obra. Estas dos dificultades básicas han determinado una ruta alternativa en el trazado propiamente investigativo, redefiniéndose así una metodología de trabajo indicial basada en la búsqueda y recopilación, clasificación y ordenación de un material discreto, muy variado y a su vez ampliamente disperso. Según se ha explicado, el rastreo parte de publicaciones periódicas, electrónicas, monografías de otros autores, catálogos, folletos, documentos audiovisuales, colecciones públicas, privadas y distintos centros de documentación nacional e internacional. Semejante campo de trabajo iba a dar como resultado una amalgama de recursos y documentación difíciles de coordinar, sin embargo, a la vez suponía al menos una apertura novedosa hacia áreas inexploradas de un tema aparentemente superado, como es la cuestión fotográfica en la Guerra Civil española; y lo más importante, una contribución diferente, independiente y pionera al

citado ámbito. Ahora bien, ninguna de las fórmulas analíticas revisadas cumplía plenamente con las exigencias de estudio del tema que justifica esta investigación, y ello principalmente porque el estatuto complejo de la imagen fotográfica exige varias líneas de atención, y en este caso, de atención concreta sobre cuestiones muy precisas. Por un lado, exigía considerarse el ineludible aspecto de lo tecnológico, pues nuestro motivo de estudio no deja de ser un objeto logrado a partir de procedimientos mecánicos y químicos. Por otro, cabía contemplar como premisa fundamental la también básica dimensión expresiva y mediadora de las imágenes fotográficas. Todo ello al servicio de una mirada muy concreta que favorece un testimonio propio y alternativo al comúnmente revisado historiográficamente sobre la cuestión fotográfica del conflicto civil español.

En definitiva, una imagen fotográfica ofrece lo que el ojo fotógrafo mira. Partiendo de esta evidencia cabía establecer como prioritario la opción que la fotógrafa destaca como subtema de su obra, circunscrito al tema general de la guerra. Sin embargo y aunque la disciplina fotográfica cuenta con diversas fórmulas para el estudio y análisis práctico del las obras técnicas, ningún procedimiento o método revisado cumplía plenamente con las exigencias de nuestro caso particular de análisis dado que los modelos propuestos para el estudio de la obra de autores concretos, muy a menudo a modo de los monográfico de artista, desatienden la cuestión analítica y técnica¹²⁰, mientras los referenciales de tipo analítico habitúan a focalizar la atención sobre los aspectos técnicos y discursivos de la práctica icónica, pero a penas contemplan la realidad histórica o los contextos de exhibición de las fotografías. Por tanto, tras examinar varias propuestas¹²¹ y descartar otras¹²², comprendimos la necesidad de construir una metodología útil que permitiera revisar y canalizar todo lo requerido y predicho para el estudio y análisis de la obra concreta y completa de la fotógrafa Gerda Taro.

De *Leer imágenes*, de Alberto Manguel, y *Pensar la imagen*, de Santos Zunzunegui, rescatamos la idea de la obra visual como una expresión autónoma, esto es, un lenguaje que se puede leer sólo con los elementos que incluyen las imágenes –en este caso técnicas. Pero la opción definitiva de un método capaz de contemplar todos aquellos elementos que permitieran la revisión de los aspectos técnicos que nuestro estudio exige,

¹²⁰ Este sería el caso de las tres monografías dedicadas a la figura de Gerda Taro.

¹²¹ El método iconográfico e iconológico desarrollado por Erwin Panofsky y la propuesta metodológica para el análisis de la fotografía desarrollada por el profesor Javier Marzal Felici al frente del grupo de investigación dirigido por el mismo ITACA-UJI.

Vid. PANOFSKY, Edwin (1989): *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza. Y MARZAL, Javier (2007): *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra.

¹²² Nos referimos a los modelos que ponen en relación a varios autores tales como las obras de Giorgio Vasari: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid: Cátedra, 2002 y *Vidas de artistas ilustres*. Barcelona: Iberia, 1957, así como a los estudios propiamente monográficos de artistas o, para el caso fotógrafos tales como las propuestas de Richard Whelan para Robert Capa, WHELAN, Richard (2006): *Robert Capa. Obra fotográfica*, Londres, Phaidon Press.

a la vez que idóneo en la revisión de sus procesos, conformaciones y, entretanto, permisivo con el componente histórico y contextual imprescindible para la obra insistida determinaría que nos decidiéramos finalmente por adoptar la propuesta metodológica para el análisis fotográfico trazada por Javier Marzal Felici y el grupo de investigación ITACA-UJI del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Jaime I de Castellón, a continuación ofrecido. Este método, aparte de reivindicar el uso, la intención comunicativa original del medio y la importancia del contexto en la práctica de análisis, no obvia los supuestos de tipo fenomenológico -semiótico - que requiere el estudio de cualquier fotografía aislada y sus usos. En síntesis, esta fórmula permite abordar todas las cuestiones fundamentales del estudio de la obra, relacionadas con las variables técnicas, compositivas, creativas y comunicativas de la imagen, que servirán para establecer deducciones y proponer conclusiones en torno al estilo y significación de la obra examinada en sus diversas etapas de producción, pero también consiente el análisis de otro presupuesto fundamental: el uso y finalidad de las fotografías, unos documentos inicialmente noticiosos, con carácter de testimonio y distribuidos en publicaciones periódicas que el tiempo ha logrado convertir en objetos museísticos y reclamo de diversos productos de consumo.

Por último y dado que la obra a analizar es de naturaleza inicialmente fotoperiodística, se ha previsto necesaria la incorporación de un anexo fundamental que el modelo original de análisis para la fotografía de J. Marzal no contempla de forma independiente. Se trata de un ítem dedicado específicamente al pie de foto. Para nuestro caso, esta premisa es fundamental dado que el pie, a la vez que ancla o fija el sentido de la fotografía, es elemento informativo que condiciona el sentido de la imagen, más allá de la intención del autor empírico. El pie de foto, como breve texto, por un lado, proporciona a menudo una nueva identidad a la fotografía noticiosa, diferenciándola de cualquier otra modalidad fotográfica, y por otra, actúa de instancia intermedia que traduce la información visual en escrita, consintiendo de este modo modificar el significado original de la primera y mediando entre la intención del fotógrafo (como creador del discurso) y el público (como receptor).

Al margen de la necesaria incorporación del pie de foto, la fórmula seleccionada para el análisis de las fotografías planteaba un problema de aplicación para casos como el que nos ocupa, ya que se trata de un método inicialmente trazado para el análisis exhaustivo de fotografías a título único, eficazmente comprobada en casos aislados como el análisis de la fotografía *El miliciano muerto* de Robert Capa, realizado por el profesor Hugo Doménech¹²³, pero no ensayada en una colección íntegra de autor. En definitiva, la

¹²³ En este caso se hace referencia al trabajo de Investigación del profesor. Vid. DOMÉNECH Fabregat, Hugo (2004): *Estudio monográfico de una fotografía: "El miliciano muerto" de Robert Capa*, Castellón de la Plana, Universidad Jaime I.

opción del análisis fotográfico en nuestro caso obedece a una intención definidamente comprobatoria pero en relación al conjunto de obra de un determinado autor. Cabía entonces resolver el modo de hacer servir el instrumental analítico ofrecido por Javier Marzal, ya que nuestro caso específico de estudio no se interesa en la descomposición textual de una única fotografía sino en lograr obtener los rasgos generales -formales y de contenido- del conjunto de una obra -concreta y completa.

La fórmula aditiva al método explicado que nos iba a permitir coordinar el proyecto definitivo viene alumbrada por la sencilla pero nuclear idea anteriormente señalada: la fotografía muestra lo que el ojo fotógrafo mira, una idea avalada, entre otros, por Gisèle Freund, cuyos escritos descansan sobre una sólida experiencia práctica como fotógrafa,

“Una fotografía no puede ir más allá de la intención del que la ha hecho (...) El valor intrínseco de la fotografía depende de la capacidad del fotógrafo para seleccionar entre una amalgama de detalles impresionante y confusa aquellos que desvelaran más significado” (2008:74).

Este planteamiento elemental sería el que nos permitiría fijar el principal punto de anclaje para la selección del corpus que se analizará en profundidad desde un punto de vista cualitativo y siguiendo un enfoque semiótico. En este sentido, la línea temática de Gerda Taro en el marco de la guerra está claramente comprometida y comprobadamente orientada hacia la cuestión humana, una opción fotográfica denominada historiográficamente *humanista*, pero que en el caso de Taro se inclina hacia determinados y específicos *tipos humanos* a los que la autora constantemente fotografía, mientras descarta las demás posibles opciones. Por su parte, el término *humanista* es un apelativo acuñado *a posteriori* que acoge a un gran número de fotógrafos a partir de los años treinta (en Sougez, 2007:358), pero el antecedente directo al que atenderemos será el de August Sander pues, si bien la opción fotográfica de este particular autor podría entenderse antagónica -científica- al asunto que tratamos -moralista-, la obra de Sander también produce un tipo humano muy concreto, con un sentido definido, en su caso basado en la demostración de la existencia del tipo humano alemán a partir de la búsqueda de tipos representativos de esta zona, pertenecientes a todas las clases de la estructura social¹²⁴. Luego en nuestro caso la equivalencia entre Sander y Taro obedece a un punto de encuentro fundamental, y es que ambos fotógrafos lo que pretenden, ante todo, es establecer evidencias a través de la cámara¹²⁵.

¹²⁴ En el caso de August Sander, su fórmula se basa en la demostración de la existencia de un individuo alemán a partir de la búsqueda de tipos representativos, pertenecientes a todas las clases de la estructura social que el autor fotografía. Este tema se encuentra ampliamente desarrollado en el estudio de Elena Prado (2003:12-46).

¹²⁵ Respecto a esta referencia a Sander, véase el apartado 2.3.1.2. de nuestro estudio.

Según ya se haya revisado en profundidad, la opción fotográfica de Gerda Taro es la de contextualizar, tanto en su aspecto más cotidiano como convulsionado, a las personas en el marco de la guerra. Pero, como indica S. Sontag (2003:57), “fotografiar es encuadrar, y en encuadrar es excluir “. Así, fijándonos en lo que encuadra y, por tanto, excluye la fotografía, se ha podido establecer una taxonomía que ha ordenado los tipos humanos más insistidos en su obra para, a partir de ellos, seleccionar el corpus que se analizará. Esta ordenación parte de cuatro clasificaciones fundamentales: el hombre, la mujer, el niño y los restos humanos. A la vez, de cada uno de estos tipos humanos generales, revisados en los próximos cuatro capítulos independientes, ha derivado una taxonomía específica que ha planteado los epígrafes de cada capítulo según los tipos humanos más insistidos en cada nivel. El resultado de la ordenación ha sido el siguiente:

- El hombre: *el campesino, el miliciano, el soldado y el fotógrafo.*
- La mujer: *la madre, la miliciana y la intelectual.*
- El niño: *la infancia.*
- Los restos humanos: *el cadáver y las ruinas.*

Esta sería la pista definitiva que iba a decidir la estructura formal de este último gran bloque, consignado al análisis definitivo de la obra insistida. Es decir, que el estudio integral de los casos prácticos específicos se abordará definitivamente a partir de una ordenación de tipos humanos, estos son, los más insistidos por Gerda Taro en su obra, que actuarán como anclajes orientadores de su mirada fotográfica y, por ende, de la nuestra analítica. La combinación entre un método de ordenación de tipos humanos - análogo al propuesto por Sander para la ordenación de sus fotografías- en concurrencia con la metodología de análisis fotográfico propuesta por Javier Marzal permitirá evidenciar la interrelación de todos los temas que nuestro estudio ha tratado hasta el momento, así como confirmar la consecución de los objetivos establecidos al principio de la investigación para verificar o refutar la hipótesis planteada al inicio. Esta, en conclusión, es una parada a la que no hubiéramos podido llegar sin haber superado las etapas anteriores, ni afrontar las siguientes y definitivas sin haber culminado ésta.

En este momento cabe añadir una última consideración de máxima importancia, en relación a la efectividad de la sistemática analítica propuesta dado que el lector pudiera cuestionarse las conclusiones obtenidas de un estudio que confirma, como es de entender, un análisis pormenorizado pero parcial de la obra absoluta. Al respecto, debe precisarse que la elección de los títulos que trazan las etapas analíticas no responden a opciones deliberadas por nuestra parte sino a la selección de aquellos casos que permiten abordar las cuestiones tensionales de la obra. Se insistirá, finalmente, en el hecho de que los análisis textuales se han llevado a cabo a partir del examen de los originales –en

distintos soportes-, a pesar de los obstáculos que los principales centros de conservación de la obra de Gerda Taro han impuesto a este estudio.

5.3. Planteamiento de la metodología práctica: el estudio técnico

El trabajo de análisis fotográfico relativo al apartado técnico ha precisado de una formación, constante ensayo y recreación de la obra original con máquinas homólogas a las de uso por la fotoperiodista Gerda Taro durante su cobertura de la Guerra Civil española. Nuestras prácticas se han llevado a cabo con una ROLLEICORD equipada con un Xenar 75mm f/3,5, y una LEICA IIIa, con objetivo Elmar 50mm f/3,5. Estos ensayos muy a menudo se han producido en los escenarios y contextos reales que reproducen las fotografías de Taro. Con el uso de estas máquinas y objetivos tan característicos en los espacios que reproducen las fotografías analizadas pormenorizadamente se ha pretendido lograr niveles significadores para los resultados analíticos.

Asimismo, el análisis de las fotografías habitualmente se ha realizado con el apoyo de duplicados de los originales obtenidos con una Nikon D3 y un AF-S NIKKOR 17-55mm a una velocidad de obturación aproximadamente de 2", abertura f 11 y 300 puntos por pulgada de resolución de origen. Posteriormente se ha positivado la reproducción y sobre ella, con lentes de aumento, se ha trabajado minuciosamente sobre todo lo relativo al apartado analítico, fundamentalmente en su aspecto técnico, bajo el interés de analizar con precisión los parámetros técnicos de la copia original. Con ello y aunque los resultados de estas prácticas se exponen a la inevitable pérdida de calidad, al tratarse de reproducciones, se ha logrado un material de trabajo de base óptimo sobre el que realizar los diversos análisis fotográficos.

Finalmente a continuación aportamos el modelo metodológico que se ha seguido para cada análisis fotográfico, un modelo metodológico adoptado para el análisis de las fotografías derivado de las investigaciones y propuestas del profesor Javier Marzal Felici y el grupo de investigación ITACA-UJI del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Jaime I de Castellón, localizable en el texto del autor *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (en Marzal, 2007:176-218).

5.4. Síntesis de la propuesta metodológica para el estudio integral de los casos prácticos

NIVEL CONTEXTUAL		
Imagen fotográfica	Título	Se hará constar el título de la fotografía en español, respetado de los créditos museísticos.
	Lugar	Se fijará el marco contextual de la fotografía
	Autor y Fecha	Estas informaciones fijarán la autoría de la imagen y el año de producción de la fotografía, lo que nos permitirá situarla geográfica e históricamente.
	Procedencia	Se explicitará el fondo donde se encuentre la imagen analizada.
	Consulta	Se detallará el lugar de consulta
	Procedencia de la reproducción ofrecida	Se detallará la fuente de de la imagen ofrecida
	Género	Determinará las categorías que sirvan de orientación al espectador
	Pie de Foto	El pie de foto es fundamental porque suele fijar o “anclar” el sentido de la fotografía, desde la perspectiva de la instancia del autor empírico.
PARÁMETROS TÉCNICOS		
Formato	Tamaño y dimensiones de la copia positiva o de la imagen que analizamos. También noción técnica; Distingue entre el paso universal (negativo de 24X36mm), el formato medio (puede ser cuadrado, 6X6, o ligeramente rectangular 6X4, 5 cm, 6X7cm) y el gran formato (9X12cm, 13X18cm; 20X25cm).	
Cámara	Determina el tipo de cámara en uso	
Soporte	Este aspecto, puede ser muy matizado algunas veces. Hace referencia también al formato pero puede aportar también información sobre la marca y tipo de película utilizada, el formato de compresión empleado, etc.	
Objetivo	Determina el tipo de objetivo en uso.	
Datos contextuales de la imagen	Se hará referencia a la escena fotografiada y al contexto de la fotografía.	

NIVEL MORFOLÓGICO	
Descripción	Detallada descripción del motivo fotográfico, lo que la fotografía representa, en una primera lectura de la imagen
Punto	Relativo fundamentalmente al grano fotográfico y al concepto morfológico, relacionado, más allá de su naturaleza plástica, con la construcción compositiva de la imagen.
Línea	Por su naturaleza, transmite energía, es generadora de movimiento. Diferenciarla según sus funciones plásticas; 1. Permite separar los diferentes planos, formas y objetos de la composición 2. Elemento clave para dotar de volumen. 3. Las líneas horizontales, verticales u oblicuas pueden dotar de peculiares significaciones a la imagen, connotando respectivamente. 4. Líneas curvas presentes en una composición suelen transmitir movimiento y dinamismo frente a la línea recta.
Plano/Espacio	La percepción de planos en una imagen viene dada por dos elementos: la superposición de las figuras del encuadre, lo que permite distinguir entre objetos y sujetos situados más cerca o más lejos del punto de observación; y por el aspecto proyectivo, es decir, por su disposición desde un ángulo determinado, lo que viene definido por la perspectiva. En este sentido, no debemos olvidar que cualquier composición define un lugar desde el que se muestra la representación (sea ésta pictórica, arquitectónica o fotográfica). La construcción de la espacialidad (entendida como tridimensionalidad) está relacionada directamente con el fenómeno gestaltiano de figura-fondo.
Escala	Elemento de naturaleza cuantitativa que puede ser observado empíricamente. La escala se refiere al tamaño de la figura en la imagen, siendo el tamaño del cuerpo humano en el encuadre el principio organizador de las diferentes opciones que podemos hallar. De este modo, podemos distinguir entre primer plano, plano medio, Plano americano, plano entero, plano general, plano de detalle, plano de conjunto, etc.
Forma	En la determinación de las formas juegan un papel decisivo el contraste tonal (mediante el juego de diferencias de gamas tonales de grises), y la línea (en especial la línea de contorno que permite la discriminación de figuras sobre el fondo perceptivo). Otros recursos empleados para la distinción de formas en la imagen serían la proyección (la perspectiva) y la superposición, dos modalidades de escorzo.
Textura	La textura es un elemento visual que posee, al tiempo, cualidades ópticas y táctiles. En ocasiones, el grano de una imagen fotográfica puede ser simultáneamente forma y textura. En la fotografía fotoquímica, la textura viene determinada sobre todo por el tipo de emulsión fotográfica empleada. Cuanto menos sensible (más lenta) es la película empleada, el grano fotográfico será menos visible, y la resolución de la imagen será mucho mayor. Por el contrario, cuanto más sensible (más rápida) sea la emulsión fotográfica, menor será la resolución de la imagen, y más visible será el grano fotográfico. La visibilidad del grano puede venir determinada, bien por el tipo de revelador empleado en el proceso de obtención de la imagen, bien por la utilización de técnicas digitales de revelado, positivado o de

	tratamiento digital. La mayor visibilidad del grano puede ser un factor que comprometa la nitidez de la imagen, hasta el punto de que la imagen carezca de profundidad espacial, y parezca absolutamente plana.
Nitidez	La nitidez de la imagen está estrechamente vinculada al trabajo sobre el grano fotográfico, es decir, al concepto de textura. El control del enfoque es una técnica que permite destacar una figura sobre un fondo de la imagen. Por otro lado, la falta de nitidez de la imagen puede tener consecuencias notables para transmitir una determinada idea de dinamismo o de temporalidad de la fotografía.
Iluminación	Elemento morfológico más importante para definir la morfología del texto visual.
Contraste	El contraste del sujeto o motivo fotográfico corresponde a la diferencia de niveles de iluminación reflejada (luminancia) entre las sombras y las altas luces.
Tonalidad/ BN-Color	Las fuentes iluminantes empleadas en la producción de cualquier fotografía, desde la iluminación natural la luz de flash, la luz de tungsteno o la luz de vela, poseen propiedades cromáticas, relacionadas con la temperatura de color de la fuente de luz. Asimismo el blanco y negro es una opción discursiva cargada de significaciones que, en ningún caso debe interpretarse el uso del blanco y negro como ausencia de color. El uso de la película en blanco y negro dota a la fotografía de una fuerte expresividad.
Otros	Este espacio queda reservado para la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel morfológico del análisis de la fotografía.
NIVEL COMPOSITIVO (<i>sistema sintáctico</i>)	
Perspectiva	En la creación de la perspectiva juega un papel fundamental la interacción de las líneas de composición y la ausencia de “constancia” en la percepción de las formas. Determinará la profundidad de campo.
Ritmo	El ritmo es un elemento dinámico, cuya naturaleza debe relacionarse con la experiencia de temporalidad en la percepción de una imagen. Es precisamente este valor relacional entre elementos lo que nos lleva a incluir este concepto en el presente nivel compositivo, en la medida que el ritmo constituye un parámetro estructural.
Tensión	La tensión puede aparecer en composiciones que presentan un claro equilibrio que, en este caso, será de naturaleza dinámica, el llamado equilibrio dinámico. Entre los agentes plásticos que pueden contribuir a crear una tensión visual, podemos destacar: el barrido fotográfico o la captación de sujetos en movimiento con una baja velocidad, Las formas geométricas regulares, la representación de los elementos en perspectiva o la presencia de orientaciones oblicuas y la fractura de las proporciones del sujeto u objeto fotográfico.
Plano/Espacio	Relativo al cuadro de la imagen.
Proporción	Hace referencia a los modos de representar la figura humana en el espacio de la composición.

Pesos	Los diferentes elementos visuales contenidos en una imagen tienen un peso variable en el espacio de la composición, hasta presentar una determinada distribución de pesos visuales, que determinan la actividad y el dinamismo plástico de dichos elementos.
Ley de Tercios	La mayor o menor importancia del centro de interés de un objeto visual en el interior del encuadre está íntimamente ligada al peso que tenga en la composición, en relación con otros elementos visuales. Si dicho centro de interés coincide con el centro geométrico de la imagen, su peso será menor que si está ubicado en zonas más alejadas.
Estaticidad/ Dinamicidad	Se trata de dos conceptos que han debido ser tratados en otros apartados, al hablar del ritmo, la tensión, la proporción, la distribución de pesos o el orden icónico. Pero habrá de valorarse globalmente si una composición es estática o, por el contrario, es más bien dinámica, ya que se trata de unos conceptos fundamentales a la hora de analizar el tiempo de la representación que examinaremos con detenimiento en este mismo nivel del análisis.
Orden icónico	Los conceptos de equilibrio y de orden icónico vienen determinados, asimismo, por el peso del modelo de representación occidental que se inicia en el Renacimiento, con la aparición de la perspectiva artificialis. Equilibrio y orden son dos conceptos que van unidos. El concepto de orden icónico es un parámetro que afecta a los elementos morfológicos y compositivos
Recorrido Visual	Mediante el recorrido visual establecemos una serie de relaciones entre los elementos plásticos de la composición. El orden en la lectura de los elementos visuales viene determinado por la propia organización interna de la composición, que define una serie de direcciones visuales
Pose	En algunos géneros fotográficos como en el retrato, la pose del modelo o sujeto fotográfico es un elemento de capital importancia. Aquí se trata de describir cómo está posando el sujeto, si nos hallamos ante una fotografía que pretende captar la espontaneidad de un gesto o una mirada determinada, o si el modelo está posando conscientemente. La valoración de su actitud y el examen de los calificadores serán tratados en el nivel interpretativo del análisis. En ocasiones, el sujeto u objeto fotográfico es mostrado en una posición forzada, llamada también escorzo que puede ser interpretado, en tanto que elemento dinámico, como una plasmación del poder aplastante de la muerte, la resistencia a la destrucción o el proceso de crecimiento de la vida. La utilización de un escorzo supone la fractura de la constancia perceptiva, lo que introduce una ambigüedad estructural semántica en la composición, dando lugar a una multiplicidad de lecturas.
Otros	Este espacio queda reservado para la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel compositivo del análisis de la fotografía. Queda abierto ad libitum del analista o estudioso de la imagen
ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN	
	Todo acto fotográfico implica “una toma de vista o de mirada en la imagen”, es decir, un gesto de corte temporal y espacial. El campo fotográfico se define como el espacio representado en la materialidad

<p>Campo/Fuera de campo</p>	<p>de la imagen, y que constituye la expresión plena del espacio de la representación fotográfica. Pero la comprensión e interpretación del campo visual presupone siempre la existencia de un fuera de campo, que se le supone contiguo y que lo sustenta. Las formas de representación del fuera de campo en fotografía y sus significaciones pueden ser muy variadas. La representación fotográfica dominante, que podríamos relacionar con el paradigma de representación clásico, se caracteriza por ofrecer un campo visual fragmentario, pero que oculta, al mismo tiempo, su naturaleza discontinua, mediante un borrado de las huellas enunciativas para que el espectador no perciba la naturaleza artificial de la construcción visual. El paradigma clásico se basa en la construcción de una impresión de realidad. Sin duda, el fuera de campo y la ausencia son elementos estructurales en una interpretación o lectura de la representación fotográfica</p>
<p>Abierto/Cerrado</p>	<p>Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio abierto tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios cerrados. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que suponen la representación de uno u otro tipo de espacio. Recordemos que nos referimos siempre al estudio y análisis de fotografías complejas.</p>
<p>Interior/Exterior</p>	<p>Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio interior tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios exteriores. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que suponen la representación de uno u otro tipo de espacio.</p>
<p>Concreto/Abstracto</p>	<p>Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio concreto tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios abstractos. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que suponen la representación de uno u otro tipo de espacio.</p>
<p>Profundo/Plano</p>	<p>En el estudio del sistema compositivo hemos hecho referencia a la importancia de la perspectiva y de la profundidad de campo en la construcción del espacio de la representación. En este nivel del análisis se trata de valorar en qué medida la representación plana del espacio se corresponde con una mirada más estándar o normalizada como el clasicismo, frente a la representación en profundidad, más próxima a la configuración plástica barroca.</p>
<p>Habitabilidad</p>	<p>Según el grado de abstracción de la imagen, será más o menos fácil que el espacio pueda ser habitable por el espectador. La habitabilidad hace referencia al tipo de implicación que la representación fotográfica promueve en la operación de lectura de la imagen.</p>
<p>Puesta en escena</p>	<p>El dispositivo fotográfico no puede ser entendido como un mero agente reproductor sino como un medio diseñado para producir determinados efectos, esto es, la impresión de realidad entre otros. En este sentido, la imagen fotográfica no es ajena a una acción deliberada de enunciación</p>

	textual, a una puesta en escena que destila una ideología concreta y que un análisis no puede obviar. Este aspecto está íntimamente ligado al de la articulación del punto de vista que examinaremos con detalle en el próximo apartado.
TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN	
Instantaneidad	La instantaneidad hace referencia a cómo la fotografía constituye siempre la representación y captación de una pequeña fracción de tiempo del continuo temporal.
Duración	La representación de una duración del tiempo es, paradójicamente, otra opción discursiva del texto fotográfico. Las fotografías realizadas a baja velocidad nos ofrecen vistas muy peculiares del mundo que nos rodea, sobre todo cuando se emplean prolongados tiempos de exposición. El barrido es asimismo otra técnica que permite transmitir esta idea de duración, sumada a la idea de movimiento, ya que consiste en la realización de una fotografía a media o baja velocidad siguiendo el movimiento de un sujeto u objeto. Este tipo de vistas produce en el espectador un efecto de extrañamiento y, en ocasiones, una representación espectacular del mundo. En ocasiones, la presencia de relojes, calendarios y otros objetos, la lectura secuencial de la fotografía o la presencia de una imagen que forma parte de una serie de fotografías son elementos que remiten a la idea de tiempo como duración, en cuyas imágenes se aprecia la presencia de marcas temporales.
Atemporalidad	El término atemporalidad es utilizado, con frecuencia, como sinónimo de la duratividad, es decir, de la concepción y representación del tiempo como duración. Hemos querido diferenciar este parámetro para tratar de dar cuenta de aquellos casos en los que la fotografía no presenta ningún tipo de marcas temporales. En realidad, cabría decir que no es posible que un texto fotográfico carezca de marcas textuales, ya que en tanto que vista toda fotografía se debe inscribir en el “continuum” temporal, aunque constituya sólo una breve porción de éste.
Tiempo simbólico	El reconocimiento de la existencia de un tiempo simbólico en la imagen se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación indicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real
Tiempo subjetivo	En efecto, el tiempo simbólico del que venimos hablando podría considerarse como un tiempo subjetivo, en términos estrictamente semánticos. El reconocimiento de una poética simbólica es algo que dependerá del sujeto que realice el análisis.
Secuencialidad/Narratividad	El orden visual y las direcciones de lectura son algunos factores que resultan determinantes para reconocer en la imagen la presencia de una secuencialidad temporal o narratividad en la fotografía.
NIVEL ENUNCIATIVO	
Punto de toma	Hemos visto cómo el encuadre de una fotografía es resultado de la selección de un espacio y tiempo dados. Todo encuadre responde a un punto de vista, corresponde a un determinada manera de mirar, y ello implica una relación entre elementos materiales e inmateriales, presentes y ausentes en la propia representación. La descripción del punto de vista físico consiste en el examen de los parámetros que rigen desde donde ha sido realizada la fotografía, si la fotografía está tomada

	<p>a la altura de los ojos del sujeto fotográfico, en picado, en contrapicado, o desde otras posiciones. La elección de la altura de la toma, la angulación de la cámaras, suele connotar un peculiar modo de “relación de poder” entre la representación y la instancia enunciativa, que determina la articulación del punto de vista. También es conveniente hacer referencia a la existencia de basculamiento del encuadre, lo que constituye un modo de distorsionar la representación.</p>
<p>Actitud de los personajes</p>	<p>La actitud de los personajes puede revelar ironía, sarcasmo, exaltación de determinados sentimientos, desafío, violencia, etc., y promover en el espectador cierto tipo de emociones. Estas actitudes pueden ser estudiadas a partir del examen de la puesta en escena y de la pose de los actantes de la fotografía. El examen de las miradas de los personajes es otro aspecto que nos puede dar bastantes pistas sobre las actitudes de los personajes. En ocasiones estas miradas constituyen una interpelación directa del espectador (generalmente en contracampo), o hacia otros personajes del campo visual. Por otro lado, las miradas pueden dirigirse hacia el fuera de campo, lo que subraya su importancia.</p>
<p>Calificadores</p>	<p>En este subapartado, se propone el estudio de los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa. Estos calificadores nos informan del grado de integración del sujeto fotográfico con su entorno, y del grado de proximidad o alejamiento que la instancia enunciativa promueve en el espectador de la fotografía.</p>
<p>Transparencia/Sutura/ Verosimilitud</p>	<p>Ya se ha hecho referencia al hecho de que, con frecuencia, numerosas puestas en escenas fotográficas, basadas en la concepción indicial de la fotografía, siguen el principio del borrado de las huellas enunciativas que, precisamente, alientan su confusión con el referente, con la propia realidad. El medio fotográfico ha sido calificado históricamente como un arte menor, precisamente a causa de su consideración como dispositivo que no implica un trabajo sobre la forma y la realidad. El sistema representacional fotográfico dominante (“clásico”) elimina toda huella de la existencia del propio dispositivo, a través de la sutura y borrado de toda pista que apunte hacia éste. El cierre de la significación y la linealidad de la lectura son otros rasgos característicos del modo de representación clásico, aplicables, asimismo, al ámbito de la fotografía. En ocasiones, la fractura del principio de transparencia enunciativa o de borrado de las huellas enunciativas es conseguido mediante la presencia de numerosos elementos expresivos o de técnicas compositivas que crean una artificiosidad, poniendo en jaque la verosimilitud de la puesta en escena que, por ser muy marcada, rompe la verosimilitud de la representación</p>
<p>Marcas Textuales</p>	<p>El enunciador se definiría como la presencia del autor en el propio texto visual, que no debe confundirse con el autor empírico. La tensión entre líneas, dominantes cromáticas, la co-presencia de centros de interés o focos de atención en la imagen, la tensión entre formas geométricas (triángulo-rectángulos), la presencia de composiciones simétricas o irregulares, la compleja organización interna de la composición fotográfica, junto a otros elementos, son algunas marcas textuales que nos informan de la presencia del enunciador en la imagen. Hablamos, pues, de marcas que se pueden reconocer en la propia morfología de la imagen, que tienen relaciones de tipo indicial, icónica, simbólica o puramente referencial. El enunciatario es un sujeto también propiamente.</p>
	<p>En determinados géneros, como la fotografía social y la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo es sistemáticamente ocultada</p>

Miradas de los personajes	mediante la no mostración de la mirada de los personajes hacia la cámara. La fotografía obtenida muestra una acción, situación, relaciones de fuerza, etc., que tiene como efecto un mayor realismo que hemos de vincular con el efecto discursivo de la impresión de realidad. La mirada hacia la cámara del personaje protagonista constituye una interpelación directa, desafiante, al espectador de la imagen. Se trata de una mirada que, en ocasiones, subraya la presencia del dispositivo técnico que hace posible la propia representación fotográfica, lo que rompe el verosímil fotográfico. En géneros como el retrato, es habitual que la pose del sujeto fotografiado incluya la mirada hacia la cámara
Enunciación	Es posible definir dos estrategias principales en la enunciación fotográfica. Por una parte, la que se sirve de modelizaciones discursivas del realismo de la puesta en escena, de naturaleza fundamentalmente metonímica (sintagmática), en la que los signos fotográficos mantienen una relación de contigüidad física con su referente, a la que apunta la vocación indicial de la fotografía. Por otro, la estrategia discursiva basada en modelizaciones no realistas, mucho más amplias y complejas de definir, de naturaleza principalmente metafóricas (paradigmáticas), en la que se establecen relaciones imaginarias entre los elementos o signos visuales –que se pueden observar en el texto fotográfico– y sus significaciones. En la metáfora, la relación entre el signo y el referente no es por contigüidad, sino absolutamente libre, lo que explica la virtualidad de lecturas múltiples que motivan los discursos artísticos.
Relaciones Intertextuales	Sin duda, este concepto encierra una complejidad de la que no se puede dar cuenta en unas pocas líneas. En primer lugar, hay que destacar que todo texto, por definición, siempre se relaciona con otros textos que le han precedido. El fotógrafo no puede evitar las influencias de la obra de otros fotógrafos, y de otras que traspasan los límites de la propia fotografía, como la pintura, el cómic, el cine, el discurso televisivo, la escultura, la literatura, etc. La huella de estas influencias quedará registrada, de forma más o menos visible, en la propia materialidad del texto fotográfico que produzca, y que se manifiestan en las huellas enunciativas de las que hemos hablado anteriormente. En ocasiones, se podrá hablar de la presencia o reconocimiento de motivos iconográficos, lo que supone establecer una relación entre un concepto con figuras, alegorías, representaciones narrativas o ciclos, como la pasión (como motivo religioso), los ángeles, el cementerio (Romanticismo), etc.
Otros	Este espacio queda reservado para la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel enunciativo del análisis de la fotografía. Queda abierto ad libitum del analista de la imagen
Reflexión General	Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio de la imagen, se realizará una síntesis de los aspectos más relevantes.

5.5. Conclusiones del capítulo 5

La necesidad de incluir un capítulo específico acerca de la metodología utilizada para el análisis del corpus viene dada por la complejidad que supone la propia intención y objetivos del análisis del corpus, esto es, obtener conclusiones generales de una obra

fotográfica íntegra, y no particulares de fotografías aisladas. Este capítulo, por tanto, expone en síntesis el método del estudio del conjunto de la obra de Gerda Taro:

- La metodología que se empleará en los próximos análisis de corte semiótico es el resultado de la integración de un modelo de ordenación del corpus y un modelo ya establecido de análisis, pero ligeramente adaptado a las necesidades de nuestro caso de estudio. Parte de la metodología de análisis fotográfico que propone José Javier Marzal Felici y el grupo de investigación ITACA-UJI porque ofrece la opción de un método capaz de contemplar todos aquellos elementos que permiten la revisión íntegra de los principales aspectos que nuestro objeto de estudio exige, relacionados con las variables técnicas, compositivas, creativas y comunicativas de las imágenes fotográficas de Gerda Taro fotográfica, así como de sus usos. Sin embargo, esta fórmula metodológica había sido fundamentalmente aplicada al estudio pormenorizado de fotografías a título único, no experimentado para el estudio integral de una obra específica, como reclamaba nuestro caso.
- Partiendo de la evidente y a la vez nuclear idea de que la fotografía muestra lo que el ojo fotógrafo mira se ha podido establecer una fórmula de organización de las fotografías que resuelve el corpus basada en una ordenación taxonómica los principales tipos humanos que la fotografía de Gerda Taro especialmente atiende dado que el subtema de la obra, circunscrito al principal tema de la guerra, es la figura y/o circunstancia humana, denominada historiográficamente "fotografía humanista". Ello ha permitido relacionar el interés fotográfico de Gerda Taro con el de August Sander ya que, aunque aparentemente antagónico –uno se erige científico y la otra moralista, ambos dos pretenden, en definitiva, establecer evidencias a través de la cámara.

Esta sería la pista definitiva ha decidido la estructura formal de este último y concluyente gran bloque, consignado a desarrollar y aplicar una propuesta metodológica de carácter analítico y fines comprobatorios que permitiera explicar la significación de la obra sugerida a título específico. En definitiva, el estudio integral de casos prácticos se abordará a partir de una ordenación de tipos humanos, según los más insistidos por la fotógrafa en su obra. Estos actuarán como anclajes orientadores de su mirada y de la mirada lectora. Asimismo, la combinación entre un método de ordenación de tipos humanos análogo al estilo de Sander en concurrencia con la metodología de análisis fotográfico propuesta por Javier Marzal, permitirá evidenciar la interrelación de todos los temas tratados en el estudio hasta el momento, así como verificar o refutar la hipótesis planteada en el inicio y confirmar la consecución de los objetivos establecidos al principio de la investigación.

CAPÍTULO 6

El Hombre

Análisis textual del apartado

Estudio integral de 4 casos prácticos

6.1. El Campesino

Análisis textual de la fotografía *Agricultores cargando un carro*



Gerda Taro

*Agricultores
cargando un carro*

Probablemente
Leciñena, Zaragoza
Frente de Aragón,
Agosto de 1936

Copia moderna de
gelatina de plata a partir
del negativo original.
Imagen y papel: 29,2 x
23,2 cm; papel: 35,4 x
27,6 cm

International Center of
Photography, New York

6.1.1. Nivel Contextual

En el *nivel contextual*, primer nivel de la metodología de análisis propuesta, cabe comenzar indicando que la fotografía seleccionada para el análisis de este apartado posee varios títulos, según el idioma, aunque todos ellos hacen referencia al trabajo agrario. Así, en los créditos museístico de la muestra *¡Esto es la guerra! Robert Capa en acción y Gerda Taro* esta imagen fotográfica aparece titulada bajo el sobrenombre *Agricultores cargando un carro, frente de Aragón España*, de igual modo que en el catálogo publicado con motivo de la exposición en el MNAC de Barcelona; y en su versión anglosajona *Agricultural workers loading cart, Aragón front, Spain* (Schaber, Whelan y Lubben, 2008:77). No obstante, en el texto anterior de Irme Schaber (1994), esta fotografía aparece publicada bajo el título *Die Ernte* (La cosecha), *La moisson* para la traducción francesa editada en 2006.

Las fuentes citadas señalan que Gerda Taro realiza la fotografía en el frente de Aragón durante algún momento del mes de agosto de 1936. Richard Whelan amplía esta información contextual cercando el paisaje a un entorno cercano al frente de Huesca (2003:123). Por tanto, cabe pensar que la toma pudo realizarse durante la tercera semana del mes y coincidiendo con el itinerario que marca el trayecto de los fotógrafos desde Barcelona hacia Madrid.

Según lo consultado (Whelan, 2003:123), el objetivo de Robert Capa y Gerda Taro es acceder a Madrid a través de una ruta que contacte con el frente de batalla, pero a partir de Lérida las conductas anarquistas y del POUM, que controlan de forma autónoma cada localidad, dificultan en exceso la movilidad de los fotógrafos para acceder al territorio deseado. En estos momentos el municipio de Santa Eulalia es el primer contacto de Capa y Taro con el frente, pero, contra lo esperado, la situación es estable y apenas ofrece actividades sensacionales que fotografiar. Al contrario que la recién abandonada Barcelona, cuyo romanticismo revolucionario ha ofrecido atractivos temas y escenarios fotográficos, en Huesca y Zaragoza las posibilidades fotográficas se reducen considerablemente ya que este marco montañoso y rural se presenta excesivamente tranquilo. Según George Orwell, que reflejó sus impresiones de la guerra, de la gente y del paisaje aragonés en la primera parte de su libro *Homenaje a Cataluña*, hasta marzo de 1937 "poco o nada ocurrió allí" (2003:34). Esta situación de estancamiento general permitió a los soldados y milicianos participar en labores colaboracionistas con los campesinos, y a Gerda Taro recrearse fotográficamente con este tipo de escenas, que convertirá en el principal motivo de su obra, dedicado en este emplace al tema rural y las explotaciones colectivizadas del alrededor aragonés.

Esta imagen fotográfica, encuadrable en el género del documental y la fotografía social, no fue publicada hasta que Irme Schaber, biógrafa de Gerda Taro, la rescató en 1994 de los fondos del *International Center of Photography* de Nueva York para ilustrar su texto monográfico. La prensa prorrepblicana de la época desconsideró ésta y otras bellas imágenes de carácter folklórico para su publicación, y cubrió su demanda con imágenes de la fotógrafa de mayor carga propagandística. Este es el caso del *Illustrated London News*, *Regards* y *Miroir du Monde*, que armaron sus reportajes con fotografías de Gerda Taro sobre la defensa típica de la República española. Como destacable, cabe nombrar que el *Miroir du Monde* ya incluye en septiembre de 1936 la rúbrica "Photo Taro" bajo una de las fotografías de la autora. La referida fotografía pertenece al reportaje *Dans l'Espagne meurtrie. Attaques et bombardements*, ocupa una porción significativa de la página impar impresa y probablemente se trate de la primera imagen pública que aparece identificada por la firma independiente de la fotógrafa, según la fecha de publicación del reportaje.



Fig. 1. *Miroir du Monde* 5 de septiembre de 1936.

La copia *Agricultores cargando un carro* ha sido examinada desde las instalaciones museísticas que han acogido la muestra *¡Esto es la guerra!*, concretamente desde la Barbican Art Gallery (Londres) y el MNAC (Barcelona). Según la versión oficial, se trata de una copia moderna de gelatina de plata a partir del negativo original, tamaño 20,3 x 20,3 cm (Schaber, Whelan y Lubben, 2008:165). En este caso que nos ocupa -y como ha sucedido para muchos próximos-, el análisis textual de la fotografía parte del estudio de la copia -directa del negativo- exhibida en las salas museísticas, en combinación con su reproducción paralela publicada en el catálogo de la exposición, esto último como consecuencia del enmarcado museístico de las copias exhibidas, que omiten cierta información relevante para nuestros análisis. Como es habitual, el conjunto de cualquier obra fotográfica expuesta en el contexto museístico aparece insertada en marcos formados por molduras, paspartú, cristal y traseras, es decir, una serie de elementos ajenos a las fotografías que dificultan nuestra tarea analítica. No ha sido posible acceder

por otras vías, más adecuadas, al objeto de nuestro análisis dadas las restricciones de acceso a la obra original por parte de los albaceas de las imágenes, quienes nos han forzado a realizar el estudio de las fotografías desde las salas de exhibición y, en consecuencia, a asumir las condiciones del museo para el visionado público de la obra. El marco y los demás adornos encargados de proteger y realzar las fotografías exhibidas en las salas de exposición restan una información que para el grueso de nuestra investigación es fundamental, y se debe, por tanto, avisar que para éste y otros casos de estudio se ha debido tener muy en cuenta que el cristal protector actúa como una débil pero estimable veladura para las fotografías, que la trasera impide el acceso a cualquier información adicional del reverso de la copia y que el cartón blanco que da realce a las imágenes muere aproximadamente alrededor de 5mm de cada fotografía enmarcada.

En este caso, la información de mayor relevancia omitida a consecuencia del marco -y revelada por la reproducción de la copia en catálogo- responde a aquella que excluyen los cortes a bisel del paspartú, pues se adivina que en la copia expuesta en el museo no caben informaciones relevantes en su reverso dado que no se trata de una copia de época sino moderna. Tampoco la pátina transparente del vidrio supone un grave obstáculo para el análisis ya que la textura global de la fotografía se puede deducir dedicando mayor tiempo y atención a la lectura de la imagen. Sin embargo, el paspartú sí excluye, según la comparativa con la reproducción del catálogo (Schaber, Whelan y Lubben, 2008:77), un rastro significativo: se trata de una franja sobreexpuesta y perfectamente delimitada que invade alrededor de dos cm del margen derecho de la toma. Esta marca, que afecta a un gran número de copias examinadas, podría revelar un reajuste inexacto de la celulosa que discurre entre las guías de la máquina fotográfica de formato medio, por lo que se podría deducir algún tipo de irregularidad en el chasis de la máquina en contacto con esta zona de la película negativa ya que esta característica muesca se repite en muchas de las imágenes fotográficas obtenidas con el formato cuadrado (fig. 2, 3 y 4).



Fig. 2, 3 y 4. Diversos fotogramas que presentan una característica marca – la misma franja sobreexpuesta y vertical- que invade los límites del margen derecho del encuadre.

La forma cuadrada de la copia y, sobre todo, la calidad de la imagen indican que la máquina utilizada para obtener esta toma es la Rolleiflex Old Standard, equipada con el Carl Zeiss Tessar 75mm, f/3,5, objetivo que la máquina lleva de serie y que justifica, a partir de la exposición correcta, la calidad de la imagen. Pero el uso de la Rolleiflex para la captura de esta fotografía definitivamente lo prueba la copia por contacto a tamaño 6x6 cm que incluye uno de los *cuadernos de guerra de Robert Capa*. La página que aloja esta copia índice se completa con un total de 11 fotogramas, también cuadrados y ordenados numéricamente. 595 es la numeración relativa a la copia por contacto de la toma analizada, y pertenece a un cuaderno no localizable en Los Archivos Nacionales de París, donde se halla un conjunto similar de ocho libretas homólogas. Para el caso de este concreto cuaderno de trabajo, en propiedad del ICP, la página completa está dedicada a la temática rural de la tierra aragonesa (fig.5).

Los conocidos como *Cuadernos de guerra de Robert Capa* son varias libretas de trabajo que contienen más de doscientas páginas de fotografías de la Guerra Civil española. Estas imágenes responden a planchas de contacto no íntegras, de formato cuadrado y 24x 36, que actualmente se hallan repartidas entre el ICP y los Archivos Nacionales de París. Por lo general, los diminutos revelados se encuentran pegados en tiras, pero independientes. Su función original se adivina como recurso del fotógrafo para la previsualización rápida de las fotografías de cada rollo de película. Asimismo, en la organización de estas copias índice se advierte la mano del fotógrafo o el laboratorista, unas marcas gráficas alrededor de las copias indican que alguien los ha seleccionado, reordenado y manuscrito en base al examen de cada fotograma y bajo la intención de determinar su valía y función, muy seguramente para su posterior uso comercial dado que muchas de estas pequeñas imágenes aparecen junto a anotaciones y siglas que conducen a las cabeceras que más tarde las publicarán (*Regards, Vu, etc.*).

Actualmente la mayoría de estos cuadernos de trabajo se encuentran al cuidado de los Archivos Nacionales de París. Según la dirección del organismo, el fondo de esta colección ingresa en el Archivo en 1952, proveniente del Ministerio del Interior francés¹²⁶, con un conjunto de alrededor de 2.500 fotografías de la Guerra Civil española atribuibles a

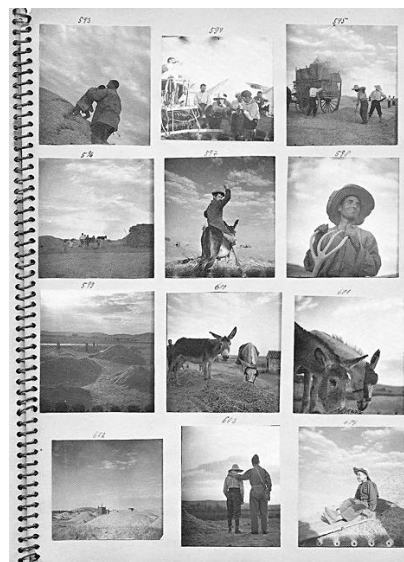


Fig. 5. Cuaderno de trabajo con copias por contacto 6x6cm. La copia índice de la fotografía analizada ocupa el cuadrante superior izquierdo de la página. Este cuaderno concreto se encuentra en propiedad del ICP.

¹²⁶ Concretamente de la sección de vigilancia de los extranjeros.

Robert Capa, Gerda Taro y "Chim". Cuando el investigador español Carlos Serrano descubre y publica en la década de los ochenta este material revela que los negativos que justifican su hallazgo se encuentran *desaparecidos* (1987:25). Al parecer y según cuenta el historiador, gracias al requisito de la policía francesa al término de la guerra con Alemania se pudo recuperar esta excepcional documentación (1987:26), sin embargo, el valor de estas copias por contacto se dilatará precisamente a consecuencia del extravío de los negativos, que se pensaban definitivamente perdidos hasta que algunos reaparecieron en México DF y fueron recuperados por el *International Center of Photography* de Nueva York en el año 2007.

Todo indica que los negativos extraviados se encontraban en México por una cuestión política. Según comenta Trisha Ziff al *Periódico de Cataluña*¹²⁷, este material, además de atestiguar los sucesos de guerra en España, simbolizan la historia de su exilio, como también el compromiso de los fotógrafos con el trabajo que realizaban, razón por la que estos decidieron poner a salvo su particular y común testimonio de la guerra de España. Para Ziff¹²⁸, los más de 3.000 negativos exiliados recibieron asilo en la capital latinoamericana por tratarse del sitio de refugio para los españoles derrotados en la guerra española del 36, amparo para los europeos huidos de la amenaza del 39 y testimonio vivo de tres fotógrafos comprometidos con la república española, pero exiliados de sus países de origen por motivos políticos.

Gracias a pródigas y diversas causas intencionales y azarosas de protección y conservación del material así como a las reflexiones expertas dedicadas al tema, hoy podemos participar en la recomposición de estos hechos y relacionar los más de 3.000 negativos redescubiertos en México con los alrededor de 2.500 contactos que se conservan en Francia. Tras examinar esta documentación y verificar que gran parte de



Fig. 6. Negativo de la serie redescubierta en México en 2007. Fig.7. Copia por contacto paralela, incluida en el Cuaderno nº7, desde 1952 en los Archivos Nacionales de París.

las fotografías de los *Cuadernos de guerra* ubicados en París son copias por contacto de los negativos redescubiertos en México (fig.6y7) podría ofrecerse una teoría que explicara la historia de este material. Cabe pensar, por tanto, que al estallar definitivamente la amenaza nacionalsocialista en París al ocaso de la década de los treinta, Robert Capa, cuya obra respondía a los intereses de la prensa comunista de la época, se viera obligado

¹²⁷ Vid. VILLORO, Juan: "Descubiertas 3.000 fotos de la Guerra Civil" en *El Periódico de Cataluña* el 27 de enero de 2008. También [en línea]. [ref. de 6 de febrero de 2009]. Disponible en Web: http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=584743&idseccio_PK=1022

¹²⁸ Entrevista con la autora en mayo de 2010.

a abandonar súbitamente su estudio de la C/Froidevaux - lugar archivístico del trabajo común logrado en España por Capa, Taro y "Chim"- y decidiera salvar cierta documentación, llevando consigo o confiando la más significativa (los negativos), y abandonando el resto a su suerte (las copias por contacto). Así, mientras la GESTAPO confiscaba del estudio de Capa el material residual y las ocho libretas de trabajo iniciaban su particular andadura, el fotógrafo huido ponía a buen recaudo el trabajo en soporte original que tanto él como Taro y "Chim" habían logrado en la zona española durante la Guerra Civil española, parte viajando con él y el resto confiado a "Chiki" Weisz, su laboratorista. Por tanto, mientras en torno a 1939, 1940 las planchas de contacto caían en manos del temido cuerpo de élite alemán -que en 1952 recuperaría el gobierno francés, depositándolos en los Archivos Nacionales de París, donde actualmente se encuentran-, las tres cajas con 127 rollos originales que no transportó Capa consigo hasta EEUU -y quedaron a cargo de "Chiki" Weisz- llegaban hasta México, donde han permanecido alejadas de la mirada pública durante más de siete décadas.

La teoría de Philip Block, director de la escuela fotográfica del ICP, es que las cajas redescubiertas en México con obra inédita de Capa, Taro y "Chim" decidieron salvarse para dar forma a un "proyecto específico"¹²⁹. Sin embargo, también podría cuestionarse esta teoría en relación a las pruebas que indican que este material no fue el único salvaguardado de la amenaza nazi dado que en los albores de la década de los ochenta se sucedieron dos recuperaciones más, esta vez en España. La primera 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 atribuibles a Robert Capa (Whelan, 1999:40). Y la segunda cuando un *camarada*¹³⁰ del Partido Comunista depositó en la sede de su Archivo Histórico un conjunto de negativos sin rastro del autor ni origen de los mismos, pero de innegable paralelismo con las planchas por contacto de los *Cuadernos de guerra de Robert Capa*. De los mensajeros del legado fragmentado de Capa, Taro y "Chim" sabemos únicamente que las tres partidas independientes arribaron a sus diferentes destinos en similares circunstancias. Se trata de tres conjuntos independientes de obra con fotografías de Capa, Taro y "Chim", entremezcladas y sin referencia a cada autor, que ofrecen, por separado, un testimonio de los pasajes españoles documentados por los tres fotógrafos. Estos tres conjuntos de obra común fueron transportados desde París (desde el estudio de Capa) hasta cada lejano lugar (España y México) en similares circunstancias: en maletas, por gente

¹²⁹ Según el director de la escuela del ICP quizá Capa pretendiera publicar un segundo libro con imágenes de la guerra de España. Esto justificaría que el fotógrafo decidiera salvar esas y no otras fotos de la contienda
Vid. VILLORO, Juan: "La maleta perdida (6)" en *El Periódico de Cataluña* el 27 de julio de 2008.

¹³⁰ El 8 de octubre de 2009 mantuvimos una entrevista personal con Victoria Ramos, directora del Archivo Histórico del PCE. Según nos comenta fue un sujeto anónimo a quién Ramos denomina Camarada quién, durante la dirección de Domingo Malagón, cedió los negativos al fondo del Archivo sin poder precisar su identidad ni la fecha exacta de la entrega.

anónima y protegidas en sobres o cajas. Al margen de lo expuesto, de los mensajeros sólo podemos deducir, en conformidad con la impresión del escritor Juan Villoro, que se trataba de personas comprometidas con la República española y “que más que salvar fotos de artista, pretendía preservar un testimonio”¹³¹. Por último, el paralelismo de este conjunto documental además desvela que entre los negativos recuperados en México, ninguno responde a capturas obtenidas con formato medio, según se haya revisado y nos confirman los mediadores o responsables de su recuperación¹³². Es deducible, por tanto, que como en el caso del negativo original de *Agricultores cargando un carro*, gran parte del volumen de obra de Gerda Taro ha estado, desde la muerte de la fotoperiodista, en continua propiedad de las empresas vinculadas a la firma “Capa” dado que las copias modernas exhibidas en la muestra *¡Esto es la guerra!* proceden de negativos originales no incluidos entre el material inédito redescubierto en México. De todo ello, en definitiva, surge la pregunta de por qué el ICP no ha mostrado hasta otoño de 2007 la obra preservada de Gerda Taro junto a la de Robert Capa en las numerosas exposiciones que el centro de conservación ha organizado sobre el tema de la Guerra Civil española. Y un dato relevante para dar respuesta a esta pregunta retórica podría ser la significativa fecha que el *International Center of Photography* de Nueva York decide para dar a conocer al mundo por primera vez la obra de Gerda, finales de 2007, un momento que precisamente coincide con la última fase de negociación entre el ICP y el particular Benjamin Tarver¹³³ para la recuperación de los negativos inéditos redescubiertos en México, esto es, según lo definiera la prensa internacional más destacada de nuestro tiempo: “el hallazgo más importante de la historia del fotoperiodismo”¹³⁴.

Finalizaremos este primer nivel contextual comentando el aspecto técnico de la fotografía. Con ello y partiendo de este primer análisis se definirá la herramienta en uso de la fotógrafa para el resto de la obra en formato medio, donde han participado, además, los aspectos conclusivos de lo demás análisis. *Agricultores cargando un carro* ha sido obtenida con una cámara de formato medio, en este caso las dimensiones para el soporte sensible es de 6x6 cm. Según la investigación paralela que precisa la resolución de este punto se dilucida que se trata de una Rolleiflex Old Standard K2, y el modelo se

¹³¹ VILLORO, Juan: “La maleta perdida (6)”, op. cit.

¹³² Esta información ha sido obtenida de las entrevistas de la autora con Juan Villoro y Trisha Ziff.

¹³³ Las negociaciones para la recuperación de los negativos, según escribe Juan Villoro para *El Periódico de Cataluña* el 23 de julio de 2008, comienzan poco después de 1995, cuando Benjamin Traver, tras visitar una exposición de fotografías de la Guerra Civil española organizada en México por el Queen’s College de Estados Unidos, descubre el gran valor de unos negativos que había heredado en 1992. Traver se pone en contacto con la comisaria de la exposición, Sara Lowe, para informarle del material tan parecido que tenía en su propiedad. Lowe puso en contacto a Traver con Irem Schaber, biógrafa de Gerda –que no menciona en su texto este asunto–, y ésta a su vez con Cornell Capa, hermano de Robert Capa y fundador de ICP, pero hasta la intermediación de Trisha Ziff, en 2007, las negociaciones para recuperación de los negativos por el ICP, que había iniciado una cruzada legalista contra Traver, no prosperan.

¹³⁴ *The New York Times*, 22 de septiembre de 2007, [en línea], 22 de Septiembre de 2007 [ref. de 23 de febrero de 2010]. Disponible en web: <http://www.nytimes.com/2007/09/22/arts/design/22taro.html>

asocia con la versión 622. Estos datos precisos en relación al equipo de trabajo parten de la revisión de los distintos manuales de la Rolleiflex y, específicamente, del manual incorporado a esta versión. El apartado 2.5.2.4 de nuestro estudio ya se ocupó extensamente de diferenciar las características propias de cada formato fotográfico, por lo que no insistiremos en la descripción de uso y resultados que ofrece el específico formato medio. Pero, como se avisara, cabía determinar el modelo preciso en uso de la fotógrafa dado que las prestaciones entre unos y otros son variables y afectables a las imágenes fotográficas. Entre los modelos comentados, cobra protagonismo el 622 por varias razones, siendo la más destacable que éste, a diferencia de sus homólogos (el 6RF 620 -de fabricación y comercialización entre enero de 1932-enero de 1934, con 4.926 piezas- y 6RF 621 -de fabricación y comercialización entre febrero de 1932 y enero de 1935, con 38.248 piezas) incluye el obturador *Compur Rapid*, que amplía la rueda de velocidades a 1/500 de segundo respecto al 1/300" que ofrecen los anteriores de rango de velocidad antiguo. Asimismo, las lentes no intercambiables de estos últimos abren a f/4,5 (modelo 620) y f/3,8 (modelo 621), a diferencia del Zeiss Tessar f/3,5 - 75 del modelo 622, más luminoso. Según estas características y el año de fabricación y comercialización de cada modelo de la Rolleiflex Old Standard K2, todo hace pensar que se trata del modelo 622, de fabricación y comercialización entre noviembre de 1932 y mayo de 1938.

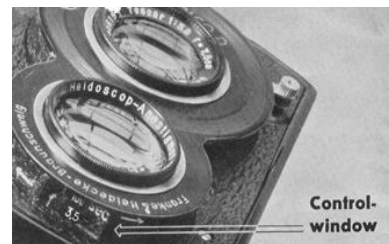


Fig.8. Zeiss Tessar f3,5 / 75 (modelo 622)

Según se deduce de los análisis, Gerda Taro usa la misma máquina fotográfica de formato medio para el conjunto de su obra obtenida en 6x6x. Así lo indica la franja sobreexpuesta que invade los límites físicos de la zona derecha del marco físico del conjunto de las imágenes fotográficas cuadradas examinadas. Para este caso de análisis, la definición de los contornos y calidad del fotoacabado sugiere que se trata de un negativo de paso medio no superior a una sensibilidad 100 ASA. Y la amplia profundidad de campo revela que la ejecución de la toma se lleva a cabo con un diafragma relativamente cerrado dado que, según nuestras prácticas, sólo un nº f de abertura media entre 8 y 11 permitiría obtener a los tres elementos del último término con la nitidez que presentan. Según esto, el valor de f unido a las condiciones lumínicas apreciables en el marco, permite resolver que la velocidad de obturación en el momento de la toma no supera los 1/100 de segundo. El motivo que avala este argumento es el efecto de humo que provoca el cereal al ser cargado sobre el armazón del carro.

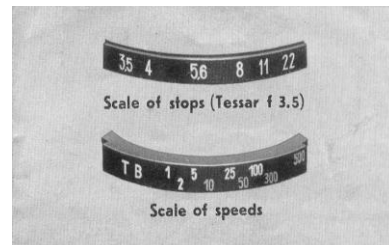


Fig. 9. Ruedas de diafragma y velocidades de Rolleiflex Old Standard K2 modelo 622. Obturador *Compur - Rapid*, 1 - 1 / 500" T & B. Obtenido de manual original.

6.1.2. Nivel Morfológico

Como descripción del motivo fotográfico podemos decir que se trata de una fotografía que muestra el trabajo de algunos campesinos en un paisaje rural. La toma enmarca un territorio de la comarca aragonesa que muy probablemente responda al área de los Monegros, situado en el centro de la Comunidad Aragonesa y dividido entre las provincias de Zaragoza y Huesca. En la fotografía aparece un total de seis sujetos, tres de ellos participan en trabajos agrícolas mientras otros tres observan las labores de carga. Según nos comentan los aldeanos, el clima semi-desértico de la zona permite los cultivos de secano y sus plantaciones se integran en el paisaje que constituye el vasto de la estepa. Gerda Taro se encuentra en el lugar en agosto de 1936 (Schaber, 2006:156) y durante este periodo, la actividad de los campesinos en la zona únicamente puede ser o bien la preparación del terreno para la siembra, o el trillado posterior a la siega del cereal¹³⁵. La climatología cálida invita a pensar que los campesinos pueden realizar las últimas labores de recolección¹³⁶, pero es más seguro que la imagen registre la época de siembra ya que el frío extremo del invierno en la zona exponen la cosecha a las heladas tardías y por tanto, al riesgo de su pérdida.

El principal elemento que remite al punto como elemento morfológico se enmarca en el centro geométrico de la imagen y responde al efecto que provoca el cereal trillado en el momento de realizar la carga sobre el armazón del carro. Al margen de éste, no se aprecian elementos visuales que remitan al punto como elemento morfológico. Esto es consecuencia de la calidad que ofrece el negativo 6x6. Su amplia área de impresión efectiva contribuye a que el espectador a penas perciba el grano como elemento expresivo en la imagen. En consecuencia, el resultado fotográfico provoca un efecto de realidad máxima.

Agricultores cargando un carro es una fotografía que transmite dinamismo. La verticalidad de la imagen la aportan los elementos que participan en la actividad del trabajo rural mientras la horizontalidad viene determinada por las formas del paisaje. Sin embargo, la superficie ondulante del terreno, cuya línea del horizonte también serpentea, guarda cierta relación formal con las definidas nubes del espacio atmosférico. Estas líneas curvas aportan dinamismo, pero la sensación de mayor movimiento se establece a partir de la carga del grano, en el aire, y de las rectas y oblicuas que forman los campesinos y sus herramientas de trabajo. El rastrillo que porta cada uno de los tres milicianos que faena, dirige la mirada del espectador hacia el espacio de mayor carga dinámica de la

¹³⁵ Según Felix, agricultor y ganadero de Alcubierre entrevistado, el trigo requiere un terreno asentado, mullido y limpio de malas hierbas, como muestra la imagen. La naturaleza de las labores y el modo de ejecutarlas depende de la climatología de la zona.

¹³⁶ Esta tarea suele realizarse en Aragón desde mediados de mayo a finales de otoño.

imagen: las virutas de tierra y cereal que sabemos en movimiento gracias a la actividad de los campesinos en el momento de cargar lo trillado sobre el carruaje. El suave paseo horizontal que se adivina en las nubes intercepta con el impulso vertical de las laminillas de paja impulsadas hacia arriba. Por tanto, podríamos definir la presente fotografía como una toma morfológicamente dinámica que transmite la energía de los que trabajan el campo.

Desde el punto de vista escalar se pueden distinguir diferentes planos. El primer término de la imagen fotográfica lo ocupa un único campesino y a partir de éste se traza una diagonal que cruza el espacio hasta coincidir con la línea que determina el horizonte. Entre estos dos alejados puntos discurren varios elementos -sujetos, objetos y un animal- que generan una construcción de la espacialidad en perspectiva. Sin embargo, entre los planos podríamos destacar tres sobresalientes que vendrían determinados por los dos campesinos más próximos a la fotógrafa, el grupo de elementos formado por un tercer campesino, carruaje y animal de carga y, finalmente los otros tres campesinos alineados al fondo. Aún así, la selección de un diafragma cerrado ha permitido que todos los elementos queden enfocados, pues de haberse optado en la ejecución de la toma por un $n^{\circ} f$ menor, las líneas que definen los sujetos del fondo mostrarían menor definición. Finalmente y en relación al ítem que tratamos, cabe destacar que esta construcción en perspectiva provoca cierta descompensación de escalas entre los elementos y por ello los tres campesinos del último término generan la sensación latente de personajes diminutos.

En la determinación de la forma no podemos confirmar un predominio de las superficies rectilíneas sobre las opuestas pues, mientras los utensilios de trillado y el continente del carruaje nos remiten a formas rectas, la estructura circular de las ruedas, redondez de las nubes y el aspecto sutilmente ovalado de los sombreros de los campesinos consienten que la forma de las estructuras rectas no sean los elementos subrayables del espacio representado. Sin embargo, sí podemos distinguir una textura global y esto es posible gracias a tipo de emulsión fotográfica empleada. Al tratarse de una película 100 ASA o inferior, la imagen goza de una óptima resolución y, por tanto, el grano fotográfico es casi inapreciable. No obstante y aunque una lectura rápida pueda confundir el dato, debemos distinguir que aquello que parece materia propia de una emulsión sensible no son, sino, las partículas de paja suspendidas en el aire, un factor que no compromete en absoluto la nitidez general de la imagen, sino que aparecen desenfocados porque el obturador los ha capturado en movimiento.

Por otra parte, la luz solar racheada y el ambiente nublado del paisaje, todo ello en conformidad con una exposición correcta, justifican la riquísima gama de grises que

presenta la fotografía. Ésta discurre desde el blanco puro de las nubes hasta el negro intenso de las calzas de los campesinos y la trasera del caballo. Asimismo el perfil silueteado del miliciano ubicado en primer término corrobora que la fuente de iluminación natural en clave baja es la propia de un amanecer o una puesta de sol. No hay huella de sombras duras. La proyección de los elementos sobre el terreno a penas se reduce a un rastro difuso y tenuemente ennegrecido respecto al tono general de la tierra. La lectura de esta fotografía también revela que la fotógrafa, ubicada de frente a la fuente de luz, ha sabido aprovechar la hermosa iluminación lateral que ofrece la vista para interpretar correctamente los motivos y adaptar los valores lumínicos a los parámetros técnicos requería la exposición correcta -y obtenida- del cuadro. Por tanto, la diferencia entre las sombras y las altas luces no es un elemento morfológicamente destacable. A pesar de tratarse de un contraluz, la imagen fotográfica presenta poco contraste y esta máxima diferencia de niveles se percibe fundamentalmente en la sensación que provoca el perfil del primer campesino recortado sobre el claro del cielo. La nitidez general de la imagen provoca que incluso a los sujetos del último término lleguemos a diferenciarles la anatomía del rostro.

Para ultimar con este nivel solo resta añadir que el monocromatismo original de la película y la exposición correcta del cuadro aportan un grado de verosimilitud a la escena digna de una mención especial. Tras observar la toma con detenimiento podría añadirse que la fotógrafa ha logrado superar las barreras físicas y temporales de la escena representada y trasladar al espectador contemporáneo hasta el instante capturado. En este caso el uso correcto del equipo y material de trabajo resulta decisivo en el logro de este efecto, pues tan importante es el cuadro que se ha seleccionado como la aplicación acertada de los valores técnicos para conseguir representarlo. En este sentido, los aspectos que definen al negativo 6x6 y el objetivo 75mm para el área de formato medio, unido a un preciso ajuste técnico, permiten una extraordinaria calidad y nitidez al conjunto que aportan mayor sensación de realidad en la construcción del discurso. Igualmente, la no manifestación del grano fotográfico, la no angulación pronunciada del encuadre¹³⁷ y la extensa gama de grises de la fotografía refuerzan esta sensación de naturalidad que permite al espectador transportarse a este momento del pasado fotografiado.

6.1.3. Nivel Compositivo

Respecto al *nivel compositivo*, en el *sistema sintáctico*, la fotografía *Agricultores cargando un carro* presenta una amplia profundidad de campo que permite distinguir con nitidez

¹³⁷ Según se ha podido comprobar para la fotografía de este periodo, es propio en la obra Taro en este periodo que dominen las composiciones en picado, contrapicado y a menudo oblicuas o con ángulos inesperados, propios de la estética del cine soviético y el lenguaje de la Nueva Visión.

incluso el semblante de los sujetos ubicados en último término. La disposición de los elementos en el plano crea una suerte de líneas imaginarias que confluyen en el trazo- definido y curvilíneo- que delimita el horizonte. La prolongación imaginaria de las líneas de fuga, dirigidas por la ubicación de los distintos elementos, sugiere la sensación de perspectiva que aporta la citada profundidad de campo. Así pues, la mirada espectadora se guía por el recorrido que marca la interacción de estas líneas y, a partir de los gradientes de tamaño, reposa primero en los dos sujetos que labran y cargan el cereal, seguido el grupo que forman los elementos caballo, carruaje y un tercer campesino, para finalmente concluir en los tres figurantes que observan el cuadro de frente al espectador.

La actividad de los elementos principales del cuadro -los tres campesinos que labran y cargan el carro de cereales- repercute en una percepción dinámica del conjunto. Asimismo, las nubes y los montículos propios del terreno arado actúan como elementos que aportan ritmo a la composición. Pero la energía inferida por el trabajo de los campesinos prevalece sobre las opciones compositivas que restan dinamismo al conjunto -y que, para el caso, responden a la estructuración regular y casi simétrica del emplazamiento que los contextualiza. Ahora bien, como variable dinámica de la imagen debemos vincular la máxima tensión a los granos que se cargan sobre el carruaje. El impulso que reciben a la velocidad de obturación que ha participado en su registro provoca formas plásticas que los convierte en elementos muy dinámicos. Precisamente este elemento fuera de foco, cuya captura sugiere una técnica ilusoria de barrido, contribuye a crear una composición tensional ya que los demás elementos presentan la nitidez propia de la opción que ofrece un diafragma cerrado, mientras las virutas de heno ofrecen una textura diferente, casi comparable al humo de un incendio.

La desproporción entre los seis campesinos que participan en el cuadro es consecuencia de la composición en perspectiva cuya profundidad de campo crea una sensación de perspectiva clásica. La línea de fuga predominante que se inicia en los dos primeros y nos conduce hasta los tres ubicados en último término es el motivo que justifica la diferencia escalar entre los seis sujetos. La distribución de pesos es de carácter irregular. El peso de la imagen se inclina fundamentalmente hacia la parte izquierda de la fotografía y viene determinado por el carruaje, el animal de carga - casi por completo en el fuera de campo- y la mercancía que dispone a transportar. Esta unidad supone uno de los dos centros de atención que dirigen la mirada del espectador a consecuencia del volumen que ocupa en el conjunto en la composición, pero el principal foco se desplaza hacia los dos campesinos en activo y ubicados en primer término de la imagen, pues las formas del tercero se confunden con el carruaje y los otros tres se encuentran estáticos y en la lejanía. No obstante, el tamaño visual de los elementos de la izquierda ha sido compensado compositivamente por la serie opuesta de elementos visuales. Los tres

sujetos que observan en la distancia compensan la composición pues, aunque estén situados en perspectiva y tengan un tamaño menor, la nitidez que los define contribuye a incrementar el peso de la zona opuesta al grueso visual de la unidad más voluminosa.

La ley de tercios se cumple moderadamente en cuanto a una distribución de pesos equilibrada. Los principales elementos compositivos coinciden con las líneas de intersección que definen este ítem y por tanto, aportan fuerza visual al conjunto. Sin embargo, el centro geométrico de la imagen fotográfica lo ocupan elementos ligeros pero de máxima importancia por textura y significación temática dado que el compuesto agrícola cargado es el elemento que justifica los demás componentes que participan en el cuadro, y cualquiera que sea el recorrido visual que se inicie, éste conduce hasta la suerte de nube que forman las virutas de cereal. Podríamos argumentar, por tanto, que la descrita disposición icónica conduce a una captura de naturaleza espontánea que documenta el trabajo rural de la zona. En este sentido, cabe destacar que sencillez del acto registrado es aquello que explica la dinamicidad y naturalidad global del conjunto, donde ningún referente remite al posado fotográfico explícito.

El espacio que construye *Agricultores cargando un carro* remite a un paisaje abierto y rural de algún enclave concreto de los Monegros aragoneses. El decorado contextual supone una modelización de lo real y es resultado de una apropiada operación de recorte del *continuum* espacial, es decir, una selección consciente del espacio abierto que responde a los intereses del fotógrafo. Este gesto de recorte, que subraya la actividad del labrado, afecta a algunos elementos del cuadro que casi ocupan el fuera de campo. Los límites físicos del encuadre derecho recortan parcialmente la figura del tercer sujeto en perspectiva, pero el tajo gestual más evidente influye sobre el animal de carga, del que solo distinguimos el perfil de la trasera. Este elemento podría pensarse sacrificado para centrar la acción sobre los demás, principales, y aunque la forma del caballo haya sido interrumpida, este corte no limita el sentido del contexto sino que lo amplía, pues la impresión de realidad se acentúa cuando el espectador reconstruye que el elemento fraccionado es el rocín habitual en el trabajo agrícola de labranza.

En definitiva, el sentido de la fotografía se justifica por la acción representada y no por el protagonismo individual de sus componentes. En aquellas ocasiones en las que la identidad del sujeto representado es importante para la fotógrafa, ésta cuida especialmente la composición a partir de fórmulas aplicadas a la iluminación natural y los encuadres que enaltecen la figura del campesino. En estas situaciones, Gerda Taro no muestra especial interés por el entorno de trabajador, sino que utiliza el formato cuadrado en su pleno efecto para remarcar, definir y ennoblecer el rostro del encuadrado, enfatizando simbólicamente la condición del aldeano retratado con la presencia de algún

elemento tradicionalista que lo defina como campesino (fig.10)¹³⁸. Sin embargo, para el caso de *La cosecha*, la identidad de los referentes es una cuestión irrelevante ya que los sujetos aparecen sin rostro definido y en un enclave rural indeterminado, sin marcas contextuales que nos permitan nombrar ninguna de las piezas. No obstante, la toma analizada sí sugiere un tema específico, categórico y atemporal: el trabajo colaboracionista, que en este caso dirige al espectador hacia un tiempo simbólico y calmoso, donde la representación del campesino trasciende al interés simplista de documentar un tipo humano más o menos folklórico, pues, más bien, en la fotografía de Taro se manifiesta como un sujeto que ejemplifica el arquetipo socio- económico de una época.

6.1.4. Nivel enunciativo

En este caso, la fotógrafa ha apostado por un punto de vista frontal, a la altura de los ojos de los sujetos representados. Aunque pudiera parecer un método común en relación a la articulación del punto de vista para la práctica documentalista, lo cierto es que éste se trata de un encuadre inusual en la fotografía durante la etapa que contextualiza las series fotográficas obtenidas con formato cuadrado, pues la fase inicial de la carrera fotográfica de la mujer se caracteriza por las angulaciones y basculamientos en la composición. Lamentablemente, el trabajo que Gerda Taro llevó a cabo en España representa la totalidad de su carrera profesional, que sin duda fue demasiado breve como para poder determinar un estilo definitivamente marcado en su obra. Sin embargo, durante los primeros meses como reportera gráfica en España, sobre todo en la zona catalana y aragonesa, la producción de la mujer presenta características comunes, ante todo en relación a los encuadres y parámetros compositivos, que no se ajustan propiamente a los que presenta *Agricultores cargando un carro*.

Respecto a los inusuales puntos de toma que Taro aplica a sus prácticas documentalistas Irme Schaber opina que esto podría ser debido a la formación visual que la futura fotoperiodista e la guerra de España recibe en Alliance Photo durante 1935, y a la influencia que ejercen, tanto los fotógrafos que se relacionan con ella en París, Capa en especial, como el lenguaje visual moderno del cine y fotoperiodismo de la República de Weimar (en Schaber, Whelan y Lubben, 2008:14-15). Sin embargo, la escritora no contempla las marcadas diferencias que padece la obra de Taro, en relación a la realizada



Fig. 10. **Antonio Ramos Oliveira, Frente de Aragón, 1936. Gerda Taro.**

¹³⁸ Este es el caso del retrato a Antonio Ramos Oliveira, publicado en *The Spanish People's Fight for Liberty*, Londres: Departamento de Prensa de la Embajada Española, 1937, S/N.

con el formato medio de la Rolleiflex y el pequeño formato de la Leica, dos conceptos de cámara diferentes que producen resultados distintos. Evidentemente el marco cultural que supone París en de la década de los treinta convierte a los jóvenes fotógrafos en herederos inmediatos de las vanguardias europeas. El resultado de esta influencia se aprecia en la obra de Taro ante todo en los habituales contrapicados que exaltan la figura de los fotografiados, y que sobre escenarios obreros e incorporando el basculamiento a los puntos de vista bajos (fig. 11, 12 y 13), obtienen el dinamismo que ofrece la cualidad direccional de la escena, emparentada con la estética heroica del realismo socialista soviético¹³⁹.



Fig.11, 12 y 13. Estas fotografías fueron tomadas en agosto de 1936, muy posiblemente la primera en Leciñena y las dos siguientes en Huesca. Todas tres son copias índice de los *Cuadernos de trabajo* en propiedad del ICP de Nueva York.

En este sentido la toma analizada supone una excepción. Lo que sí permanece es cierta espontaneidad apreciable en el conjunto de la obra, pues el posado a penas es perceptible en el vasto que se ocupa de la figura del campesino. En conjunto, este tipo humano referencial elude mirar directamente a la cámara que lo fotografía. El acto de fijar la mirada en un punto impreciso o permanecer atenta a la actividad que desarrolla aporta en sí un alto grado de naturalidad a la escena ya que la actitud del referente colabora en el principio de transparencia enunciativa que infiere verosimilitud al acto fotografiado. Para el caso, las decisiones técnicas suponen, además, un aditivo fundamental para este principio. Como ya se expuso, el formato cuadrado en conformidad con una película 100 ASA y un diafragma cerrado participa del borrado de posibles huellas enunciativas que alienten la confusión con la realidad referencial, como hubiera pasado en caso de un ruido excesivo en la toma o falta de nitidez en el conjunto a consecuencia de la elección de otros parámetros técnicos. La naturalidad del proceso obtenido en la fotografía analizada, por tanto, provoca que el espectador logre observarla con cierta connivencia, lo que también provoca una relación entre los elementos visuales representados y los ausentes del cuadro. Por tanto, se podría argumentar que la fotografía expresa acertadamente la idea de transparencia enunciativa. La presencia del sujeto enunciator se concreta con máxima discreción y esto nos conduce hacia cierta

¹³⁹ Véase el apartado 1.2.4 de nuestro estudio.

habilidad discursiva que nos remite a una sensación de realismo en la escena. Sería difícil determinar si los campesinos participan en la toma como actantes o simplemente se ocupan de sus quehaceres cotidianos sin reparar en la presencia de la fotógrafa. Evidentemente el matiz difiere si se trata de un resultado pactado para obtener un resultado concreto o sencillamente es consecuencia de la habilidad de la fotógrafa para capturar aquello que la realidad no intervenida ofrece. Para este caso, el efecto de la toma *Agricultores cargando un carro* sugiere el segundo modo de obrar, pues la relación indicial que mantiene la imagen fotográfica con lo real es absoluta. Sin embargo, también cabe pensar que la fotógrafa pudiera haber intervenido en la acción reubicando a los campesinos y sugiriéndoles una determinada actitud, aquella que precisa de ellos para lograr la imagen deseada. El cuidado extremo de los elementos morfológicos y compositivos -por ejemplo, el detalle de subrayar los granos de cereal valiéndose tan bien del contraluz- también podría llevarnos a pensar en la intención de la fotógrafa por lograr una imagen que definiera su particular idea de una jornada en el campo, a la vez que exalta la figura del que trabaja la tierra que la guerra disputa.

En la misma dirección se pueden distinguir ciertas implicaciones simbólicas que podrían ser asociadas a la obra que Vincent Van Gogh dedica a la figura del campesino, esto último en relación a las relaciones intertextuales que la imagen fotográfica analizada suscita. En su obra plástica el artista holandés no encubre la simpatía que profesa al campesino. No obstante, cabe tener en cuenta que este género costumbrista -que relaciona la fotografía analizada con la temática del pintor neo- impresionista- es una tendencia o movimiento artístico que jalona ininterrumpidamente la historia de todas las manifestaciones artísticas de las denominadas bellas artes.

La temática costumbrista tiene una consideración transversal a lo largo de la historia del arte y de la fotografía, pudiendo darse en cualquier momento de éstas, aunque la tendencia sea relacionarla con los autores del siglo XIX en adelante. A diferencia del realismo con el que se halla estrechamente relacionado, la corriente folklórica o costumbrista no suele realizar un análisis de los usos y costumbres que relata sino, más bien, responde a un mero retrato que, aunque sin opinión, evidencia las implicaciones



Fig. 15. *Campesinos sembrando patatas*, alrededor de 1861. Jean-François Millet.



Fig. 16. *Campesinos sembrando patatas*, 1885. Vincent Van Gogh

personales del artista que profundiza con su obra en los hábitos y el comportamiento de los que trabajan la tierra. En este ámbito sería donde cabría destacar el respeto del pintor Vincent Van Gogh por los campesinos y su *modus vivendi*. Este es un tema de inspiración al que el artista apela reiteradamente en sus creaciones y cuyo sentido del campesino, a modo de Pissarro, hereda del pintor francés realista Jean-François Millet (Preckler, 2003:343). Sin embargo, Van Gogh no se limita a reproducir pictóricamente -como Pissarro y Millet - la cotidianidad de estos individuos sino que la traduce dignificando su labor en títulos como *El segador*, *Trigal y campesino*, *La siega* o *De sol a sol* (fig. 15 y 16). También a menudo les aporta identidad centrando su pintura en el rostro de este tipo humano concreto -por ejemplo, en títulos como *Un mozo del pueblo*, de 1890-, lo que vincularía esta obra plástica con el retrato que Taro realiza a Ramos Oliveira (fig. 10). Según todo ello la última relación latente ente el pintor decimonónico y la fotografía acontece cuando la pintura del primero, en conformidad con la fotografía de la segunda, hace de los campesinos auténticos héroes que, para el primer caso, enlaza con la filosofía anarquista y socialista que se impone entre los trabajadores durante el ocaso del siglo XIX¹⁴⁰. Luego hallamos cierta analogía ya que la temática de la obra de la fotógrafa a menudo también trasciende al simple interés por documentar una tendencia costumbrista ya que el tema rural en su fotografía además encubre la intención de mostrar los problemas de la colectivización y de subrayar la ayuda que los campesinos reciben de los interbrigadistas y milicianos¹⁴¹.

En otra dirección también resulta interesante comparar la obra que Taro dedica al sector rural con proyectos paralelos que se ocupan de la figura del campesino (fig. 18-



Fig. 17. Miliciano retirando broza. Frente de Aragón, 1936. Gerda Taro.



Fig. 18. Delta del Yazoo, Mississippi, 1938. Dorothea Lange.



Fig. 19. Campesina vendimiando, Madrid, 1937. Kati Horna.



Fig. 20. Campesinos en la localidad de Senpere/ Saint - Pée -Sur-Nivelle, entre 1910 y 1934. Anónimo.

¹⁴⁰ En la teoría marxista, el campesinado es un productor agrario que, al mismo tiempo, trabaja en la tierra y es poseedor de la misma, es decir, goza de la "gestión técnica" de la producción en su parcela o terreno.

¹⁴¹ Según los créditos museísticos, la copia del *Miliciano retirando broza*, exhibida en las instalaciones del Art Barbican gallery y el Museo Nacional d'Art de Catalunya, cuenta con una anotación original en alemán en el dorso de la foto que reza: *Milicianos ayudando en las labores del campo*. Esta anotación reorienta las posibles lecturas de la fotografía subrayando la intención colaboracionista del miliciano retratado en la zona rural.

20). El principal antecedente que nos asalta son las imágenes que Dorothea Lange toma a los campesinos durante la Gran Depresión americana. A modo de resumen recordaremos cómo a partir de 1935 y hasta 1940 esta fotógrafa participa, junto a otros destacados documentalistas, en el proyecto de la Farm Security Administration, creado en la época de Franklin D. Roosevelt, en el marco del New Deal, para ofrecer imágenes que ayudasen al pueblo americano a percibir la gravedad de la crisis por la que atravesaba los Estados Unidos en los años treinta. El trabajo de Lange respondía a un encargo gubernamental donde las imágenes se utilizaron como instrumento de propaganda. Su temática se centró fundamentalmente en extraer los efectos de la miseria en las familias campesinas de una manera directa, a menudo con encuadres y composiciones típicas de la fotografía de estudio¹⁴². Muchas de estas fotografías fueron retratos tomados de forma sencilla que obligaban al espectador a mirar de frente las secuelas de la crisis en los fotografiados. En comparación, no hallamos signos dramáticos en el campesinado que ocupa el tema de la fotografía de Gerda, aunque, como en el proceso de Lange, ésta desarrolle la misma temática en un contexto también trágico. Podría argumentarse, por tanto, que la obra de ambas mujeres surge de un profundo sentimiento humano y de una toma de conciencia social al que se unen determinadas reivindicaciones, pues ninguna despliega una mirada imparcial y fría sobre el tema sino, más bien, concisa y digna. Sin embargo, la mirada fotográfica de Lange, a diferencia de la de Taro, podría definirse como compasiva¹⁴³ pues, mientras las tomas de la fotógrafa americana resultan hirientes y causan empatía hacia aquellos que retrata, el resultado del análisis del apartado *El campesino* revela que Taro no pretende compasión de este tipo humano, sino que lo interpreta asignándole cierto halo de heroísmo y, por tanto, su mirada se encuentra más cercana a la que Kati Horna despliega sobre el campesinado español durante la guerra española (fig. 19). En este sentido, no obstante, debemos añadir que tanto Lange como Horna recurren a menudo a la versión femenina de este tipo humano para testimoniar los efectos del contexto dramático en las familias campesinas, mientras que Gerda Taro se preocupa, ante todo, por representar enaltecidas a las campesinas jóvenes, lozanas y sonrientes (fig. 12).

Finalmente y a consecuencia del efecto visual excepcionalmente análogo con la toma de Gerda seleccionada para el análisis de este apartado, nombraremos para concluir una fotografía anónima titulada *Campesinos en la localidad de Senpere* (fig. 20)¹⁴⁴ contextualizada entre 1910- 1934 en Saint- Pée- Sur Nivelles, en los Pirineos franceses.

¹⁴² Desde 1918 y hasta comienzos de la década de los 1930, Lange regentó un exitoso estudio de fotografía en San Francisco donde fundamentalmente se dedicaba al retrato de las familias acomodadas de la ciudad. Tal vez marcada por el paso de la fotografía de estudio, su documentalismo rural (en VV. AA, 2009a:12).

¹⁴³ Estas serían las conclusiones que pueden tras el visionado de las muestras *Gerda Taro, retrospectiva*; y *Los años decisivos* de Dorothea Lange, ambas exhibidas durante el verano de 2009 en España, en el MNAC, Barcelona, la de Taro y en Madrid, Museo de Colecciones ICO, en el marco de Photo España 2009 la obra de Lange.

¹⁴⁴ Copia original de formato 17x23. Fondo antiguo EI-SEV (País Vasco). Nº Registro 003220, signatura: 0029.

6.2. El Miliciano

Análisis textual de la fotografía *Tres soldados republicanos*



Gerda Taro

*Tres soldados
republicanos*

Las Dehesillas, Espejo
Frente de Córdoba,
Principios de septiembre
de 1936

Copia moderna de gelatina
de plata a partir del
negativo original.
Imagen: 20,3 x 20,3 cm;
papel: 35,4 x 27,6 cm

International Center of
Photography, New York

6.2.1. Consideraciones previas

Esta fotografía de Gerda Taro titulada *Tres soldados republicanos* forma parte de la serie de cuarenta imágenes que completan hasta el momento la secuencia obtenida durante la jornada de trabajo del supuesto cinco de septiembre de 1936 en Cerro Muriano. En este presunto contexto Robert Capa realizó la fotografía *Muerte de un miliciano*, una de las imágenes más discutidas y reproducidas de la Guerra Civil española, y cuya publicación en *Vu* el 23 de septiembre de 1936 convertiría a su autor en un referente mundial del género fotoperiodístico.

El potencial y las incógnitas de la también nombrada *El miliciano que cae abatido* han eclipsado durante décadas el conjunto de imágenes que conforman la secuencia de la jornada que contextualiza la icónica toma. Hasta otoño de 2007 el *International Center of Photography* de Nueva York, organismo que preserva la obra y memoria de Robert Capa y Gerda Taro, ha protegido su fondo de investigaciones independientes y las numerosas exposiciones coproducidas por el centro no han mostrado hasta la citada fecha la narración gráfica aparentemente completada del tan cuestionado día. La inadvertencia o requisa intencionada de este conjunto de cuarenta fotogramas indujo progresivamente al inicio de pródigos debates en relación a las teorías que refutaban e insistían en la veracidad del instante mortal registrado en *El miliciano muerto*. Y esta contingencia fundamental ha favorecido la desatención o incuria hacia el estudio de las demás tomas de la serie, entre las que se encuentra la seleccionada para el análisis del presente apartado.

Probablemente si esta secuencia de cuarenta imágenes hubiese estado antes al alcance del instrumental analítico, las teorías expertas hubieran confluído precozmente en conclusiones unánimes respecto a las cuestiones que afectan al célebre disparo atribuido a Robert Capa. Sin embargo, la extensa demora para la exhibición del material, que supera las siete décadas de blindaje, ha provocado un drenaje irremisible de presupuestos y especulaciones en torno a este asunto que, al parecer, finalmente consiguen cristalizar en teorías sólidamente demostrables. Es a partir de la muestra itinerante con carácter internacional *This is War! Robert Capa at work and Gerda Taro a retrospective*, que la mítica imagen que precipitara “la revisión del mismo concepto del género fotoperiodístico” (en Sougez, 2007: 436) se exhibe y acompaña de manera inédita de la secuencia completa que, según los últimos informes oficiales, recompone definitivamente la narración gráfica de la jornada.

En concreto, la presentación de esta novedosa serie parte de una muestra itinerante con dos años de proyección que inicia su peregrinaje en los espacios expositivos del *International Center of Photography*, en 2007 en la ciudad de Nueva York, para continuar

su periplo europeo en la Barbican Art Gallery de Londres, proseguir en Forma, Centro Internazionale di Fotografia de Milán y clausurarse en la ciudad de Róterdam tras su paso por el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Barcelona. No obstante, conviene indicar que la presentación americana estuvo acompañada por otras dos interesantes exposiciones que ayudaban a comprender mejor el contexto histórico y fotoperiodístico de las fotografías del tándem Capa & Taro. Se trató del trabajo de Francesc Torres sobre las ejecuciones franquistas en Villanueva de los Montes, y *Revistas Y Guerra 1936-1939*, comisariada por Jordana Mendelson¹⁴⁵, cuya temática analizaba las revistas de la Guerra Civil española en relación a sus áreas temáticas, organizaciones editoriales y artistas implicados en la producción. De este modo, la singular oferta del ICP hacia su público americano establecía por completo su programación otoñal del año 2007 en torno a la fotografía informativa desarrollada en el contexto español y las consecuencias internacionales que de ella derivaron.

Esta exposición, pionera en la exhibición de las fotografías de Gerda Taro junto a las de Robert Capa -y que excluyó en su travesía europea la propuesta de Mendelson¹⁴⁶- contó, además, con una importante colección documental de 25 revistas, 10 cartas y un tercer y novedoso ámbito temático que hace referencia a los 126 rollos de película sabidos por el ICP en México desde la década de los 90, pero silenciados hasta su definitiva recuperación a comienzos de 2008, periodo casi coincidente con la inauguración de la comentada muestra. La exhibición también incluía en primicia dos ampliaciones inéditas y tres hojas de contacto de las fotografías halladas en México como avance de la próxima exposición programada para septiembre de 2010 y, aunque no aportaba novedades en relación al serial original de negativos de la secuencia del miliciano, no incluidos entre las miles de imágenes rescatadas de las cajas perdidas de Robert Capa y Gerda Taro, sí beneficiaba de un modo amplio y novedoso el estudio general de la obra, y particularmente el análisis de la secuencia que enmarca *El miliciano muerto* dado que ésta se exhibía por primera vez junto a otras 39 imágenes de la misma supuesta batalla. Por tanto nuestro análisis, centrado en una de estas 39 imágenes residuales, se enmarca en una etapa sin precedentes en relación al copioso material de estudio hoy disponible.

Tres soldados republicanos pertenece a la secuencia que narra el suceso y las consecuencias de una batalla cuya unanimidad entre los expertos se certifica actualmente ficticia, según algunas pruebas concluyentes¹⁴⁷. La serie fotográfica oficialmente

¹⁴⁵ Esta muestra deriva de la investigación de su comisaria, Jordana Mendelson, *Documenting Spain: Artists, exhibition cultura and the Modern Nation 1929-1939*, Pennsylvania State: University Press, 2005.

¹⁴⁶ En 2007 esta exhibición alternativa se presentó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con carácter independiente, concretamente entre el 16-01-07 y el 30-04-07.

¹⁴⁷ ALÓS, Ernest: "La solución de la foto del miliciano de Capa deslumbra a los expertos", *El Periódico de Aragón*, 18/07/2009, [en línea], [ref. de 18/08/2009]. Disponible en web:

completa, formada por cuarenta fotografías obtenidas por Robert Capa y Gerda Taro con dos cámaras de diferente formato, se presenta por primera vez al público español en la capital catalana durante el mes de julio de 2009. En el espacio expositivo que recibe la muestra, el Museo Nacional d'Art de Catalunya, Cynthia Young, componente del comisariado y asistente de conservación del *International Center of Photography* de Nueva York, subrayó que el itinerario expositivo pretendía, entre otras, "profundizar en varias historias completas, como la célebre *Muerte del miliciano republicano*"¹⁴⁸. Al parecer, ahora la voz del ICP apunta hacia ésta como la razón por la cual el centro usufructuario de este conjunto de obra que aporta luz a la fotografía del miliciano herido de muerte iba a mostrarse al público y, en consecuencia, a exponerse definitivamente a la voz crítica y a la mirada analítica. Y la pregunta, aunque de respuesta evidente, es por qué el ICP no mostró antes toda esta importante documentación.

Esta medida, la exhibición de la icónica toma junto a las treinta y nueve copias residuales relacionadas con ella, ha sido decisiva en la reconstrucción de los hechos librados y fotografiados en un escenario que hasta ahora se pensaba Cerro Muriano. Y es que, desde que el periodista británico Philip Knightley, en su libro *The First Casualty*, reprodujera el testimonio del corresponsal del *London Daily Express*, quien insinuaba la posible escenificación de la muerte registrada fotográficamente (en Knightley, 2004:230), la versión oficial, siempre firme en la defensa de autenticidad del instante fotografiado que impulsaría la carrera de Robert Capa, ha visto continuamente cuestionada su hipótesis. Y es que, el 17 de julio de 2009, coincidiendo con la clausura del curso *Robert Capa i la Guerra Civil: art, image i memoria*¹⁴⁹, *El Periódico de Catalunya* publicaba en sus páginas de cultura un amplio reportaje que incluía un significativo dato para la resolución que definitivamente finiquitaría el duelo que ha enfrentado a defensores y críticos de la veracidad del instante en el que Robert Capa capturó la muerte de un hombre a tiempo real. El dato que revelaba el periódico era el emplace exacto donde Robert Capa realizó el disparo fotográfico, este es, Las Dehesillas, y no Cerro Muriano, como se pensaba.

La localización exacta del paisaje registrado en la imagen fotográfica confirmaría categóricamente algunas de las tesis establecidas en torno a la polémica imagen. De esta manera parece resolverse la constante cruzada librada entre los férreos defensores de la honradez profesional del fotógrafo húngaro y los argumentos analistas que la cuestionaban. Así, la resolución definitiva de las Dehesillas, loma ubicada junto al casco urbano del municipio cordobés Espejo como ubicación exacta del paisaje fotografiado,

http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=630398&idseccio_PK=1013&h=nytimes.com/2007/09/22/arts/design/22taro.html

¹⁴⁸ Testimonio oral de Cynthia Young, comisaria de la exposición, durante la conferencia *Robert Capa at Work*, impartida en el auditorio del MNAC y que inaugura la muestra *This is War* el 7 de julio de 2009 en Barcelona.

¹⁴⁹ Curso de 20 horas de sesiones presenciales que ha impartido la Universitat de Barcelona en las instalaciones del Museo Nacional De Arte de Catalunya durante la semana del 13 al 17 de julio de 2009.

afianza la hipótesis de la representación escénica ya que, según esta fuente, los diez kilómetros que separaban el frente de la población suponen barrera suficiente como para que las supuestas balas enemigas no alcanzasen al miliciano fotografiado. Aún más, las coordenadas 37º 40´ 39" Norte, 4º 32´ 57"¹⁵⁰ revelarían que el tiro mortal no podía proceder de la orientación insinuada en la imagen fotográfica ya que las colinas lindantes no estaban entonces tomadas por las bancadas nacionalistas del general Varela sino por un regimiento republicano. Concreta y fundamentalmente la novedosa información a la que hacemos referencia justificaría, en definitiva, los preparativos de esta secuencia fotográfica atendiendo a un fallo de ubicación historiográfico que ha situado hasta la fecha la escena de la serie de *El miliciano muerto* en el municipio de Cerro Muriano, a cincuenta kilómetros del presunto marco original, según indica esta fuente,

"El cambio de ubicación en cincuenta kilómetros cambia toda la historia y confirma definitivamente que la secuencia estuvo preparada. En Espejo solo hubo lucha entre el 22 y el 25 de septiembre, al mismo tiempo que la fotografía era publicada en la revista francesa Vu y 20 días después que los fotógrafos dejaran Cerro Muriano el 5 de septiembre (pudieron para en Espejo uno o dos días antes o después). Espejo era el atrincherado cuartel general de la fuerza de carabineros, militares y milicianos mandada por el comandante Joaquín Pérez Salas, las posiciones franquistas más cercanas estaban a 15 kilómetros, en el pueblo de Montilla, y la colina está orientada hacia localidades que esos días estaban bajo control republicano, no rebelde"¹⁵¹

Que se trata de la localidad de Espejo y no de Cerro Muriano parece confirmarlo las fotografías comparativas publicadas en el citado medio de comunicación. Sin embargo, la teoría que descarta la ubicación de Cerro Muriano como escenario de la imagen parte de un estudio publicado meses antes del citado reportaje informativo donde, tras una ardua investigación, acumuladora de numerosas "referencias y fracasos" (Susperregui, 2009:99), una fuente del investigador del tema reconocía el paisaje como el Llano de Batán, un paraje cercano a Montilla y a cinco kilómetros de la población de Espejo.

"A pesar de las dificultades del olivar, la ubicación de estas fotografías de Robert Capa, incluyendo, por supuesto Muerte de un miliciano no es Cerro Muriano, sino el Cerro Ventorrillo que está en el paraje conocido como Llano de la Banda, que pertenece al término municipal de Castro del Río, aunque queda mucho más cerca de la población de Espejo; concretamente a cinco kilómetros 350 metros de la rotonda de Espejo, donde comienza la carretera CO- 4204 dirección a Nueva Carteya." (Susperregui, 2009:99).

Aunque la teoría sobre la ubicación exacta del escenario, Cerro Ventorrillo, quedara desbancada por la investigación del diario *El Periódico*, se podría interpretar como

¹⁵⁰ *El Periódico de Cataluña*, 17 de julio de 2009, p.21.

¹⁵¹ *Ibidem*.

decisivo el trabajo de campo del profesor Susperregui en relación a la resolución definitiva del enigma ya que es éste quien verdaderamente cerca la búsqueda del escenario fotografiado a un entorno próximo a Espejo. Su estudio presenta las oportunas pruebas que limitan la cercanía al citado paisaje, sin embargo ésta y otras cuestiones que defienden la teoría de la puesta en escena ya fueron ampliamente investigadas y comentadas en el documental *La Sombra del iceberg*, un proyecto audiovisual dirigido por Raúl Riebenbauer y Hugo Doménech centrado en el asunto nombrado. Asimismo, el ensayo realizado por J.M. Susperregui sobre la relación entre la verdad y la fotografía del miliciano muerto también contempla las bases argumentales de investigadores como Miguel Pascual¹⁵² así como todos los antecedentes importantes del debate abordados en un primer trabajo monográfico y embrionario del profesor Doménech: *Estudio monográfico de una fotografía: "El miliciano muerto de Robert Capa"* (2004), cuyo análisis continuaría su desarrollo en la tesis doctoral *La fotografía informativa en la prensa generalista española. Del fotoperiodismo clásico a la era digital* (2005:379-449), para estructurarse y definirse finalmente en las bases del citado documental.

Aunque *La sombra del iceberg* no impone ninguna conclusión definitiva, sí se organiza a partir de un exhaustivo estudio que recoge las tesis y conclusiones de diferentes expertos en diversas materias, muy rentables para el caso. Las evidencias que ofrece este proyecto audiovisual determinan que tanto la veracidad como la autoría del laureado disparo podrían firmemente cuestionarse al contemplarse serias *dudas* "razonables y razonadas"¹⁵³ en relación a la suma de incongruencias que resultan del análisis de la fotografía y respecto a las teorías historiográficas establecidas. Así pues y con la colaboración de un forense, un astrofísico, un militar geodesta y diferentes expertos en imagen técnica documental, *La sombra del iceberg* expone argumentos violentamente novedosos que debaten con rigor la versión oficial, no sólo cuestionando la posibilidad de que el miliciano no muriera por el impacto de una bala enemiga disparada en un contexto bélico ficticio, sino, además, la identidad del protagonista y la autoría de la fotografía. Pero el recelo del organismo oficial que custodia el mayor conjunto obra de Robert Capa y Gerda Taro ha supuesto que ésta y otras hipótesis no alcanzasen a ser demostrables sin el necesario examen de la obra gráfica original, vetada a la investigación independiente¹⁵⁴, denunciadora insistente del "secuestro y blindaje"¹⁵⁵ de una información que, en definitiva, aportaría las pruebas precisas a nuevas interpretaciones que ayudasen a desvelar el tedioso misterio de la historia de una única fotografía,

¹⁵² JIMÉNEZ Barca, Antonio: "El soldado, el fotógrafo y la muerte" en el diario *El País*, el 5 de octubre de 2008.

¹⁵³ *Levante, El Mercantil Valenciano*, miércoles 17 de octubre de 2007, p. 29.

¹⁵⁴ Según la experiencia del cineasta Patrik Jaudy, por ejemplo, relatada en *La sombra del iceberg*, la contundente réplica de las empresas vinculadas a la firma CAPA ante la investigación independiente que trate de demostrar una teoría alternativa a la oficial deriva en sentencias judiciales.

¹⁵⁵ *El País*, sábado 20 de octubre de 2007, p. 50.

“Capa viajó a España junto a su novia, también fotógrafa, con quien compartía los envíos de carretes a Francia sin distinguir cuáles eran de cada uno, aunque la primera publicación de la imagen que pasó a convertirse en símbolo de la guerra, en la revista *Vu*, las firmó a nombre de Robert Capa. En aquel número aparecieron dos imágenes, tomadas exactamente en el mismo sitio, pero a dos milicianos diferentes, ambos muertos. La segunda foto ha “desaparecido”. La revisión de la tira de negativos o de la serie de fotografías ayudaría a atajar todas las dudas que plantea el documental. Pero nadie tiene acceso a ellos. Richard Whelan los ha tenido guardados concienzudamente. Pero Whelan acaba de morir, Cornell Capa está muy mayor y su hija será quien se quede con la llave para desvelar los enigmas de la más famosa imagen de un miliciano”¹⁵⁶.

A partir de esta nota informativa publicada en octubre de 2007 por el diario *El País* con motivo de la presentación de *La sombra del iceberg* en el festival de la Mostra de València, comprobamos como la piedra angular de todas las pesquisas gira en torno al estudio de un material requisado durante décadas. La condición precaria en relación al procedimiento de estudio de los analistas independientes justifica la falta de conclusiones tajantes al respecto. Sin embargo, la sentencia inmediata de la exclusiva ofrecida por el diario catalán *El Periódico* coincide con un nutrido fondo de información sin precedentes que acompaña a la inédita exhibición de la serie de fotogramas que ahora sí consiguen explicar la fotografía *Muerte de un miliciano*.

La exposición del MNAC, *¡Esto es la guerra! Robert Capa en acción y Gerda Taro* llega por primera vez a España, no sólo en compañía de la preciada serie fotográfica sino escoltada por manuscritos, revistas, bibliografía específica y la voz docta de un considerable número de expertos que en algún momento trataron dar respuesta a los enigmas del miliciano¹⁵⁷. Y ante tal despliegue informativo, la sugerencia que nos asalta para abordar el análisis de la fotografía *Tres soldados republicanos* y la serie que la contextualiza -y que incluye *Muerte de un miliciano*- es dar consistencia a la estructura metodológica del tándem Capa & Taro, disponiendo y coordinando el prolífico material exhibido con un método que cohesione la sistemática analítica con los usos y funciones originales de las imágenes concretas de los dos fotógrafos. Es decir, que partimos considerando que cada imagen aislada del mosaico no existe por sí misma como obra única, de naturaleza artística, aunque hoy se admiren desde el contexto museístico como tal, sino que constituyen una suerte de sinécdoque que explica un único suceso, atendido

¹⁵⁶ *El País*, sábado 20 de octubre de 2007. p. 50.

¹⁵⁷ Hacemos referencia a las ponencias participativas del curso *Robert Capa i la Guerra Civil: art, image i memoria*, inaugurado con la muestra: *Aixó es la guerra! Robert Capa en acció i Gerda Taro*. Durante las 20 horas de sesión presencial (del 13 al 17 de julio de 2009), el contenido del congreso se ha articulado desde diferentes perspectivas que abarcan diversas disciplinas como la historia del arte, la historiografía y el periodismo de guerra, todo ello en relación al ámbito del fotoperiodismo y, concretamente, a las prácticas desarrolladas durante la Guerra Civil española por Robert Capa y Gerda Taro.

fotográficamente por motivos informativos y comerciales, dependientes, en conclusión, de las condiciones y exigencias de las empresas periodísticas que les dieran originariamente uso. De esta manera se entiende que las cuestiones que afectan a *Muerte de un miliciano* intervienen en los treinta y nueve títulos restantes de la serie, pero especialmente en la toma *Tres soldados republicanos*, fotografía que linda con la recién nombrada en la ordenación oficial de la serie. Por todo ello se ha decidido llevar a cabo el caso práctico que nos ocupa desde una perspectiva integral que considere el objeto de su análisis en la totalidad del contexto secuencial de las cuarenta imágenes.

6.2.1. Nivel Contextual

La versión castellana que nombra a la fotografía seleccionada para el análisis del presente apartado responde, desde el catálogo que la acopia (Schaber, Whelan y Lubben, 2007:83) y los espacios museísticos que la han exhibido¹⁵⁸, al título *Tres soldados republicanos*. Su versión anglosajona es la traducción del crédito: *Three republican soldiers*. Las notas enunciativas que acompañan a la fotografía atribuyen la instantánea a Gerda Taro, presupuesto con el que coincidimos dado que el soporte cuadrado unido las imprecisiones técnicas de la imagen se ajustan al área del formato habitual en uso durante la primera etapa de la mujer como fotoperiodista, y a su inexperiencia práctica durante estos inicios, que se revela ante situaciones fotográficas que presentan complejidad, como en este caso, donde los referentes no están estáticos sino en movimiento.

En relación al momento de captura de *Tres soldados republicanos* y las treinta y nueve fotografías que completan la serie cabe comenzar revisando la travesía de Robert Capa y Gerda Taro como equipo hasta su arribada a Córdoba, a principios de septiembre de 1936, donde obtienen este conjunto de obra. Así, a finales de agosto los jóvenes fotógrafos llegan a la capital española recién bombardeada por los rebeldes, tres días después de que Hitler reconozca oficialmente el pacto de no intervención del Gobierno Francés y los aviones alemanes bombardeen la capital. La ciudad está fuertemente amenazada y, aunque la sierra de Guadarrama parece estable, por el sur progresa el ejército fascista y Madrid sufre las devastadoras consecuencias. Según Schaber (2006:163), es en este entorno donde se establece el cuartel para la formación del 5º regimiento y otras milicias madrileñas, que se instalan en el centro del barrio obrero de Cuatro Caminos. Sin embargo, esta resistencia se ocupa fundamentalmente de la instrucción en el curso de tiro, la organización de las compañías y la distribución de

¹⁵⁸ Una copia moderna de negativo original ha sido examinada en la Barbican Art Gallery de Londres en 2008 y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2009. Además ha sido expuesta en El International Center of Photography de Nueva York en 2007 y Forma, Centro Internazionale di Fotografia de Milán, 2008.

equipos y armamento para la acción bélica, es decir, todos ellos temas o bien ya documentados en otras ciudades o de escaso interés informativo.

Esta ausencia de acción en la zona provoca el desplazamiento de los fotógrafos hacia Extremadura y Córdoba, realizando una parada en Talavera de la Reina, donde no autorizan su labor dada la comprometida actividad en el marco, por lo que resuelven continuar hacia el sur. Al parecer, el portafolio de los fotógrafos todavía no contiene las fotografías impactantes y de acción que esperan obtener del conflicto. Y, según explica Gerda Taro a Georg Kuritzkes en una carta fechada el 30 de agosto de 1936, su inminente retorno a París exige una primera entrega a los editores del material obtenido en España que debe ser "excepcional" (en Schaber, 2006:161). Pero éste, en la mencionada fecha, aún no se ha logrado ni en Barcelona, Aragón o durante el trayecto hacia Córdoba.

Según Richard Whelan (2003:125-126), que Gerda Taro y Robert Capa se encuentran en Cerro Muriano la tarde del día 5 de septiembre de 1936 lo acredita, entre otras, unas imágenes fotográficas que de ellos publica *Vu* el 23 de septiembre de 1936. En este número la edición francesa inserta en la página 1107, a continuación de la plana de los dos milicianos abatidos -el célebre y *el otro* caído en el mismo punto- una serie de cinco fotografías que narran la huida de algunos civiles de los ataques aéreos fascistas por una vía externa de Cerro Muriano. Algunas de estas personas son las mismas que protagonizan otras fotografías paralelas de Namuth y Reisner, incluidas en el mismo reportaje.



Fig. 1 y 2. Civiles en la carretera de Cerro Muriano, Foto Reisner y Capa, respectivamente. Como puede apreciarse, la protagonista de la foto 2 aparece entre los sujetos de la foto 1.

Concretamente se trata de una fotografía de Namuth y Reisner que *Vu* publica junto a la serie de cuatro imágenes firmadas por Robert Capa para narrar la huida de civiles del 5 de septiembre y, aunque el primero no recuerda a Capa y Taro en la zona (en Whelan, 2003:125), su presencia en Cerro Muriano la confirman estas imágenes, y aún más, una

crónica del corresponsal de periódico madrileño *La Voz*, Clemente Cimorra, también sitúa al día siguiente a los fotógrafos en el lugar¹⁵⁹.

En relación al motivo de la masiva huida que narra *Vu* bajo los sellos “Capa” y “Reisner” cabe explicar cómo el avance por el sur de las tropas fascistas que anuncia la reducción de los ejes subversivos hace intuir a la milicia y los ciudadanos de a pie una terrible venganza de la columna fascista madrileña tras el asalto y homicidio de los derechistas de la zona, lo que provoca que muchos civiles abandonen sus hogares para salvaguardarse de la contraofensiva rebelde. El testimonio de Juan Eslava Galán resulta muy gráfico al respecto:

“En algunos pueblos, los milicianos han asesinado a muchos propietarios y han saqueado las haciendas de los más pudientes. (...) La columna de Madrid ha recibido órdenes de reducir los focos rebeldes con energía (...). En el imaginario colectivo de los españoles está muy presente la terrible guerra de Marruecos (...). Durante dos generaciones, los españoles han oído contar a los veteranos que regresan de África que los moros son astutos y despiadados, que reservan a los prisioneros una muerte lenta, entre atroces tormentos. Al desgraciado que cae vivo en sus manos lo castran y lo ejecutan lentamente por asfixia, haciéndole tragar sus propios testículos” (2005:96).

Pero la crueldad de este ejército no se reduce al despliegue de su fuerza sobre las columnas defensivas y militarizadas del término republicano. Gracias a las diarias retransmisiones radiofónicas del general Queipo de Llano, el colectivo civil sabe, por ejemplo, que las mujeres emparentadas con la milicia sufrirán abusos de toda índole en presencia del sujeto insurgente, posteriormente asesinado, por lo que se adivina que la huida en desbandada por la carretera de Cerro Muriano guarda relación con el efecto desmoralizador de estos pronunciamientos, concretamente con el retransmitido el 29 de agosto de 1936, donde, desde la Unión Radio de Sevilla, Queipo de Llano anuncia:

“En el frente de Talavera han caído en nuestro poder numerosos prisioneros y prisioneras ¡Qué contentos van a ponerse los regulares y que envidiosa la Pasionaria! (en Gibson, 1986:84)

Resulta viable que el pánico civil a que los regulares los cerquen y capturen pueda justificar la huida documentada en *Vu* por las firmas de “Reisner” y “Capa”. Fuere así o no lo cierto es que, mientras el primero elige el plano general para contextualizar el suceso, la segunda firma se centra en reflejar el angustioso momento de las víctimas a partir del retrato de rostros concretos que trascienden del documentalismo a la emoción. Ésta es

¹⁵⁹ CIMORRA, Clemente: “Relatos sobre la marcha de la acción de Cerro Muriano. Lista de honor de combatientes, episodio de la lucha y elogio de un matrimonio francés de periodistas” en *La Voz* el 8 de septiembre de 1936.

otra de las máximas que precozmente garantiza el sello “Capa” como advierte Gervasio Sánchez cuando se refiere al fotógrafo:

“Sus mejores fotografías las hizo en la retaguardia. Allí fue donde documentó el miedo, la resignación y la desolación de los refugiados o los sobrevivientes de los bombardeos. Intuyó desde el principio de su carrera que una gran fotografía debe documentar y emocionar y que se obtiene imágenes poco impresionantes en las situaciones más arriesgadas¹⁶⁰”



Fig. 3. *Vu*, 23 de septiembre de 1936.

Al parecer, este es el criterio que sigue *Vu* en la selección de fotografías para su reportaje, en relación a las imágenes que destaca, por tamaño y ubicación, para informar de las causas y consecuencias de la guerra Española. Por un lado, la página par nos muestra dos imágenes de gran impacto para el momento de su publicación, pues aunque hoy todo apunte hacia la escenificación de los milicianos fotografiados, el discurso próximo a la situación de conflicto atañe al riesgo que posteriormente enaltece a Capa y asume Taro con la muerte a consecuencia de su arriesgada práctica en el frente de Brunete. Y por otro, la hoja impar nos aproxima a la realidad desesperada de las víctimas a partir de unos planos medios que contextualizan las temerosas expresiones de los referentes. En conclusión, a partir de las fotografías publicadas en *Vu* y *Regards*, el sello “Robert Capa” avalará el testimonio gráfico más controvertido y conmovedor de la Guerra Civil española. En apenas siete semanas y según el pronóstico de su intención, esta firma se relacionará con magníficos documentos gráficos que, podría decirse, llegarán incluso a desbordar las expectativas de Gerda Taro en París, cuando la inventa¹⁶¹, y en España, cuando junto a su compañero fotógrafo la desarrolla. El copyright “Capa” se convertirá en responsable de la más útil propaganda republicana tal como los testimonios victoriosos a

¹⁶⁰ *El País*, “Babelia”, 27 de junio de 2009. p. 6.

¹⁶¹ Véase el apartado 4.1.2 de nuestro estudio.

su favor y la firme defensa de su estructura, pero además también será vinculante al testimonio gráfico más conmovedor, como la atroz consecuencia de la guerra en los inocentes. Todo ello, en definitiva, redefinirá la noción de fotoperiodismo y, en consecuencia, la del reportaje de prensa.

Llegados a este punto conviene indicar que, aunque la imagen fotoperiodística *Tres soldados republicanos* no gozara en su momento de un espacio publicable en las vías convencionales de difusión, sí participa en el proceso de obtención de la/s toma/s buena/s¹⁶², estas son, *El miliciano muerto*, especialmente, y las demás de la serie publicadas en *Vu* y *Regards*. Por tanto, debemos partir por considerar este hecho como el motivo que explica la sucesión de cuarenta imágenes que componen la serie de la que partimos y que a su vez justifica la captura de la toma analizada, una fotografía residual que no logrará los objetivos de publicación. Todo ello ha determinado esta estructural atípica, en comparación con los análisis de los demás apartados, que no insisten del mismo modo en el estudio pormenorizado de secuencias fotográficas concretas. Así, en este análisis se parte de la certeza de que la fotografía destacada existe en beneficio de un objetivo que la supera como imagen aislada, es decir, que ésta existe porque justifica la búsqueda y captura de aquellas imágenes sensacionales que se aseguren como objetos de publicación. Todo ello de nuevo certifica el carácter originariamente y comercial de estas imágenes fotográficas. Y, si bien nuestro criterio de selección se ha visto condicionado por la originalidad del encuadre y los referentes que participan la toma, entre los que se encuentra el célebre miliciano herido de muerte, lo cierto es que su elección para el análisis del apartado también guarda relación con el propósito de enfrentarnos a las cuestiones más tensionales que afectan a este conjunto de obra, tales como el método de trabajo del tándem Capa & Taro o el problema de atribución de imágenes.

El único pie de foto que acompaña a la fotografía *Tres soldados republicanos* aparece como crédito de la obra exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!*, y en el correspondiente catálogo editado con motivo de la exposición (Schaber, Whelan y Lubben, 2007:83). Desde estos dos contextos se ha llevado nuevamente a cabo el análisis de la obra, para el primero de los casos concretamente desde el Barbican Art Gallery (Londres) en 2008 y el Museo Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona) en 2010. El análisis de la fotografía, por tanto, parte de una copia moderna obtenida a partir de negativo original, según indican estas fuentes y reproduce el catálogo de la exposición (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:166). Asimismo y bajo las exigencias de nuestra labor analítica, condicionada por los albaceas de estas imágenes, también se ha procedido a la reproducción de la secuencia completa y de cada imagen aislada exhibida

¹⁶² Entiéndase por *toma buena* aquella que logra su fin: ocupar un espacio destacado en los medio de comunicación.

en la citada muestra. Este procedimiento de duplicado con fines investigativos se ha llevado a cabo con una Nikon D3 y un AF-S NIKKOR 17-55mm a una velocidad de obturación de 2", abertura f 11 y 300 puntos por pulgada de resolución de origen, es decir, con un equipo técnico que ofrece máxima precisión y calidad en las copias reproducidas, posteriormente positivadas en un laboratorio de revelado profesional y examinadas finalmente con lentes de aumento. Todo ello ha suministrado el material e instrumental básico para proceder al análisis conforme precisa.

Según todo, se dilucida que la fotografía *Tres soldados republicanos* ha sido obtenida con la cámara Rolleiflex Old Standard, cuya área de impresión efectiva responde aproximadamente a 5,70 x 5,70 cm -área de formato soporte (margen), 6x6 cm-. La no distorsión del elemento ubicado en el primer plano fotográfico indica el descarte de un objetivo angular, improbable para el modelo en uso dado que sale equipado de serie con el Carl Zeiss Tessar 75 mm, un objetivo no intercambiable y *transformado* aproximadamente en 45/50mm para paso universal¹⁶³.

La ausencia de grano y definición de los contornos del principal motivo enfocado revela que se trata de una película de paso medio no superior a una sensibilidad 100 ASA. La sobreexposición del cielo y la vegetación, así como la delimitada sombra del tercer miliciano nos dan a entender que la toma se realiza en un exterior soleado. A la vez, la información que nos proporciona la profundidad de campo desvela la opción de un diafragma parcialmente cerrado. Por tanto y atendiendo a la luz del escenario, la velocidad de ejecución se estima rápida. La definición de las ramas de la ladera en relación al punto matriarcal de enfoque (la pareja de milicianos en último término) unido al ligero desenfoco de un tercer miliciano en primer plano nos indica que podría tratarse de un diafragma de abertura f/5,6. La combinación de la información que nos proporciona la profundidad de campo y las más que óptimas condiciones lumínicas apreciables así como la definición de los elementos del tercer y segundo término y el ligero desenfoco de la figura que ocupa el primer plano describen una fotografía que podría haberse obtenido a una velocidad no menor de 1/100 segundos y, por tanto, a un diafragma de abertura f/5, 6. No obstante, de nuevo debe precisarse que este ítem no puede más que aspirar a ofrecer un resultado de aproximación en pos de la minuciosa observación de la copia exhibida en las salas de exposición, según las fuentes oficiales, una copia moderna de gelatina de plata a partir del negativo original perteneciente al

¹⁶³ Se plantea la forma de la visión del ojo humano aproximada a la forma que reproduce una óptica de 50mm de paso universal como un modo de explicación, aunque una focal nunca es comparable al complejo sistema de visión del ojo humano. Para hacernos entender, sin embargo, se establece la focal 50 mm en 135 como una óptica que respeta la forma que el ojo humano interpreta. Según esta graduación se formula un equivalente para paso medio, sin embargo el mayor campo de imagen del formato requiere una longitud focal superior. Así es como coloquialmente se explica que un 50 en 135mm se convierte en 75mm para formato medio o 6x6 cm.

fondo de imágenes del International Center of Photography de Nueva York (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:166).

Atendiendo a estos argumentos y considerando que el sujeto próximo al margen izquierdo ocupando el tercer término de la fotografía (el que apunta con un arma) es el mismo individuo que protagoniza la célebre toma del *Miliciano muerto* de Robert Capa, cuya serie de negativos continua desaparecida, resulta útil añadir que existen distintas hipótesis en relación al revelado del citado material original. En relación a las teorías que ofrece el análisis de la citada fotografía, realizado por el profesor Hugo Doménech, cabría señalar la posibilidad de que los carretes de esta serie obtenida en formato mediano y pequeño se revelaran conjuntamente en los laboratorios del Comisariat de Propaganda de Barcelona (2005:434), aunque el citado estudio tampoco descarta la versión que ofrece Alex Kerrshaw, es decir, que el material viajara a París sin haber mantenido contacto previo con los químicos (2003:73). Por su parte y aunque las películas del *Miliciano muerto* y *Tres soldados republicanos* ocuparan máquinas de distinto formato, resulta lógico y viable que todas las relativas al tema, al margen del formato, compartieran viaje hasta las redacciones francesas para que éstas seleccionaran del conjunto las oportunas para publicación. No obstante, más allá de este tipo de especulaciones, poco o nada nuevo se sabe de la película original de *El miliciano muerto*, que según informa Juan Villoro, no se hallaba entre el material inédito redescubierto en México:

“Las cajas encontradas en México tienen distintos colores: rojo, crema y verde. La roja contiene numerosas imágenes atribuibles a Capa. Cuando Ben Traver analizó los rollos, advirtió que algunos estaban en casilleros que no les correspondían y volvió a ponerlos en su sitio, siguiendo el orden asignado por Weisz. Pero el segundo rollo no estaba ahí. “¿Se trataba de la secuencia del miliciano? ¿Por qué desapareció?”¹⁶⁴

El dato, además de informarnos sobre la ordenación y protección de los originales, confirma que la enigmática serie que contextualiza fotográficamente al controvertido disparo continúa desaparecida. Pero resulta un tanto desconcertador que el ICP posea los negativos originales en formato cuadrado de la secuencia, dado que de ellos ha sido obtenida la copia moderna exhibida, y los de 135 mm no. Por su parte, el periodista Juan Villoro y Trisha Ziff nos han garantizado que todos los negativos redescubiertos en México responden a series de 35mm¹⁶⁵, lo que significaría que los fotogramas cuadrados de la jornada de Espejo no estaban perdidos, sino solo parte de ellos, ya que los cuadrados se encontraban en propiedad del ICP, pero mudos hasta otoño de 2007. Cabría pensar en la

¹⁶⁴ Vid. Villoro, Juan: “Juan Villoro relata el hallazgo en siete entregas: 'La maleta perdida (6)', *El Periódico de Catalunya*, 24 de julio de 2008, [en línea], [ref. 29 de agosto de 2008]. Disponible en web: http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=530316&idseccio_PK=1026

¹⁶⁵ Entrevista de la autora con los citados en octubre de 2009 y mayo de 2010, respectivamente.

razón del centro de conservación para silenciar este importante material paralelo que, en definitiva, aporta luz a los sucesos de la controvertida jornada, como también cabría preguntarse por qué la da a conocer precisamente durante la última fase de recuperación de los negativos hallados en México.

Como se explicara, en esta historia Trisha Ziff, mediadora entre Benjamin Traver - heredero de los negativos- y el ICP -actual beneficiario- es pieza clave. Pero, como indica en su crónica Juan Villoro,

“cuando Trisha entró en escena habían pasado doce años desde que Traver mandó su primera carta a Estados Unidos para averiguar algo sobre aquellas fotos”¹⁶⁶.

Nuevamente este testimonio en conformidad con los datos hasta ahora ofrecidos pondría de relieve una más intencionada que casual coincidencia entre el momento en el que se da a conocer el hallazgo del material redescubierto y la organización de la muestra *¡Esto es la guerra!* dado que cuando Ziff entra en escena, el ICP sabe sobradamente de la existencia de las fotografías inéditas gracias a su dilatado contacto con Tarver. Sin embargo, no será hasta vistas de la definitiva recuperación del material que plantea la gran muestra, pionera en la exhibición de las fotografías de Gerda, durante el momento en el que la noticia del hallazgo ocupa un lugar destacado entre las principales cabeceras de la prensa mundial.

6.2.2. Nivel Morfológico

La fotografía *Tres soldados republicanos* muestra un paisaje rural en el que aparecen tres figuras masculinas de frente y equipadas con la indumentaria típica de la milicia republicana durante la Guerra Civil española. Dos de los sujetos van semiuniformados conforme el característico atuendo que define el aspecto externo de esta organización: el típico mono de trabajo, el birrete de corte isabelino, cartucheras y fusil. Por un lado observamos una pareja enmarcada sobre un paisaje concurrido únicamente por la espesa vegetación yerma y la atmósfera despejada. El tercer sujeto invade por completo los límites físicos del margen derecho del encuadre. El plano que ocupa en el espacio de la representación le confiere una proporción gigantesca respecto a las otras dos figuras. Esta desproporción es consecuencia de la escasa distancia que lo separa de la fotógrafa en el momento de la toma, y de su ubicación avanzada en relación a los otros dos referentes. La información máxima que podemos apreciar en la descripción de los sujetos es que se trata de tres jóvenes milicianos que comparten aspecto latino y saludable.

¹⁶⁶ Vid. Villoro, Juan: “Juan Villoro relata el hallazgo en siete entregas: 'La maleta perdida (2)', *El Periódico de Catalunya*, 24 de julio de 2008, [en línea], [ref. 29 de agosto de 2008]. Disponible en web: http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=5292616&idseccio_PK=1026

Por ubicación, prevalece el gesto del tercero. Éste en cuestión aparece con semblante serio y concentrado. Su mirada fija, fruncida y concentrada en el fuera de campo, así como la posición que adoptan los brazos sugieren que porta un arma de fuego, como los demás, aunque este elemento no aparece en el plano sino que queda en el fuera de campo. Pero su gesto y el complemento los fusiles en la pareja del fondo incitan a recomponer la figura de este modo, aunque la citada información quede omitida por el recorte del encuadre fotográfico.

El principal elemento morfológico que remite al punto es el rostro del tercer miliciano. Este motivo no se corresponde el centro de interés de la imagen. El elemento más próximo al privilegiado espacio lo ocupan la pareja de milicianos, con prioridad al extremo del fusil de uno de ellos, seguido del rostro ovalado del sujeto que lo porta. Finalmente y en relación al grano de la película como elemento que remite al punto, la elección de una película 100 ASA para formato medio concede una extraordinaria nitidez a la imagen que únicamente se ve alterada por el ligero desenfoque de la figura en primer término. El efecto borroso desaparece a medida que nos aproximamos al plano de enfoque matriarcal. Por tanto, podría considerarse la percepción del grano como materia expresiva desde que se forma en el término inmediato al espectador hasta que disminuye progresivamente y desaparece como punto en los elementos enfocados. Ello podría revelarse consecuencia de la impericia técnica de la fotógrafa ante una escena en acción dado que pudiera no haber tenido en cuenta, en este caso, las hiperfocales.

Atendiendo al elemento morfológico de la línea observamos una dualidad considerable entre el contexto y las principales formas referenciales. Podemos ver cómo, mientras las figuras humanas destacan por el predominio de las curvas y oblicuas, el paisaje se define a partir de líneas rectas, en perpendicular y paralelo respecto a la verticalidad de los principales elementos y la horizontabilidad de la línea del horizonte. Los rostros ovalados, la posición del primer miliciano y las líneas que definen al tercer miliciano aportan redondez formal a la toma. No obstante, predominan las líneas oblicuas y rectas frente a las curvas. En este sentido los tallos del abundante ramaje que espesan a modo de estrías la ladera y la posición erguida del segundo miliciano compiten en verticalidad con la oblicuidad de las numerosas líneas que definen formalmente a cada personaje. Sin embargo, la estructura sobresaliente asalta desde la suerte de triángulo escaleno que se recorta en la atmósfera, formado a partir de la inclinación de los fusiles que portan la pareja de milicianos y la línea el horizonte donde reposan. De no ser por la ligera inclinación de ésta, el referido vértice implícito se asentaría en el centro exacto de la imagen fotográfica. Las marcadas líneas de expresión del tercer miliciano así como sus cejas y cuencos oculares, fundidos en un mismo trazo a consecuencia de desenfoque,

potencia la citada y dominante organización que da preferencia a la línea oblicua en el conjunto.

Podría considerarse que el aspecto morfológico más relevante de la fotografía es la acentuada perspectiva, un ítem, además, que condiciona notoriamente la significación del siguiente nivel compositivo. La marcada composición en profundidad provoca una estructura formal compleja y atípica para la modalidad de la fotografía de guerra. La curiosa ordenación de los elementos pudiera sugerir que nos encontramos ante dos tipos de registros temáticos, autónomos y encontrados azarosamente en un mismo espacio de la representación. Los tres planos o términos que distinguimos en la fotografía nos muestran, por un lado y en primera posición, a un tercer miliciano cuya forma es seccionada por los límites físicos del soporte. Se podría argumentar que al sujeto agigantado y fuera de foco lo enmarca un contexto coherente con el discurso, donde se respetan los códigos de escala y la estructura compositiva. Sin embargo, la presencia de este elemento provoca gran tensión. Asimismo, entre éste y la pareja del último término, si omitimos el cielo como plano distintivo, aparece en segundo lugar un espacio intermedio, el de la vegetación. La distancia que provoca la porción de ladera entre los sujetos así como la propia entre la fotógrafa y el elemento del primer plano suponen el motivo cardinal que justifica esta suma de irregularidades compositivas o estructura formal tan peculiar. Se debe a lo expuesto la marcada desproporción entre el tercer miliciano y el resto de elementos. Estas distancias alteran la escala de los personajes y, en consecuencia, el sujeto fotografiado en plano americano del primer término adquiere un aspecto agigantado respecto al de los otros dos milicianos. La forma geométrica que pudiera prevalecer sobre las demás, como ya indicamos, sería el triángulo virtual donde convergen las líneas oblicuas que se estructuran a partir de la dirección que toman los fusiles, cuyo vértice sobrentendido converge casi en el centro geométrico de la imagen.

Por otra parte, se aprecia una delimitada textura irregular. Según lo descrito, se distingue una pronunciada nitidez de los motivos en último término respecto al *efecto borroso* del primer plano. La graduación del foco en relación a los elementos referenciales de la toma se puede evaluar compensativamente durante el recorrido de espacio de la representación que ocupa el herbaje. Así comprobamos cómo la definición de las ramas próximas al punto de enfoque matriarcal se desvanece progresivamente en tanto que se alejan del mismo. Este efecto deriva de una moderada profundidad de campo, consecuencia de la suma de la elección técnica y las distancias establecidas entre los elementos participativos entre sí y respecto a la fotógrafa.

La luz natural de la escena y la impericia técnica de la fotógrafa a consecuencia de su recién iniciada carrera podrían suponer los principales condicionantes que definen la suma

de aspectos que presenta esta fotografía. Por un lado, deben considerarse los recién iniciados comienzos de Gerda Taro en la práctica fotográfica y, por ende, su dificultad para enfrentarse situaciones que presenten algún tipo de complejidad técnica -como en este caso la acción del miliciano en primer término- dado que, durante este periodo de iniciación y en aquellos escenarios donde los referentes permanecen en reposo la fotografía no falla en la exposición correcta ni en la nitidez. Cabe tener en cuenta que en septiembre de 1936 Gerda Taro apenas lleva algunas semanas tomando fotografías, ningunas aún de acción, por lo que su formación práctica no puede pensarse concluida. Ello podría explicar esta curiosa composición y la exposición incorrecta. Al respecto, podría resultar viable que un fotógrafo novel como Taro en estos momentos configurase los valores técnicos de su máquina teniendo principalmente en cuenta la incidencia de luz sobre el principal motivo atendido, revelado por el enfoque la pareja de milicianos, que son los motivos que menor complejidad fotográfica presentan dado que están detenidos. Por tanto, puede que una duda fugaz en el momento del disparo justificase la decisión de incluir en la composición al desconcertante y subexpuesto miliciano del primer término, principal elemento que descompensa el peso de la fotografía.



Observamos descompensación lumínica en las ocho imágenes de la serie con área de impresión cuadrada (fig. 6, 7, 8 y 9). Estos cuatro ejemplos sugieren algún tipo de fotografía nocturna más que una propia de un día soleado, lo que revela cierta impericia técnica de la fotógrafa en las fotografías de acción obtenidas con la Rolleiflex.

Asimismo, la serie completa de la secuencia desvela que los referentes se encuentran en continua actividad, por lo que es probable que la fotógrafa decidiera no arriesgar con velocidades de obturación inferiores a 1/100 segundos, y sacrificara el detalle que ofrece la elección de un diafragma más cerrado en la fotografía. La dureza de la luz incidente - que se aprecia gracias a la proyección de las sombras- habría sido, por tanto, compensada con la elección de una velocidad moderadamente rápida que a la vez establece el valor de abertura del diafragma. Si observamos la copia original puede apreciarse cómo estos valores no han sido debidamente compensados con la velocidad de obturación para obtener una exposición correcta, pues predomina una generalizada saturación lumínica que se intuye compensada durante el proceso de laboratorio. Esto nos lo indicaría la sobreexposición de algunas zonas de la imagen, como el ramaje de la parte central y el curioso degradado del cielo, que podría ser consecuencia de un tape durante el proceso de ampliadora. El gris del cielo se aclara a medida que se aproxima a la pareja de milicianos, por lo que se descartaría el efecto *bokeh* propio de máquinas

como la Rolleiflex. Más bien este degradado parece consecuencia de una máscara circular aplicada durante el proceso de ampliadora para compensar las zonas sobreexpuestas. No obstante, esta hipótesis sería refutada en el caso de que la fotografía examinada responda a una copia moderna, fiel reproducción del negativo original, tal y como indican los créditos de la imagen en catálogo. En este último supuesto, esta compensación posterior a la que hacemos referencia únicamente hubiera sido posible a cargo de los laboratoristas del ICP y, en tal caso, no estaríamos examinando el resultado fotográfico de la autora de la toma.

Al margen de lo comentado y como sugiere la lectura de la serie, todo hace pensar que la fotógrafa aplicó los valores técnicos en función de la luz que recibían los elementos principales, prestando menor atención a otros motivos también fundamentales como, en este caso, el entorno excesivamente soleado. Hay que tener también presente que ni la Rolleiflex Old Estándar ni la Leica IIIa incorporan fotómetros internos en los modelos anteriores de 1936 ni anteriores, por lo que la exposición correcta de la toma depende absolutamente de la interpretación lumínica y los conocimientos técnicos del fotógrafo y, según la teoría y la lógica, estos eran limitados en aquel momento para el caso de Gerda Taro.

En síntesis, la tonalidad oscura prevalece sobre los blancos. El gris degradado del cielo en un contexto soleado indica una exposición incorrecta. La evolución tonal del cielo, desde una modulación suave hasta el negro casi absoluto de los contornos podría ser consecuencia de una reserva efectuada en el proceso de ampliadora, que no podría ser en el caso de que la copia examinada fuera moderna, es decir, por contacto directo con el negativo.

6.2.3. Nivel Compositivo.

La fotografía *Tres soldados republicanos* presenta una aceptable profundidad de campo. La composición destaca fundamentalmente por la sugerente ordenación de sus elementos en perspectiva. El punto de fuga coincide con el extremo del cañón del segundo miliciano que a la vez supone el vértice del triángulo ilusorio que surge de la forma y dirección de los fusiles. La presencia del tercer miliciano potencia la ilusión de perspectiva. Su proporción agigantada en relación a la escala del resto de motivos de la escena refuerza esta sensación de perspectiva en la composición. La presencia de este motivo no interfiere en la lectura de ningún otro elemento importante. La ubicación de los otros dos sujetos referenciales, ligeramente escorados hacia la izquierda, permite que la mirada lectora se desplace cómodamente hasta ellos, y la desproporción de escala entre los elementos invita a una lectura global de la imagen en perspectiva. Finalmente y a través del trayecto que separa el primer término del tercero apreciamos una moderada

profundidad de campo. Comprobamos cómo la definición de los tallos que discurren por la porción de ladera registrada en la toma disminuye sutilmente a medida que se aproximan hacia el plano más próximo al espectador. Sin embargo, la falta de nitidez no llega de forma brusca sino en progresión, y este aspecto es consecuencia de la aplicación de un diafragma moderado en un objetivo de 75mm. Por otra parte, los tallos vegetales son los únicos elementos seriados que dotan a la imagen de cierto orden y la vez aportan un leve ritmo continuado.

La desproporción de la figura que ocupa el primer término en relación con el resto de motivos de la escena es responsable de la tensión que asalta ante esta curiosa composición. La ubicación del tercer miliciano ocupa por completo los límites físicos del lateral derecho del cuadro. Esto supone casi un tercio de la imagen global, por tanto, la distribución de pesos no está compensada en el sentido clásico del concepto sino que recae por completo en la forma de la tercera figura. Su ligero desenfoque sugiere que el sujeto avanza por la ladera para desaparecer del cuadro instantes después del disparo fotográfico. La sensación de movimiento del tercer sujeto nos remite a una composición dinámica. El avance de éste justificaría la agigantada proporción que acentúa la perspectiva mientras que los demás personajes interactúan en relativa armonía con el decorado. Sin embargo, la interpretación compositiva del conjunto no nos facilita una lectura clara y concisa sobre la escena que describe. La actitud de los personajes resulta, cuanto menos, desconcertante para el contexto que sugiere la narrativa, pues ni la actitud de los personajes, ni la ubicación del fotógrafo resultan coherentes para el contexto de una batalla. No obstante, consideramos más apropiado aplazar este asunto al desarrollo del siguiente nivel (interpretativo) para abordarlo con mayor detenimiento.

Atendiendo al principio compositivo de la ley de tercios y según lo anteriormente descrito, comprobamos como el centro de interés de la imagen está ubicado en el casi centro geométrico de la misma. Sin embargo la verticalidad que aporta el segundo miliciano así como el acto que protagoniza el primero, ambos perfectamente enfocados, compiten con la fuerza y el peso del tercero en el acto de coronar el principal foco de atención lectora. Precisamente la curiosa distribución de los personajes es responsable de la complejidad formal que presenta la toma. Por un lado, el cañón del arma que porta el segundo miliciano coincide con el centro geométrico de la imagen. A su vez, la mirada lectora, de forma natural, se desplaza hasta el sujeto central, todo ello impulsada por la extraña actitud del



Fig. 10. Esquema de la ley de tercios, el protagonista de la célebre fotografía *El miliciano muerto* ocupa en esta instantánea la zona áurea .

compañero que le apunta con su arma a la cabeza mientras a éste, el personaje central, aparece ensimismado y relajado.

La fuerza visual que el enigmático acto provoca se ve reforzada por la posición del sujeto de la izquierda. Éste es el único elemento que invade el lugar coincidente con dos de las cuatro líneas de intersección establecidas para definir el principio compositivo de la ley de tercios. Sin embargo el tercer miliciano invade completamente los límites derechos del encuadre y esta descompensada distribución de pesos genera un fuerte desequilibrio en la imagen, condicionando a la vez el campo visual inmediato hacia este elemento sobresaliente. Podría decirse, por tanto, que la imagen posee dos centros de interés que compiten entre sí en la conquista del principal foco de atención. Por un lado la gigantez del tercer elemento resta importancia a los demás componentes visuales, pero la ubicación privilegiada del dúo así como el extravagante discurso que mantienen entre sí, sin obviar que la pareja responde al motivo enfocado de la toma, seduce en igualdad de condiciones que el elemento sobresaliente de la composición a la atención lectora. Así pues, la diferencia entre los pesos visuales de las estructuras icónicas y la articulación que estas mantienen entre sí genera cierta alteración en el espacio visual. Este desorden icónico desafía al modelo de representación tradicional que se organiza en base a la armonía sistémica del conjunto. Sin embargo la jerarquización atípica del espacio, la interacción y relación de los elementos participativos así como la opción discursiva que nos proporciona los niveles de iluminación reflejados provocan una suerte de conflicto entre la coherencia del argumento fotográfico y el espectador.

Según afecta al *espacio de la representación*, se trata de un espacio abierto que investigaciones paralelas reconocen como la loma de las Dehesillas, altozano ubicado junto al casco urbano del municipio cordobés de Espejo. Como ya avanzamos, esta fotografía comparte escenario y protagonista con *el Miliciano muerto*, imagen fotográfica que redefiniría la carrera profesional del legendario Robert Capa. La delimitación precisa del lugar, hasta ahora pensado Cerro Muriano, es consecuencia de las pesquisas realizadas por diferentes investigaciones paralelas, entre las que se debe destacar como fundamental la del profesor J. M. Susperregui, quien definitivamente cercaría el contexto de la célebre imagen de Capa a Espejo, un dato hábilmente aprovechado por el *El Periódico de Catalunya* para identificar el enclave exacto de la imagen como las Deshillas, y no Cerro Muriano como constaba oficialmente documentado¹⁶⁷. Se trata, por tanto de un espacio abierto que, en el caso de *Tres soldados republicanos*, hubiera resultado improbable identificar examinado esta toma única dados los escasos elementos que incluye para la identificación exacta del lugar, pues del paraje solo distinguimos dos

¹⁶⁷ Este punto está desarrollado en la introducción que precede al presente análisis. Concretamente en las diez primeras páginas del apartado.

elementos difícilmente identificables: el cielo raso y algunos herbajes. En este sentido, tanto la suma de tallos que espesan la porción visible de ladera como el vasto cielo, que ocupa casi el 80% del paisaje, resultan elementos insuficientes para determinar el enclave exacto. Estos motivos sólo remiten a un espacio amplio y abierto que hubiera sido inalcanzable nombrar de no ser porque esta imagen analizada de Gerda Taro comparte escenario y protagonistas con *El miliciano muerto* de Robert Capa, hito del fotoperiodismo.

El campo visual de la instantánea se limita a describir la actividad de sus protagonistas en un exterior rural y soleado. Ante todo, el fuera de campo queda enunciado por la desconcertante ubicación de la fotografía, adivinada por el punto de la toma entre el supuesto fuego cruzado de la también supuesta batalla. Este motivo llama nuestra atención analítica dado que los resultados de nuestras pruebas desvelan que la distancia que separaba a la fotografía del referente más cercano era de apenas un metro de longitud. La citada cuestión se ha comprobado realizando distintos ensayos sobre un terreno similar, con una máquina homóloga a la usada para la captura de la foto analizada¹⁶⁸ y gracias a los conocimientos del fotógrafo Miguel Márquez para el cálculo de la exposición imitada. La Rolleiflex utilizada habitualmente por Gerda Taro es una máquina de óptica fija, no intercambiable, y el objetivo que acompaña al modelo Old Standard, el conocido Tessar de Carl Zeiss 75mm, lo determina la serie. Con estos datos unidos al ligero desenfoque del sujeto en primer término, la examinada profundidad de campo y la sobreexposición lumínica del conjunto se puede adivinar una abertura de diafragma aproximadamente de f/5, 6. El resultado de nuestros ensayos que, con estos ajustes técnicos y los pertinentes actantes ofrecen lo reproducido en la fotografía, resuelven que Gerda Taro, en el instante de la toma, se encontraba a un metro aproximado del primer referente, a unos seis de los otros dos, y todos tres de frente a ella, lo que la ubicaba ofreciendo la espalda al supuesto enemigo y entre el fuego cruzado. Luego, los resultados de nuestros ensayos así como la falta de concentración y disciplina de los personajes que aparecen en la fotografía, que apuntan a objetivos diferentes -e inverosímiles-, hacen pensar que el fuera de campo de *Tres soldados republicanos* estaba únicamente ocupado por los fotógrafos en un contexto que carecía de adversario y actividad bélica. A lo sumo podrían adivinarse a otros republicanos correteando por la zona, pero el análisis determina que resulta bastante improbable que se tratara del enemigo. Y todo ello, en consecuencia, sería aplicable a *El miliciano muerto*, fotografía que comparte escenario y protagonista con la imagen analizada.

¹⁶⁸ Se hace referencia a una ROLLEICORD de 1954, con objetivo Xenar 75mm f/3,5.

En relación y como ya avanzamos, la identificación precisa del espacio que encuadra la toma *Muerte de un miliciano* apunta a que los sucesos fotografiados aquella jornada responden a una puesta en escena dado que en lugar durante el momento de captura de la toma no está documentada ninguna batalla. En este sentido, las pruebas que aportan el documental *La sombra de iceberg* y *El Periódico de Catalunya* resultan determinantes, pues el primero pone en entredicho lo fundamental de la versión oficial mientras que el segundo resuelve Las Dehesillas como ubicación exacta del contexto de la icónica imagen. Todo esto en conformidad con el resultado de nuestro análisis modificaría, en definitiva, la interpretación historiográfica oficial descartando la hipótesis de la batalla *real* que reproduce, en una suerte de sinécdoque, la fotografía *El miliciano muerto*. Recuérdese que Robert Capa y Gerda Taro se encontraban en Cerro Muriano el día 5 de septiembre de 1936, según las instantáneas que ellos y Reisner toman a los civiles huyendo del lugar y el testimonio de Cimorra. La reciente exhibición de la serie de cuarenta imágenes que completa la secuencia de *El miliciano muerto* ha permitido identificar finalmente el paisaje como un contexto próximo a Espejo y está debidamente documentado que los días de conflicto armado en el municipio abarcan del 22 al 25 de septiembre, es decir, semanas después de la realización de las fotografías. Por su parte la biógrafa de Gerda Taro, avalada por el testimonio de Ruth Cerf (en Schaber, 2006:169-174), ubica a los fotógrafos esos días en París, instalados en el hotel de Blois, en el barrio de Montparnasse, donde frecuentan los cafés y comparte sus impresiones sobre España. Más tarde Gerda Taro planea un viaje a Italia, y hasta febrero no regresa a Barcelona. Todo indica, por tanto, que la secuencia de cuarenta imágenes se completa en la misma jornada, algunos días previos o posteriores al 5 de septiembre de 1936, cuando no cabe duda, ante las pruebas concluyentes, de que Capa y Taro se hallan en Cerro Muriano y alrededores.

Aún más, ya avanzamos las intenciones de Gerda a finales de agosto de 1936 respecto al material del que pretendía hacer entrega, en persona, a las ediciones de los periódicos, así como tampoco se puede obviar el compromiso de los jóvenes fotógrafos ante la necesidad de responder a la eficacia del pseudónimo que suplía sus identidades: el carismático e inventado fotógrafo Robert Capa. Por tanto, todo indica que, si pudieron imaginar la fórmula para triplicar el valor económico de sus fotografías, en coherencia también pudieron *elaborar* la fotografía que justificara el incrementado coste de las mismas. De esta manera los treinta y nueve títulos residuales y circundantes a *El miliciano muerto* -entre los que se encontraría *Tres soldados republicanos*- se explicarían como producto de un ejercicio cuyo fin era lograr el trabajo *excepcional* que Gerda Taro pretendía¹⁶⁹. Y, por último, existe un interesante documento gráfico, un dibujo de época, que refuerza todo lo predicho. Se trata de un dibujo de Hans Quaek (fig. 11), una crítica

¹⁶⁹ Consúltense la información ofrecida en el nivel contextual del análisis del presente apartado, en la página 356.

ilustrada que se publicaría en un volumen conmemorativo del batallón Chapaiev, en Madrid, 1938, donde se narra el acontecimiento que supone la visita de los fotógrafos a los cuarteles del batallón. El motivo del encuentro se debe a que el tándem Capa & Taro elabora un documental, necesitan determinadas imágenes para dar sentido a la filmación prorrepblicana y, en consecuencia, los interbrigadistas se predisponen para reconstruir una batalla victoriosa acontecida tiempo atrás en el coincidente frente de Córdoba. El dibujo apareció publicado bajo el título sugerente título *¡Cuidado! ¡Están filmando!*, y la versión oficial relata lo siguiente al respecto:

“La presencia de los fotógrafos en los cuarteles del batallón, cerca de Peñarroya, causó sensación (...). Alfred Kantorowicz, emigrado de Berlín y oficial de las Brigadas Internacionales describió en su diario de guerra el furor provocado por la “graciosa periodista” (...). Gerda está rodeada de figuras masculinas que observan la cámara fotográfica con entusiasmo, y en general presumen ante la visita femenina calificada 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 (...) Las detalladas descripciones de Kantorowicz dejan claro que ni los fotógrafos ni los brigadistas hicieron una reflexión crítica de la escenificación de la batalla sino que más bien consideraron el ataque ficticio como una representación legítima de un hecho histórico” (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:27).



Fig. 11. Hans Quak: *¡Cuidado! ¡Están filmando!*

No nos extenderemos en el análisis interpretativo de la ilustración, pero lo atenderemos como testimonio gráfico que documenta un aspecto importante para lo argumentado en nuestro análisis. Como vemos, la proporción de la caricatura que evoca a Gerda Taro supera a las del resto de personajes. Ésta, tal vez por su calidad de “directora”, según el texto que acompaña al dibujo, ocupa el centro de la ilustración. A la vez, diferenciamos entre los soldados que se acicalan, dos máquinas sobre sus trípodes, una conducida por un sujeto que parece filmar, y que probablemente evoca a Capa manipulando la Eymo, y la otra, desatendida, que hace pensar en la cámara fotográfica de Gerda Taro¹⁷⁰. Finalmente llama la atención el sujeto del megáfono, en el extremo superior izquierdo, que grita el título de la ilustración: *¡Cuidado! ¡Están filmando!*

Según narra la versión oficial en el extracto recién ofrecido, al parecer, la combinación de fragmentos auténticos con pasajes de ficción era una práctica habitual para los

¹⁷⁰ El resultado de la jornada se publicó el 14 de julio de 1937 en el diario parisino *Ce Soir*.

fotógrafos, aunque la fuente no hace referencia hasta finales de junio de 1937, cuando *El miliciano muerto* ya es célebre, a la puesta en práctica de “todos los conocimientos adquiridos en la reconstrucción de una escaramuza que desarrollaron en el frente de Córdoba” (en Schahber, Whelan y Lubben, 2007:26). Sin embargo, esto supone una incongruencia respecto al *modus operandi* de los fotógrafos ya que, recién instalados en España, concretamente en el Frente de Aragón, hacia finales de agosto de 1936, sucede una situación similar de la que se obtienen fotografías parecidas (compárense fig. 12-14). A propósito y manera sorprendente, Richard Whelan reconoce en su último texto que Robert Capa exageraba cuando narró en *Death in the making* el pasaje de Santa Eulalia. En este texto el fotógrafo hacía referencia a la situación de peligro que justifican las fotografías logradas en la jornada, pero su biógrafo asegura en varios de sus textos que el frente estaba en calma, absolutamente inactivo (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:27).

“Capa decía en las leyendas de las fotografías que las balas del enemigo, escondidos tras un amplio barranco, pasaban zumbando entre los soldados que bajaban a zancadas por una ladera cubierta de rastrojos, pero esto parece ser una exageración, ya que otras fotos muestran a los soldados- e incluso a Taro con su Rolleiflex- posando indiferentes en la ladera” (en Whelan, 2007:53-54).

Evidentemente la posición de Gerda Taro en una fotografía que la registra (fig. 15) prueba la inexistencia del fuego cruzado. El argumento del fotógrafo, además, remite a sus primeras declaraciones en relación a la jornada de Espejo, hasta ahora conocida como Cerro Muriano, cuando describe las circunstancias que contextualizan su gloriosa toma (en Whelan, 2003:70-71). Y si a todo ello añadimos el paralelismo que demuestran la comparativa de las series (fig.12-14), obtenemos suficientes evidencias como para argumentar que el *tiempo de la representación* que contextualiza a la toma *Tres soldados republicanos* es ficticio, reconstruido en beneficio de un discurso narrativo



Fig. 12. Frente de Aragón: Santa Eulalia. Agosto de 1936.

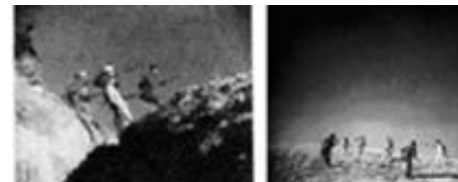


Fig. 13. Frente de Córdoba: Las Dehesillas, Espejo. Septiembre de 1936.



Fig. 14 Frente de Córdoba: La Granjuela. Junio de 1937.



Fig. 15. Gerda Taro en el frente de Aragón mientras, supuestamente, acontecía el fuego cruzado. Santa Eulalia. Aragón, agosto 1936. R.Capá. International Center of Photography de Nueva York.

muy particular, centrado en la propuesta de los fotógrafos para dramatizar la realidad del contexto y enaltecer el valor de los que defienden la amenazada democracia española.

6.2.4. Nivel Enunciativo

En este último nivel podemos señalar que nos encontramos ante un plano tomado en contrapicado, bastante bajo respecto a la escena fotografiada. Para el caso, fundamentalmente hay que tener en cuenta que la máquina empleada en la captura de esta toma es la Rolleiflex, una cámara réflex, bióptica de 6x6 o TLR (Twin Lens Réflex) de 2 objetivos, de los cuales uno - el de abajo, el Tessar de Carl Zeiss- se encarga de exponer la película y el otro —un Heidosmat- muestra la imagen por el visor de formato cuadrado. Esto significa que el cuerpo de la máquina está diseñado para sujetarse bajo la cabeza, a la altura del pecho, debido a que la imagen del visor se observa desde arriba y, por tanto, condiciona la composición a la antedicha altura. Todo ello, en consecuencia, habitualmente sitúa el punto de vista por debajo del convencional, frontal, y facilita el basculamiento de la máquina en vertical.

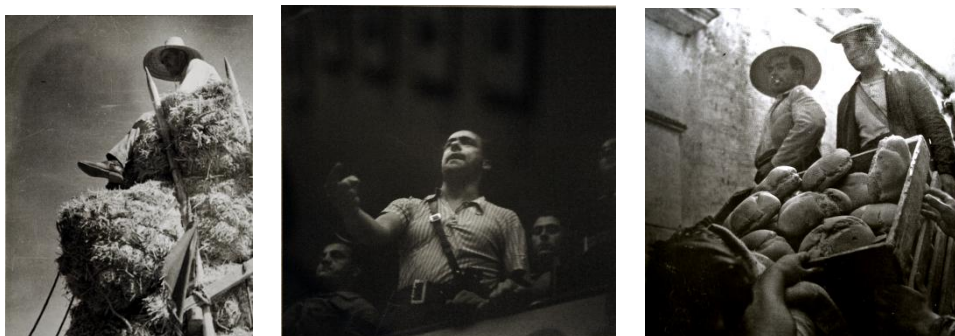


Fig. 16. Aragón. Fig. 17 y 18 Cataluña, entre agosto y finales septiembre de 1936. ICP de Nueva York.

Además, debe tenerse en cuenta que Gerda Taro era una mujer menuda -de ahí su apodo español "*La pequeña rubia*" (en Maspero, 2006:9)-, lo que también podría justificar los habituales contrapicados en su obra. Tampoco puede obviarse para este caso la ligera inclinación de la ladera, que ubica a los motivos fotografiados por encima de la fotógrafa. La ubicación de Taro, descende -y, en consecuencia, el punto de la toma- aporta dinamismo y fuerza expresiva al cuadro. Sin embargo, sería incorrecto afirmar que el contrapicado pudiera ser un elemento expresivo inintencionado y únicamente consecuencia de los aspectos físicos y externos de los sujetos y el terreno, pues éste responde al encuadre habitual en el grueso de la obra de la fotógrafa durante su fase de iniciación, y con independencia del formato fotográfico que utilice. La descuidada o curiosa composición de *Tres soldados republicanos* revela cierta espontaneidad, lo que sugiere que los protagonistas actúan con naturalidad, representándose a sí mismos en el contexto relajado de una batalla figurada. En relación debe advertirse que el efecto de

este tipo de basculamientos desaparece en aquellas tomas que reproducen situaciones de tensión real. Al respecto, la comprometida situación de Brunete el 25 de julio de 1937 responde al contexto de mayor carga violenta al que hizo frente la joven fotógrafa durante su breve carrera. Aquel día las tropas de Franco habían completado la toma de la villa y la situación republicana era realmente peligrosa y complicada (en Sánchez y de Miguel, 2005:102-103). Comparativamente, en este caso, el basculamiento en los encuadres desaparece y la propuesta de la autora se reduce a captar el transcurrir de los acontecimientos violentos en estado de alerta, desde un punto de vista frontal y documental, que no experimental, todo ello a consecuencia también el modelo de máquina que usa esta vez, la Leica, más presta para el documentalismo ágil y espontáneo que la Rolleiflex.

La toma analizada nos asalta con elementos desconcertantes que restan verosimilitud al discurso. Ante todo se trata de la actitud de los personajes. En relación a la pareja del fondo, por ejemplo, resulta definitivamente incoherente el modo en el que los dos sujetos interactúan entre sí. A este respecto, no encontramos ninguna explicación razonable a sus poses y actitudes pues, mientras uno avanza plácidamente por la ladera y el cañón de su arma señala al cielo, el otro le apunta a la cabeza con su fusil. Podría darse el caso que la posición de ataque adoptada por el primer miliciano responda a una actitud de defensa ante un ataque lateral enemigo, de una dimensión considerablemente asombrosa -quizá una aeronave- dado el ángulo que describe su arma. No obstante y aceptando este supuesto como verdadero, también resultaría razonablemente dudoso que el, hasta la fecha conocido como Federico Borrell Taíno¹⁷¹, no huyera y se enfrentara a una aeronave fascista con un "Mahuser 7mm"¹⁷², que la eficacia del arma fuera efectiva en tal caso y que todo discurriera ante el ensimismamiento o pasividad de los demás (milicianos y fotógrafa). Por tanto, y aunque el análisis de este parámetro no pueda justificarse sin un determinado grado de carga subjetiva, las pruebas históricas y enunciativas inducen a razonar que la captura de esta toma se justifica a partir de una realidad reconstruida para dar sentido a un determinado discurso. Asimismo, podría hablarse de cierta coherencia formal en el conjunto hasta que nos detenemos a examinar la figura del tercer miliciano, en primer plano. En el supuesto que excluyera a este último del espacio de la representación, el cuadro ofrecería un tipo



Fig. 19. Brunete, 25 de julio de 1937. International Center of Photography de Nueva York.

¹⁷¹ El sujeto escorado hacia el margen izquierdo de la fotografía *Tres soldados republicanos* es el mismo varón que protagoniza *Muerte de un miliciano*.

¹⁷² La República española dispuso de unos 300.000 entre los modelos M1893 (bayoneta corta) y M1913 (bayoneta larga). Además está debidamente documentado que el sujeto (hasta ahora conocido como Federico Borrell Taíno) portaba este arma (en Doménech, 2005:488).

de implicación que promovería una lectura ordenada y lógica de los elementos. Se trataría, pues, de una instantánea de recorrido cómodo donde el grado de integración de los sujetos fotográficos sería coherente con su entorno y con el punto de vista del fotógrafo. Sin embargo justificar la habitabilidad del tercer miliciano resulta de una complejidad considerable.

La suma de factores que hemos ido descubriendo en el presente análisis hace evidente que la disposición de los referentes obliga al espectador a realizar un recorrido fraccionado por la fotografía. Esta doble lectura se explica formalmente por el orden icónico y el peso de sus elementos, pero al motivo enunciativo de la citada ordenación no podemos ofrecer una respuesta concluyente. En el caso de *Tres soldados republicanos* esta irregular distribución de pesos que impide la lectura simultánea del conjunto no queda definidamente justificada. Según el análisis desarrollado, el tercer miliciano, máximo elemento distorsionante, no enriquece al acto enunciativo conjunto sino, más bien, aporta una tensión compositiva que sólo podemos justificar en el caso de dos supuestos, y excluyendo el posible error de paralelaje. La disposición del doble objetivo en la Rolleiflex es vertical, por tanto, el inconveniente que provoca este diseño justificaría la cisura vertical del cuadro, pero la información relevante omitida responde al fuera de campo del margen derecho, afectando a la horizontalidad de la composición. Por tanto y descartando este posible inconveniente, se escapa a nuestra interpretación razonada el espacio que ocupa el tercer miliciano, a no ser que, o bien el sujeto avanzara y la fotógrafa oscilase entre incluirlo o no en el plano, resolviendo la segunda opción, o experimentara con encuadres originales, como el resultante de esta singular propuesta compositiva.

6.2.5. La secuencia de Espejo

A pesar de su aparente sencillez, no cabe duda de la fascinante complejidad de cualquier fotografía, especialmente como depositaria de valor documental y como sugeridora, condicionada siempre por sus usos y aplicaciones. Al respecto, J. M. Sánchez Vigil, planteaba que cabía diferenciar entre “lo que se pretende captar para crear, comunicar o informar de o sobre algo y lo que en realidad sugiere al receptor”(1999:37). Como resolvió el capítulo dos, la naturaleza del medio técnico garantiza la analogía sobre aquello que representa el lenguaje de la imagen técnica, muy útil para la información u orientación de opinión dado que es universalmente comprensible y su principal aspecto se define por ser índice o huella directa de lo real. Pero no hay que olvidar que se trata de una realidad convenientemente interpretada bajo códigos concretos que principalmente organiza aquel que crea o capta la imagen en primera instancia. Ahora bien, pese a todo, la intención embrionaria que germina del designio personal del fotógrafo será también capaz de ramificar o mutar en función de tantas ideas como miradas discurran sobre el

objeto fotográfico, cuyo sentido se completa, a fin de cuentas, con cada interpretación lectora.

Un ejemplo paradigmático de las interpretaciones que plantea la fotografía informativa, en relación a todo el proceso de comunicación en el que interviene el fotoperiodista hasta la lectura pública de la imagen lo constituye *Muerte de un miliciano*. La copia aislada, que populariza Vu en septiembre de 1936, ha transgredido a las consiguientes distancias históricas y temporales y, tanto es así, que en la actualidad participa de un bucle que los actuales contextos de exhibición/difusión casi proponen sin fin¹⁷³. Su anonimato resulta casi improbable en casi cualquier ámbito de nuestra cultura occidental. Gracias a la academia se la ha considerado un asunto de especialistas, también como objeto de gran valor documental para la rama histórica. El museo, por su parte, ha condicionado su lectura incluso a la interpretación artística. Y todo ello sin obviar el uso continuado que los medios de comunicación en masa, adaptándola a las nuevas plataformas –tv, internet-, han realizado de ella desde su primera aplicación en prensa. Luego, abarcar todo lo dicho y escrito sobre esta única fotografía desborda cualquier previsión, incluida la nuestra. Sin embargo, no podemos obviar las cuestiones que relacionan a *Muerte de un miliciano* con Gerda Taro, hasta ahora avisadas en nuestro estudio de forma interrumpida. Según los presupuestos ofrecidos, el principal objeto de debate ha girado en torno a la autenticidad del instante que registra la fotografía, y en relación a este asunto, al parecer los argumentos de Richard Whelan no han podido superar la evidencia ante las contundentes pruebas presentadas por algunas de las investigaciones independientes que abogaban por la teoría del montaje¹⁷⁴. Más éste, aunque principal, no es el único enigma de *El miliciano muerto* dado que las pesquisas iniciadas en torno al asunto han llevado a considerar una cuestión paralela de importancia análoga: resolver si la exitosa fotografía la tomó verdaderamente el hombre que se asocia al pseudónimo que la firma o fue lograda por su compañera.

En este sentido, Phillip Knightley fue pionero en la cuestión que abre el mencionado debate. De igual forma que en 1974 puso en duda la autenticidad del momento captado en la fotografía a partir de un testimonio revelador, recurre a otra fuente decisiva para cuestionar la autoría de *Muerte de un miliciano* (2003:74). A partir de la propuesta de Knightley y en la misma dirección, diversos analistas han insistido en el problema de atribución de imágenes que presenta la obra de los fotógrafos, sin embargo, no existe una respuesta unánime y contundente para el caso de la célebre toma ya que, según los

¹⁷³ Como dato significativo, el buscador *Google* registra más de 129.000 entradas (consulta realizada el 7 de septiembre de 2010).

¹⁷⁴ La hipótesis de autenticidad del instante registrado ha sido fundamentalmente desbancada por dos investigaciones, el documental *La sombra del iceberg* dirigido por Hugo DOMÉNECH y Raúl M. Riebenbauer en el año 2007 y el último análisis textual que examina la imagen; SUSPERREGUI, *Sombras de la fotografía, Bilbao*: Universidad del País Vasco/Herrico Unibersitatea, 2009.

expertos, o bien no se puede determinar con exactitud a quién corresponde cada disparo durante la etapa previa a la independencia profesional de Taro (en Serrano,1987:8), o se interpreta como una cuestión irrelevante o secundaria en la trayectoria de la mujer y por ello no se ha profundizado en la citada línea de investigación (en Schaber, 2006:170-171). Así es como también se explica Alex Kershaw que el único estudio monográfico dedicado a la fotoperiodista alemana no profundice en este asunto, y su biógrafa optara por no hablar extensamente de *Muerte de un miliciano*, "porque no lo consideraba crucial para comprender a su protagonista" (en Knightley, 2003:75). Según la máxima experta en la vida y obra de Gerda Taro, "es muy poco probable que Gerda hubiera sacado la fotografía, pero es posible" (en Kershaw, 2008:75). Ante esta respuesta, tan escueta como ambigua, no se ha cedido en la búsqueda de una solución definitiva que deje de alimentar el debate en torno a la autoría de la mediática imagen. Y mientras *La sombra del iceberg* no descarta el planteamiento iniciado por Knightley, J. M. Susperregui defiende la hipótesis que afirma que *Muerte de un miliciano* es obra del hombre que responde al famoso pseudónimo. La confusión, según este último, se origina a partir del formato original de la instantánea, que Susperregui defiende cuadrado, y señala este motivo como la principal razón del embrollo ya que Taro trabajaba habitualmente con la Rolleiflex y Robert Capa con la Leica, salvo en el caso excepcional del *miliciano abatido*

No obstante, ni las teorías expertas ni sus réplicas han podido rebasar los límites de la valoración interpretativa sobre esta cuestión ya que sólo el análisis de los originales permitiría una respuesta concluyente y esto, como se sabe, no es posible a consecuencia de los todavía desaparecidos negativos. Hasta la fecha, sólo dos investigaciones gozaron sin reservas de acceso al mayor volumen de obra original de los fotógrafos, actualmente depositado en el *International Center of Photography* de Nueva York ¹⁷⁵. Sin embargo, las conclusiones de los máximos expertos en la obra de Robert Capa y Gerda Taro podrían resultar parcialmente inválidas dado que, en algunos casos, el argumento manifiestamente fallido de Richard Whelan no oculta un alto grado de admiración hacia el personaje que ha dado sentido a su carrera, e Irme Schaber apenas se ha pronunciado en los asuntos que relacionan a su biografiada con la icónica imagen. Con todo, este estudio no puede pasar la cuestión por alto, y para afrontarla sólo puede seguir un protocolo de dos pasos que, por un lado, realice un examen y valoración independiente de una copia original de *El Miliciano muerto* -en este caso la custodiada por el Archivo Nacional de la Guerra Civil española de Salamanca- y, por otro, la ponga en relación con el contexto fotográfico de la jornada. Sin embargo y conforme a lo avisado, el mayor

¹⁷⁵ Este centro de conservación posee alrededor de 70.000 originales de los dos fotógrafos -entre negativos, contactos y copias- a los que únicamente han podido acceder los biógrafos autorizados de Robert Capa (Richard Whelan) y Gerda Taro (Irme Schaber). Según estos, los negativos de la serie *El miliciano muerto* continúan desaparecidos.

obstáculo para la investigación independiente es, precisamente, la restricción de acceso a las fuentes originales, un obstáculo de máxima importancia que habría condicionado hasta ahora las pesquisas previas a nuestra investigación, y que la exhibición pionera *¡Esto es la guerra!* ha resuelto dado que ha coincidido con la fase de redacción del presente estudio, lo que ha supuesto una oportunidad sin precedentes en relación al estudio comparativo del legado de los fotógrafos, en general, y particularmente respecto a la posibilidad de análisis de la secuencia fotográfica que contextualiza a *Muerte de un miliciano*.



Fig. 20. Serie supuestamente completa de Cerro Muriano. Exhibida en EEUU y Europa. International Center of Photography, N. York.



Fig. 21. Serie numerada en beneficio a su explicación en el presente estudio.

Desconocemos si la serie de cuarenta imágenes exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!* (fig.20) incluye la totalidad de fotogramas originales de la jornada y, aunque sus

responsables así lo aseguran, debe avanzarse que este es un asunto que nuestra investigación también cuestiona. No obstante, el principal dato observable es que se trata de un conjunto de cuarenta imágenes que combina dos formatos fotográficos diferentes. La ordenación y disposición de los elementos descubre a dos fotógrafos diferentes trabajando sobre un mismo tema con dos cámaras distintas, una de formato popularmente conocido como universal y otra de medio formato. El serial, numerado de un modo muy particular en nuestro estudio (fig.21), se inicia con el fotograma A1, que muestra a un grupo de alegres milicianos, y finaliza con la supuesta muerte de uno de ellos (E8). Entre estas dos fotografías rectangulares discurre una narración figurativa, concebida casi a modo cinematográfico, que registra lo que podríamos interpretar como el devenir de un ataque (o defensa) por parte del ejército republicano en el frente de Córdoba. El contenido de la serie evidencia inmediatamente que las cuarenta imágenes comparten los mismos referentes y escenarios.

Podemos comenzar advirtiendo que el conjunto de obra es continuamente intervenido por el mismo grupo de milicianos en activo que opera en un contexto rural indeterminado, alternando protagonismo en relación al modo y número de fotogramas que ocupan en la serie. En suma, los 40 fotogramas muestran un total de doce sujetos diferentes, por lo que resulta deducible que el total de activos que participan en la narración secuencial acontecida gire en torno a este número. El miliciano célebre puede identificarse claramente en 10 fotogramas (A1-A5, C4, C5, C7, E2-E4) y se intuye en otros tantos. Sin embargo es otro el sujeto que parece atraer con mayor impulso al fotógrafo que trabaja con la Leica, pues mientras el miliciano famoso protagoniza únicamente la toma que lo hizo célebre, reconocemos a un segundo ocupando un número mayor de imágenes rectangulares. Éste puede identificarse como el miliciano que ocupa el primer término de la fotografía *Tres soldados republicanos*.

Por otra parte, el formato que incide con mayor insistencia en el retrato particular responde al de 35mm de la Leica mientras que la Rolleiflex aporta mayor información de lo acontecido desde una perspectiva genérica, caracterizada por la abertura del plano para contextualizar a los sujetos en el entorno (D6-E1). En primera instancia esto podría significar que, o bien existe una división pactada para el desarrollo del trabajo, en la que cada fotógrafo se ocupa de una tarea concreta, o que los responsables de cada formato interpretan de forma muy distinta el suceso que acontece. Al parecer, en este caso todo indica que ambas opciones participan en el proceso, sin embargo la ordenación narrativa sugiere que los documentalistas abordan la jornada partiendo de una metodología improvisada que posteriormente modifican en beneficio de testimoniar lo acontecido desde varias perspectivas. En principio todo apunta a que Gerda principalmente se ocupa de cubrir los planos más generales mientras Capa cubre los sucesos de cerca. Pero se

trata de un método en absoluto rígido dado que en jornadas paralelas y en común se intercambian estas posiciones¹⁷⁶. La metodología de partida en la jornada de Espejo explicaría la ubicación de los fotógrafos en cada momento y en relación a aquello que fotografían. Gracias a los fotogramas intermedios de la serie comprobamos que, durante la fase inicial de la jornada, trabajan codo a codo, y a partir del fotograma D1 se distancian para ampliar la perspectiva del suceso desde el conjunto fotográfico final.

La organización secuencial de fotografías desvela este proceso metodológico. En este sentido, los fotogramas C1 y C2 manifiestan que Capa y Taro realizan sus fotografías ubicados el uno junto al otro. A continuación los fotogramas C7 y C8 los sitúa interesados por el mismo motivo pero desde distintas posiciones. Y por último, la alineación consecutiva de imágenes que abarca la serie comprendida entre los fotogramas D1-D5 desvela que, mientras



Fotogramas C1 - C2, C7 - C8 y E1 - E2, respectivamente.

el portador de la Leica avanza con los milicianos, el fotógrafo de la Rolleiflex detiene el paso y espera para registrar la carrera desde un ángulo trasero, justificándose así la doble lectura obtenida por los dos fotogramas que capturan la misma alineación de sujetos, pero una de frente y la otra trasera (E1 y E2).

Valiéndonos de estos fotogramas, comprobamos también cómo las imágenes que responden al formato medio muestran diversas imprecisiones técnicas en relación al resto de positivados rectangulares. Los positivos cuadriformes presentan cierta descompensación lumínica apreciable en la sobreexposición del ramaje del documento C8 así como en el aspecto de nocturnidad de la toma E1. Sin embargo las tomas rectangulares destacan en comparación por una exposición correcta. La composición de estas fotografías desvela, en definitiva, cierta impericia con la máquina de aquel que porta el formato cuadrado.

Al respecto también puede comprobarse mayor precisión en la distribución del peso por parte del portador de la Leica mientras que el que faena con la Rolleiflex descuida muy a menudo éste y otros principios. Todo ello permite deducir la falta de experiencia del

¹⁷⁶ Es el caso de la serie de la inauguración del II Congreso de Escritores de Defensa de la Cultura, en Valencia el 4 de julio de 1936. Véase el apartado 7.3 de nuestro estudio.

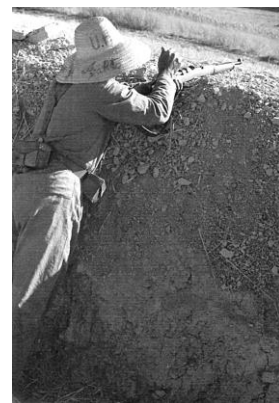
segundo en relación con el primero. Los fotógrafos, por tanto, dudosamente intercambiaron sus máquinas en el proceso del día ya que, en tal caso, las imágenes fotográficas cuadradas mostrarían un reajuste de los parámetros técnicos y compositivos que, sin embargo, son inapreciables en este mosaico de cuarenta imágenes.

Por otra parte, ya desarrollamos extensamente durante el análisis de la fotografía *Tres soldados republicanos* que una de las razones que justificaban la ausencia del enemigo en la zona era el registro frontal de los tres sujetos protagonistas y, en este sentido, el encuadre del fotograma C7 refuerza la hipótesis de la escenificación. La obtención de este plano cenital revela la improbable, por peligrosa, ubicación del fotógrafo dado que la posición que se le adivina por el punto de la toma lo hubiera expuesto al fuego abierto. Un documento gráfico paralelo, nombrado para nuestro análisis F1¹⁷⁷ y que no forma parte de la secuencia exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!* amplía esta información¹⁷⁸.

En esta fotografía no exhibida en la muestra, la tipología e inscripción del sombrero que porta el miliciano andaluz¹⁷⁹ delata que se trata del mismo sujeto que aparece en la toma C8 y que comparte en C7 trinchera con el protagonista de *Muerte de un miliciano*. Como puede comprobarse, resulta habitual que un mismo referente participe en distintos registros fotográficos. Y no solo sucede en esta secuencia ordenada oficialmente. También, en otras series paralelas, ordenadas para nuestra investigación, sucede que un mismo referente es especialmente atendido fotográficamente. Este es el caso de la joven que protagoniza la fotografía



El fotograma C8 presenta una evidente descompensación lumínica.



El Fotograma F1 no participa en la serie que completa la jornada de Cerro Muriano, aunque su protagonista es el mismo que el del fotograma C8.



Detalles comparativos de las fotografías F1 y C7

¹⁷⁷ Esta fotografía está publicada en *The spanish people's fight for liberty*: Londres: Departamento de prensa de la embajada española, 1937. El crédito fotográfico que la explica dice únicamente: *Una posición estratégica*. No aporta datos sobre fecha ni lugar de su realización.

¹⁷⁸ La ordenación oficial de la secuencia para la muestra *¡Esto es la guerra!* también sería motivo cuestionable. Si nos fijamos, en margen derecho del fotograma A4 aparece un semicírculo que alude al sombrero del miliciano andaluz y en el A6 apreciamos la trinchera y el montículo de piedras que aparece en la toma picada C7. Por tanto, resulta paradójico que estas dos imágenes no precedan a la citada C7 donde, además, aparece el célebre miliciano.

¹⁷⁹ La inscripción reza: *U.A., Choque de Asalto*.

seleccionada para el análisis del apartado *La miliciana*. Tras la ordenación de la serie de fotografías que narran la instrucción militar femenina en las playas de Barcelona (fig.22) puede comprobarse cómo la protagonista de *Miliciana republicana recibiendo instrucción en las playas de Barcelona* repite plano en imágenes paralelas, y lo mismo sucede con otras dos mujeres uniformadas que aparecen en otras dos tomas, primero en compañía de una tercera y después, conversando con dos jóvenes en un vehículo republicano. De todo ello puede extraerse que al fotógrafo que trabaja habitualmente con la Rolleiflex, en este caso Gerda Taro, llama especialmente la atención aquellos referentes que destacan del resto por algo en concreto, y que suele coincidir con algún tipo de complemento que visten y que los define (sombreros con siglas, zapatos de tacón, etc).



Fig. 22. Milicianas en Barcelona, agosto de 1936. Según estos dos grupos puede apreciarse cómo los mismos referentes posan en diferente actitud. En el primer grupo de fotogramas coinciden los referentes femeninos, mientras en el segundo grupo, la protagonista del tercer fotograma es la segunda mujer del cuarto, identificable por los característicos zapatos de tacón

Esta metodológica de seleccionar uno o varios referentes y realizar un seguimiento fotográfico parece ser habitual en la práctica de los fotógrafos, pues si observamos detenidamente la secuencia que completa la serie de *El miliciano muerto* podemos ver cómo se repite la experiencia.



Insistencia sobre el mismo motivo. Secuencia concebida de un modo casi cinematográfico.

En este sentido, vemos que los fotogramas A1 y E2 muestran casi al mismo grupo de milicianos en diferente actitud, primero con gesto victorioso y luego en posición e ataque. Los tres milicianos de A4 son los mismos que en E3 y en A2 -E4, donde reaparece de nuevo el célebre. Por su parte, también el tercer miliciano de la toma *Tres soldados republicanos* lidera un total de seis fotogramas y participa en un número importante de la serie (A4, E3, C4, C5 y C6). Luego, la disposición del conjunto fotográfico nos remite continuamente a algunos referentes insistidos y nos detiene, a menudo, en dos o tres imágenes que destacan por un contenido y encuadre similar. Esta estructura secuencial, casi cinematográfica, podría responder a dos presupuestos. La insistencia de la práctica sobre un mismo motivo podría revelar cierta inseguridad de los nóveles fotógrafos, aunque igual de válida podría ser la teoría del intento por lograr un nutrido fondo de imágenes, desde todos los ángulos y posiciones posibles para, más tarde, seleccionar del conjunto global las imágenes más significativas. Con ello lograrían asegurar el trabajo publicable.

6.2.6. *El miliciano muerto* de Robert Capa

Finalmente y llegado este punto solo queda atender en exclusiva a la última serie de fotografías que cierra la ordenación secuencial (fig.23). Entre estas ocho imágenes se encuentra la del mediático miliciano, seguida de otros cinco milicianos más que, como el célebre, parecen víctimas de un disparo.



Fig. 23. Siete últimos fotogramas de la secuencia (E1-E8). En segunda posición se ubica la fotografía *Tres soldados republicanos*, a continuación *Muerte de un miliciano* y seguido cuatro tomas más protagonizadas por milicianos caídos en el mismo enclave.

Comprobar si son relacionables los sujetos caídos con los protagonistas del resto de fotogramas resulta, en el caso de *El miliciano muerto*, sencillo gracias a la blancura de su camisa. Sin embargo, el rostro de los demás participantes permanece oculto y su atuendo es tan parecido entre sí que nos impide distinguirlos e identificarlos en imágenes paralelas. Sólo uno aporta un elemento destacable. Se trata de los tirantes que viste el miliciano del fotograma E7. Este complemento nos remite, en primera instancia, al miliciano andaluz excluido de la serie (F1), pero también al supuesto Federico Borrell, pues la sombra que invade la mitad de la figura podría pintar de tonos grisáceos en la foto la camisa blanca¹⁸⁰. No obstante, sería arriesgado apostar por ello ya que la información gráfica es insuficiente para resolver una respuesta. Sin embargo, sería viable

¹⁸⁰ Observando el original de cerca, apreciamos que las zonas que escapan a esta oscuridad eventual son totalmente blancas, como el codo que da con el suelo y la línea que define el hombro opuesto

argumentar en beneficio de la hipótesis del montaje que la estadística de muertes es demasiado elevada en relación al reducido grupo de milicianos que participa en la escena. Además, también resulta sospechoso que todos los caídos y fotografiados ocupen exactamente el mismo encave, como si todos ellos hubieran sido heridos de muerte exactamente en el mismo lugar, según parecen indicar las fotografías. A todo ello debe sumarse que habrían de pasar alrededor de dos semanas para que la batalla tuviera lugar en Espejo, marco que contextualiza la secuencia fotográfica. En definitiva, si atendemos exclusivamente a la narrativa de esta subsecuencia fotográfica, se describe que de un total aproximado de unos doce sujetos mueren al menos cinco, dos de ellos exactamente en el mismo punto y durante una jornada exenta de batalla.

No es nuestro objetivo probar o refutar esta hipótesis, pero sí el análisis gráfico de las imágenes que la sostienen. En función de la detenida observación que avala los argumentos expuestos, cabría pensar que los milicianos operaban bajo las instrucciones de los fotógrafos. Esto explicaría varios aspectos a tener en cuenta. En primer lugar, se reconstruye una narrativa previamente



Fotograma E7

meditada, donde la caída en un mismo punto de varias víctimas supuestamente heridas de muerte podría explicarse con la práctica de una sencilla y habitual técnica que consiste en marcar la superficie donde el referente debe actuar según dictados del fotógrafo, y en este caso se trataría de detenerse y caer para ser fotografiado¹⁸¹.

J.M. Susperregui propone una teoría alternativa para explicar el escenario común que alberga a los milicianos caídos. El profesor parte del análisis del formato fotográfico de una de las tomas y la base casi cuadrada que presenta *El miliciano muerto* en la revista *Life* el 12 de julio de 1937 para argumentar que la icónica toma fue realizada con la Rolleiflex (2009:86). También las coincidencias de los encuadres E4 y E5 éste las explica “en clave de trípode” (2009:80). Según su argumento, la ayuda de un soporte adicional que sustentase la máquina fotográfica resolvería el enigma de la coincidencia casi exacta del punto de estas dos tomas. Sin embargo, esta teoría también plantea algunos problemas. Ciertamente, el método que argumenta el profesor podría justificar las coincidencias del encuadre y emplazamiento, lo que por su parte probaría la teoría de la escenificación (pues difícilmente el fotógrafo se demora preparando la máquina sobre el pie durante un fuego cruzado). Pero no se evalúan los problemas obvios que hubiera planteado el uso del trípode sobre un terreno rocoso, irregular y en pendiente, como lo

¹⁸¹ Según el testimonio de varios fotógrafos entrevistados por la autora resultaría viable pensar que el portador de la Leica marcara el terreno, el punto exacto donde debían caer los actantes, con algún elemento disponible en la zona (como una piedra o similar).

revelan las imágenes, y además, ¿cómo sabría el miliciano dónde caer exactamente sin exceder los límites del encuadre sin una orden previa? ¿Se insinúa que sólo las fotografías E4 y E5 se realizaron con la Rolleiflex montada sobre un pie o cabe la posibilidad de que alguna otra copia rectangular parta de un negativo cuadrado?

Las bases argumentales de J. M. Susperregui no cuestionan ningún otro fotograma de la serie. Sin embargo, si atendemos a los positivados E6 y E7 observamos que son incluso más cuadriformes que *El miliciano muerto* publicado en *Life*, solo tenemos que cotejar el formato rectangular de la toma E8 con las dos que la preceden para comprobar que el positivado remite únicamente al formato cuadrado a razón del encuadre selectivo o puntual en ampliadora para centrar la composición en un soporte adaptado. Por otro lado, la textura general de las fotografías rectangulares de esta subsecuencia difiere de las del soporte propiamente cuadrado (E1, E3). Explicablemente a razón del área efectiva del negativo los positivados cuadrados presentan una resolución de imagen mucho mayor mientras el grano fotográfico se hace mucho más visible en los positivados cuyo soporte físico tiende al rectangular.



Fotogramas E6, E7 y E8. Estos tres fotogramas ultiman la secuencia de cuarenta imágenes.

Aunque el aspecto físico que presente la copia definitiva no determina concluyentemente el formato empleado en cada captura, la comparación de texturas en ambos casos sí puede aportarnos pistas sobre el tipo de formato, emulsión e incluso revelador usado. Atendiendo específicamente a este elemento visual puede comprobarse cómo la nitidez general de las imágenes rectangulares queda comprometida, mientras este aspecto no afecta al punto de enfoque de las tomas cuadradas, y todo ello se hace especialmente visible en la comparativa de *El miliciano muerto* y *Tres soldados republicanos*, fotograma que antecede a la mediática toma en la ordenación oficial. Sin embargo la textura general de la primera, la célebre, coincide con la del resto de fotogramas que la suceden, todos ellos de aspecto rectangular. En definitiva, este factor nos estaría indicando una serie de diferencias y coincidencias determinantes para establecer el tipo de formato empleado en la captura de cada foto y, según todo, el formato en uso para la captura de *El miliciano muerto* coincidiría con el empleado para las siguientes cuatro imágenes que cierran la serie, aunque algunas se presenten en un soporte papel casi cuadrado, como las

significativas E6 y E7, dos fotografías obtenidas a partir de un exagerado picado que no pueden explicarse fruto del formato cuadrado en clave de trípode a consecuencia, entre otros, del método que precisa el uso de la Rolleiflex, una máquina de visor de cintura que, sobre trípode, difícilmente consiente el punto de las tomas E6 y E7. A razón de este último presupuesto y en conformidad con la textura como elemento visual común en E4, E5, E6 y E7 se descartaría, por tanto, la captura de *El miliciano muerto* con la Rolleiflex sobre trípode.

Según el profesor Susperregui, “A excepción de un paisaje con unos milicianos disparando al horizonte (...) la serie no aporta nada nuevo para analizar *Muerte de un miliciano*” (2009:91). Sin embargo, no podemos más que discutir nuevamente este argumento dado que la lectura analítica de la secuencia desvela todo lo necesario para conseguir explicar la célebre toma. En este caso trataremos ahora de afrontar su problema de autoría.

Nuestro anterior análisis ha revelado las carencias técnicas que presenta fotografía examinada, y estos rasgos, que desvelarían la impericia técnica del fotógrafo ante situaciones fotográficamente complicadas, como las capturas en acción, coinciden en casi el completo de los positivados de aspecto cuadrado. Únicamente los dos primeros fotogramas cuadrados de la serie presentan una exposición moderadamente correcta, mientras la resta de imágenes aparece bajo un aspecto de nocturnidad fruto de una sobreexposición. En virtud de una nueva lectura de la secuencia podría argumentarse que en este caso todo apunta a que el portador de la Rolleiflex no ha modificado los parámetros técnicos en función de cada objeto de atención fotográfica, sino que ha capturado el conjunto de imágenes de la secuencia manteniendo el mismo diafragma y velocidad de obturación que los inicialmente establecidos para la primera captura.

Observando nuevamente la serie partimos por comprobar que la primera toma cuadrada responde al fotograma C2. A éste lo precede el archivo rectangular C1, que registra el mismo motivo



Fotograma C1 y C2

en el mismo enclave. De nuevo todos los elementos coinciden en las dos fotografías y sólo cambia sutilmente la perspectiva, los matices propios de cada formato y la interpretación del motivo según el autor de cada disparo. Todo ello desvela la metodología que define las prácticas iniciales del tándem Capa & Taro. También podemos intuir la posición de los dos fotógrafos, uno casi al lado del otro, e incluso adivinar por el encuadre que el segundo es más menudo y que compone con la máquina a la altura del

pecho, razones por las que el punto de vista difiere en relación al de la toma rectangular. Sabemos, además, que en septiembre de 1936 la formación fotográfica de Capa supera a la de Taro. La mujer se está iniciando en la práctica fotográfica profesional gracias a su compañero, por lo que cabe pensar que ésta consultara para imitar el reajuste técnico que Capa emplea para la interpretación acertada y la exposición correcta. Gerda Taro no ha asistido a ningún centro especializado para la formación fotográfica, por tanto ¿cómo aprender la práctica si no es preguntando a aquel que la instruye?

La opción de consulta y ajuste de los valores técnicos imitados para la captura de la primera imagen cuadrada de la serie y la no modificación de éstos para las próximas justificaría la exposición correcta de C2, C3 y el desatino técnico de las seis siguientes. Esto se explicaría porque el valor del nº f y la velocidad de obturación que precisan las dos primeras tomas, que han registrado a uno y varios sujetos, respectivamente, en el interior de una trinchera, no son los requeridos para los planos generales que encuadra el posterior y despejado paisaje abierto. La luz incidente de los dos primeros casos difiere de la iluminación de los restantes dado que en los primeros casos la trinchera protege a los sujetos del sol, mientras en los restantes corren a campo abierto, expuestos completamente a la dura iluminación. Sin embargo, todo apunta a que los valores técnicos (calibrados de origen para C1 y C2 a f5, 6 - 1/100") no han sido modificados en ninguno de los casos mencionados, y de ahí las exposiciones correctas de principio (C2 y C3, imitadas de C1) y la sobreexposición lumínica del resto de positivos obtenidos con el formato medio, donde la incidencia de luz sobre los sujetos es mayor por causas evidentes. En consecuencia, la no modificación de los valores técnicos que cada caso precisa revelaría cierta inseguridad o descuido del que faena con la Rolleiflex.

Ahora bien, la descompensación lumínica a la que hacemos referencia no afecta en absoluto al resto fotogramas rectangulares de la serie. De hecho, observando las fotografías de los milicianos caídos (E4-E8) puede apreciarse, no sólo mayor riqueza en la gama tonal de grises sino, además, equilibrio entre los niveles de iluminación reflejada, un asunto que el fotógrafo ha tenido en cuenta y resuelto modificando los parámetros técnicos para lograr en cada caso objetivos particulares. El ligero desenfoque que presenta *El miliciano muerto* –y que compromete su nitidez- ha sido reducido en la toma inmediata, E4, donde la profundidad de campo revela que se ha cerrado el diafragma y con ello obtenido más detalle. En síntesis, de los dos milicianos caídos publicados en *Vu* puede apreciarse cómo, aunque los dos son capturados en un momento de desplome que acoge exactamente el mismo maco, el efecto borroso del célebre se corrige sutilmente en la siguiente toma. Esta variación en la sensación de movimiento no la podemos explicar en clave de "error técnico" (Susperregui, 2009:80) sino más bien como resultado de un propósito intencionado en el que el fotógrafo ha dado prioridad a la velocidad de

obturación en el primer caso, y precedencia sobre el diafragma en el segundo. Esto revelaría, en definitiva, que de E5 se pretendía una definición mayor a la de E4, lograda cerrando el diafragma, mientras que para *El miliciano muerto* (E4) se ha optado intencionadamente por la intensidad dramática que aporta el ligero desenfoque general. Todo ello podría explicarse en clave de prueba y ensayo bajo el propósito de lograr un nutrido y variado portafolio de posibilidades fotográficas que narren un mismo suceso, en este caso la muerte en directo de un hombre, para después decidir del conjunto el mejor resultado.

La modificación de las variables en beneficio del discurso a partir de la insistencia sobre determinados temas tratados de diferentes modos revela que el portador de la Leica se ha servido de todas sus habilidades para elaborar un determinado mensaje, pero no necesariamente fiel a lo que trata de representar. En relación, el fotograma D4 contradice de nuevo la lógica de una secuencia que narra una batalla real dado que, según el punto de la toma D4 -donde aparece el supuesto Federico Borrell junto a otros cuatro milicianos en posición de ataque-, el fotógrafo quedaría una vez más expuesto al fuego enemigo desde el altozano que ocupa en la ladera. Y si, además, comparamos esta imagen con las posteriores E3, E4 y E5, todo indicaría que se trata de un altozano común, que solo habría podido ser nuevamente alcanzado retrocediendo en los pasos para bajar nuevamente la pendiente que aparece fotografiada en todos los casos. Para hacer esto posible, y justificar el cuadro del escenario enmarcado por las fotografías, tanto milicianos como fotógrafos habrían de haber desandado sus pasos para alcanzar lo alto de la ladera y, con ello, ofrecido la espalda al supuesto enemigo. Por tanto y en coherencia, todo ello no puede más que explicarse como resultado de la intención de los fotógrafos por conseguir, con el apoyo de los milicianos, prestados a sus fotografías, determinados efectos fotográficos que finalmente logran con el impacto visual de *El miliciano muerto*.

La destreza técnica es una diferencia que destaca en el ejercicio comparativo que venimos realizando de las fotografías obtenidas con diferentes formatos, los propios de la



Detalles comparativo de las fotografías E4 y E5.



Fotograma D4. En esta foto se ve claramente la ubicación de los milicianos y el paisaje que los enmarca. Por tanto, para morir el célebre donde murió tuvo que haber retrocedido y vuelto a bajar la ladera, como se deduce de la comparación de las dos imágenes.

Rolleiflex y la Leica. Sin embargo, los vínculos relacionados con algunos de los asuntos tratados desvelan que no es el único aspecto a tener en cuenta para afrontar el apartado que aborde la delicada cuestión de la autoría de *Muerte de un miliciano*. En este sentido, si aplicamos este ejercicio de comparación a otros aspectos significativos para el análisis en perspectiva de la secuencia completa de Espejo observamos que la interpretación del motivo principal de cada fotografía varía notablemente en función del responsable de cada máquina. Por ejemplo, atendiendo en exclusiva a la distribución de pesos según el formato, comprobamos cómo la tendencia del rectangular es desplazar hacia el margen izquierdo la unidad visual de mayor peso mientras que el portador de la Rolleiflex habitúa a desplazarlo hacia el borde opuesto (C2-E3, E4-E5). Esto desvelaría el instinto compositivo de cada mirada independiente, que a su vez revela cómo un fotógrafo tiene más en cuenta que el otro algunos importantes principios fotográficos, como en este caso el de la ley de los tercios.

En definitiva, este ejercicio de comparación aplicado a los resultados las variables técnicas, compositivas y comunicativas indica que durante la jornada de Espejo los fotógrafos no comparten sus máquinas sino únicamente escenario y



Fotogramas C2, E3, E4, E5

actantes. El análisis desarrollado desvela que cada uno fue responsable de su máquina, cada una de un formato diferente, y que los resultados fotográficos obtenidos de manera independiente vienen determinados por un conjunto de códigos de normas en relación con la sensibilidad, intuición y experiencia de cada fotógrafo con su máquina y los elementos que toman como referencia para sus fotografías. Pero el aspecto más relevante que descartaría la autoría de *El miliciano muerto* como disparo ejecutado por Gerda Taro con la Rolleiflex se propone a partir de la precisión técnica que define, en conformidad con su discurso intencionado, esta concreta imagen.

La correcta exposición de *Muerte de un miliciano* revela que el efecto borroso no responde a un fallo técnico sino a un efecto buscado y logrado. La textura y blancura de la camisa, respetada en la copia original examinada, hubiera supuesto un motivo de gran dificultad para un fotógrafo inexperto a consecuencia de las explicadas condiciones

lumínicas del lugar. Por tanto y en coherencia con los resultados de todas las demás imágenes cuadradas examinadas, no encontraríamos una explicación razonada a la correcta exposición de la toma del miliciano, demostrada en el blanco respetado de la camisa, donde incluso se aprecia un sutil estampado rayado, para el caso de que se hubiera tratado de un disparo fotográfico llevado a cabo por Gerda. Esta precisión técnica probaría la pericia del fotógrafo con los elementos que participan en la fotografía, desde la destreza con su máquina hasta la claridad de conceptos que supone el logro de la comentada imagen fotográfica. Luego los resultados de este apartado resolverían que los fotógrafos no intercambiaron sus máquinas durante la jornada de Espejo. Gerda Taro portaba la Rolleiflex, Robert Capa la Leica y a éste último se le atribuye la autoría de *El miliciano muerto*. Más es el momento de subrayar una importante cuestión ampliamente comentada en anteriores apartados y que, en síntesis, se refiere a la singularización de la obra como un asunto entonces de interés secundario para los fotógrafos, probado según el método de trabajo en común y la distribución de las imágenes a las firmas editoriales. En conclusión *El miliciano muerto*, aunque disparo de Capa, forma parte de un proyecto común donde todavía los logros individuales son menos importantes que el mensaje y el sentido comercial de la obra en conjunto.

6.3. El Soldado

Análisis textual de la fotografía *Soldados republicanos*



Gerda Taro

*Soldados
republicanos,
Batalla de Brunete,
España*

**Brunete.
Julio de 1937**

**Copia de gelatina de
plata.**

**Imagen y papel:
24,1x17,1 cm**

**International Center of
Photography de Nueva
York**

6.3.1. Nivel Contextual

Esta fotografía es conocida por el título *Republican soldiers, Soldados republicanos* en su versión castellana. Los créditos museísticos y el catálogo de la exposición *¡Esto es la guerra!* amplían la información del rótulo al periodo y lugar donde cabe contextualizar la imagen: "Batalla de Brunete, 1937" (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:170). Por su parte, el inventario de contactos publicado por Carlos Serrano, que no incluye el título explícito de la imagen, fija y localiza a pie de foto el lugar de captura, la fuente oriunda que alberga el fotograma original y la autoría: "Gerda Taro. Cuaderno nº1" (1987:50).

El examen de la presente fotografía parte del positivado de época que atesora el *Centro Internacional de Fotografía* de Nueva York, exhibido en la muestra *¡Esto es la guerra!*, al que esta vez se suma el estudio de una copia índice paralela incluida en la recién nombrada libreta de trabajo, depositada en los Archivos Nacionales de París. Por tanto, los documentos examinados para este caso práctico de estudio aseguran un alto porcentaje de fiabilidad al análisis de la obra ya que ésta parte de un *vintage* y una copia índice, es decir, dos tipos de documentos no alterados por sistemas alternativos de reproducción y que, para el último de los casos, respeta las dimensiones y cualidades plenas del original ya que se trata de una copia por contacto directo del negativo.

Soldados republicanos responde a una toma en blanco y negro en formato 135, obtenida de una película monocromática a partir de un revelado con el proceso tradicional para el modo analógico. El contacto examinado certifica que la fotografía ha sido obtenida con una cámara de paso universal, luego se discierne que la máquina empleada para su captura es la Leica IIIa, habitual en las prácticas de la fotógrafa durante la cobertura de la batalla de Brunete.

Respecto al objetivo de la máquina, se aboga por las opciones de un Elmar f/3,5- 50 mm o un Summar f/2 -50mm, ambos dos de la firma Leitz. Nuestro estudio, basándose en la información que proporciona la copia por contacto y los resultados de nuestros ejercicios prácticos, da prioridad al uso del Summar frente al Elmar principalmente a razón del contraste que presenta la imagen, en este caso moderado, que podría explicarse como consecuencia de varios factores. Según el resultado de nuestras prácticas, el efecto del uso de uno u otro objetivo en la misma máquina, igualdad de condiciones y calibración técnica, da como resultado una sutil variación en el contraste, menor para el caso del Summar. Y, en opinión de expertos¹⁸², ello podría deberse a la

¹⁸² Se hace especialmente referencia al fotógrafo Miguel Márquez, colaborador habitual en nuestros ensayos fotográficos para el desarrollo de los análisis textuales.

cualidad del vidrio frontal de este objetivo y en relación a su susceptibilidad a la agresión externa –por ejemplo, los métodos de limpieza-, donde también interviene la condición del revestimiento superficial de la lente expuesta a la realidad. Todo ello podría afectar ligeramente al aspecto general del resultado fotográfico, y en algunas condiciones proporcionar una densidad tonal menos extrema o contrastada. Otra razón de peso que también nos lleva a pensar en el uso del Summar frente al Elmar es un documento gráfico que podría actuar como prueba. Se trata de una fotografía donde aparece Gerda Taro tomando fotos con una máquina de pequeño formato. La fotografía permite identificar que el modelo de máquina y objetivo responde a una Leica IIIa equipada con el Summar 50mm (fig.1 y 2). En conclusión, el formato y la textura global que presenta la fotografía seleccionada para análisis del presente apartado descartan para su captura el uso de la Rolleiflex y los elementos que la sirven en el proceso fotográfico –ópticas, películas, etc.

La fotografía que examinamos, encuadrable en el género denominado *de guerra*, fue obtenida por Gerda Taro durante la Batalla de Brunete, ofensiva lanzada por el Ejército Popular Republicano para disminuir la presión fascista sobre Madrid al tiempo que aliviar la situación en el frente Norte, documentada ésta última por Robert Capa durante el invierno del mismo año con imágenes similares a la ofrecida.

Soldados republicanos pertenece al último conjunto de imágenes que la fotoperiodista logró en España antes de morir. El 25 de julio de 1937, tras una jornada de trabajo en el frente y de regreso a la capital, Gerda Taro fue arrollada por un descontrolado T-26 ruso del ejército republicano durante maniobras confusas de retirada y, horas más tarde, ésta fallecía a consecuencia de las heridas que el pesado carro de combate le provocó al atropellarla. Numerosos medios nacionales e internacionales se hicieron eco del suceso, entre ellos el vespertino *Ce Soir*, que el 28 de julio de 1937 abrió su edición con el titular: “La señorita Gerda Taro, nuestra enviada



Fig. 1. Gerda Taro en Guadalajara con la Leica IIIa. International Center of Photography.



Fig. 2. Detalle de la fig. 1 que muestra la morfología del objetivo Summar.

especial, murió ayer cerca de Brunete atrapada por un tanque republicano”¹⁸³. Casi un mes después y bajo el reclamo gráfico de *El miliciano muerto*, *Life*, por su parte, anunciaba: “la primera mujer-fotógrafo muerta en acción”¹⁸⁴.

En relación a este asunto podría especularse en torno al uso de *El miliciano muerto* en *Life* para ilustrar la noticia de la muerte de Gerda Taro a razón de la analogía que surge entre la noticia y la imagen pues, aunque la segunda no ilustre el suceso de la primera, propiamente, se trata de una imagen fotográfica que capta por vez primera el instante preciso de la muerte de un hombre en una batalla y, según define a Gerda Taro *Life*, la mujer encabeza la lista de profesionales caídos en guerra durante el ejercicio de su profesión.

Efectivamente, el expediente 95ZR 778-1-33 del Parte de Bajas de la zona roja, sellado en Brunete el 26 de julio de 1937¹⁸⁵, constata la baja de dos periodistas, y todo apunta a que el documento hace referencia a los accidentados Gerda Taro y Ted Allan, este último el malherido comisario político canadiense que acompañaba entonces a Gerda. Paul Preston, por su parte, cifra el número de corresponsales muertos durante la guerra de España al menos en cinco (2007:18), pero el hispanista no detalla el nombre ni el momento de la muerte de ninguno, luego no podemos precisar con exactitud si Gerda verdaderamente corona la lista absoluta de profesionales caídos en el frente, si debe interpretarse que el apunte de *Life* se refiere a su condición de víctima en clave femenina, o si el dato, casi obligado en todo escrito, obedece a una reseña indebidamente contrastada y que intereses particulares –políticos, feministas, etc.,- han destacado y mantenido bajo fines específicos. Fuere lo que fuere, lo que podemos aportar es que del conjunto de expedientes originales revisados –hasta el 26 de julio de 1937- el único que ciertamente hace referencia a la baja de periodistas caídos en el frente coincide con la fecha y emplace en el que tuvo lugar el accidente mortal de Gerda, lo que hace pensar que la condición de Taro como informadora gráfica, que no textual, es la razón que justifica la coronación de la mujer con tan fatídica laurea, ésta en relación al título colonizador de una profesión que tantas bajas desde entonces acumula.

Ahora bien, las fotografías concernientes a Brunete sitúan a Gerda Taro en el escenario de una batalla donde no cabe supuesto ficticio ni escenificación, si acaso sobreinterpretación de los sujetos que protagonizan sus imágenes. Esta documentación fotográfica consolidaría a la autora como precursora de una figura que cobraría importancia en las décadas venideras: la del reportero de guerra que arriesga su vida con

¹⁸³ *Ce Soir*, 28 de julio de 1937.

¹⁸⁴ *Life*, 16 de agosto de 1937.

¹⁸⁵ Documento consultable en los Archivos del Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid, Rollo 95-ZR. Legajo 778. Carpeta 1. Documento 33.

tal de obtener y ofrecer un testimonio visual convincente. Por ello, no cabría tanto recurrir al aura de leyenda del personaje a razón del hecho de su significativa muerte sino, más bien, al resultado de su trabajo para marcar, a partir de él, un punto de inflexión en el documentalismo técnico de guerra y, en consecuencia, apelar a la figura de Gerda Taro como pionera de fotoperiodismo (moderno), concepto que se redefinirá en la Guerra Civil española gracias al ejercicio práctico de fotógrafos que, como la nombrada, aplicaron un tipo de documentalismo gráfico sin precedentes.

Los puntos de toma de las imágenes de Gerda confirman, casi desde el inicio de su periplo español, que la fotógrafa se aproxima a las zonas de combate como un soldado más. Junto a Capa ha visitado el frente de Aragón, Segovia y Madrid. Entre otros, han acompañado a la XII Brigada, a las órdenes del general Lukacz, se han unido al Batallón Thälmann, al Escuadrón de la Comuna de París de la XI Brigada, a la compañía de los voluntarios polacos, encabezada por Adam Mickiewicz, y al grupo comunista Tchapaiev de la XIII Brigada. A menudo, el deseo o la necesidad de lograr un determinado material fotográfico, dependiente siempre de la empresa periodística, ha impulsado a la pareja a proponer acciones bélicas simuladas para obtener resultados fotográficos concretos, pero crónicas como las de Clemente Cimorra¹⁸⁶, Alfred Kantorowicz (en Olmeda, 2007:141) o Esmond Romilly (en Preston, 2003:139) compensan el posible juicio en entredicho que surge de esta sistemática, que no puede pensarse como consecuencia de falta de valor de los fotógrafos para acceder a los momentos álgidos dado que a menudo testimonios como los ofrecidos personalizan en Capa y Taro la arriesgada labor del fotoperiodista, aún ante la ausencia del tándem en algunos de los episodios más simbólicos del conflicto, como el de Guernica.

Esta concreta y significativa ausencia fue compensada con el seguimiento técnico de la agresión a los civiles sureños en el supuesto frente estabilizado, convertido en reclamo de las grandes firmas de la prensa internacional. Para el caso de Capa, este tipo de fotografías de retaguardia y damnificados, firmadas en el interior y portada con sugerentes reseñas a su figura, lograrían encumbrarlo a la categoría de gran reportero de guerra. Pero no todos los medios que publicaron las fotografías de Taro reconocieron su trabajo en igualdad de condición, solo cabe para confirmarlo un recorrido transversal por las cabeceras que hicieron uso de sus imágenes (fig. 4 y 5). Por tanto, resultaría coherente pensar que el deseo de obtener el éxito parcialmente negado llevara a la mujer en plena juventud a arriesgar su vida en el frente con tal de obtener y ofrecer el osado testimonio que la prensa y el público aclamaba. Dejando al margen la implícita vanidad profesional, quizá también cabe explicar este impulso a razón del deseo por el logro de la imagen que definitivamente simbolizara la decisiva victoria republicana sobre el frente

¹⁸⁶ Clemente Cimorra en *La Voz*, 8 de septiembre de 1936.

fascista. Puede que ambas opciones justifique la osada actuación de la fotógrafa, o razones íntimas que sólo ella conocía. Aparcando las posibles cábalas, lo cierto es que en el momento de la toma *Soldados republicanos*, la fotógrafa, a la atura profesional de su compañero, ya goza de un estilo personal, reputación propia, contratos independientes y una extensa publicación de sus trabajos en las principales cabeceras de la época, que a menudo identifican sus fotografías con la firma autónoma PHOTO TARO.

En julio de 1937, periodo que contextualiza *Soldados republicanos*, Gerda Taro trabaja bajo la tutela de *Regards* y *Ce Soir* y publica acerca de los sucesos en Valencia, Guadalajara y Madrid. Su regreso a París es inminente, pero solicita al vespertino francés que amplíe su permiso en la zona pues, en opinión de Schaber (2006:230), pretende obtener el documento gráfico que definitivamente atestigüe una victoria decisiva para la República. Esta vez, el objetivo de la ofensiva es la liberación definitiva de Madrid y, para el aniversario de la congregación militar, la República pretende encarecidamente una victoria triunfal desgajando el cerco que asedia durante más de ocho meses tres cuartos de la capital. Las victorias republicanas de Jarama y Guadalajara han motivado al Mando republicano a formar, con las unidades más fogueadas en campaña, un Ejército de Maniobra preparado para acciones ofensivas que permitan tomar la iniciativa al enemigo (en Sánchez y De Miguel, 2005:87-89). También los Intelectuales Antifascistas se han desplazado de Valencia hasta Madrid con el objetivo de llamar la atención internacional sobre el asunto (Aznar, 2009:90-91). Por tanto, la intención de permanencia de Taro en España, que según pronóstico ya debería estar con Capa en París ultimando los preparativos del siguiente proyecto en oriente, también podría justificarse a razón de las dimensiones de esta operación.

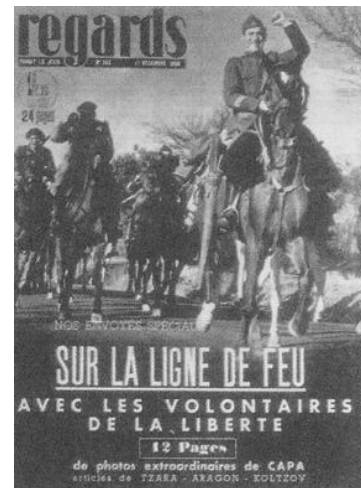


Fig. 3. *Regards*, 17 de diciembre de 1936. La firma de Capa aparece en la portada, sobre una imagen suya.



Fig. 4. *Regards*, 10 de junio de 1937. Fotografía de portada de Gerda Taro. Aparece sin firma.



Fig. 5. *Regards*, 7 de diciembre de 1938. Fotografía de portada de Robert Capa. Aparece con firma.

Soldados republicanos aparece por primera vez publicada en la página 8 de *Ce Soir* el 16 de julio de 1937, junto a otras tres imágenes de Gerda. El trabajo de ésta comparte el contexto de la página con el de otro/s fotógrafo/s que, a diferencia de Taro, el medio no menciona. El tema absoluto de la información en la página es variado, aunque el asunto de Brunete destaca sobre los demás principalmente gracias al contenido gráfico y a la tipografía del titular *-La prise de Brunete-*, atractiva y de gran tamaño.

Para este caso práctico de estudio se han podido examinar las copias por contacto de las cuatro instantáneas de Gerda que el rotativo publicó el 16 de julio, depositadas en los Archivos Nacionales de París. La copia índice concerniente a la imagen cuyo análisis nos ocupa aparece en la página 45 del Cuaderno nº1 bajo la numeración 669. Le preceden los fotogramas nº 650 y 668, que también ilustran el reportaje de *Ce Soir*. En su totalidad, este cuaderno de trabajo incluye alrededor de trece fotogramas sobre Brunete, de los cuales tres aparecen originariamente publicados en *Ce Soir* el día 16, siete en *Regards* 6 días después y el concreto 668 en ambos reportajes¹⁸⁷.

En relación al pie de foto que se refiere a *Soldados republicanos* en *Ce Soir*, en este caso cabría mejor hablar de un breve que de un pie dado que la información textual no hace referencia a esta única fotografía sino al conjunto de imágenes publicadas. Estas siete líneas, junto al título del reportaje, son las únicas reseñas textuales de una nota que resume brevemente y de manera partidista el suceso de Brunete. Para ello hace expresamente alusión, con deferencia, al trabajo de Gerda: "Nuestra reportera gráfica Taro nos ofrece pruebas irrefutables del avance victorioso de los soldados gubernamentales"¹⁸⁸. Esta leyenda podría justificarse apoyada, ante todo, en una imagen concreta y de gran valor simbólico que refuerza la significación de las fotografías restantes, además de la información general ofrecida. Se trata de la última imagen comentada, relativa al fotograma nº 668 de los contactos del Cuaderno nº1, en la que aparecen tres soldados bajo la placa identificativa del municipio, una muy similar a otra fotografía de Díaz Casariego que aparecería varias veces publicada, concretamente en la portada del *ABC* el día 10 de julio y *Mundo Gráfico* el día 14. Para ambos casos, el sosiego de los tres soldados que la placa identificativa ubica en Brunete podría interpretarse como la evidencia de la conquista del municipio por los leales. Todo si no fuera por un tercer testimonio gráfico que indica justamente lo contrario, una instantánea paralela del fotógrafo nacional José Demaría Campúa, probablemente obtenida el mismo día en el mismo escenario, pero protagonizada esta vez por soldados rebeldes. Según nos ha

¹⁸⁷ Se trata de la instantánea en la que aparecen tres soldados republicanos ubicados bajo la placa que identifica el nombre del pueblo "Brunete" cuya copia por contacto también está incluida en cuaderno nº1. Véase fig. 30 del apartado 4.3.4 de nuestro estudio.

¹⁸⁸ *Ce Soir*, 16 de julio de 1937, página 8.

confirmado José F. Demaría, ésta última responde a una toma lograda durante los primeros días de la disputa formal, es decir, que al tiempo que Díaz Casariego y Taro confirman en la prensa pro republicana nacional e internacional la ventaja del bando leal sobre Brunete durante el inicio de la contienda, Demaría lo desmiente desde la prensa nacionalista. Tampoco de lo que informa en este caso Ce Soir se ajusta a la información ofrecida por los partes oficiales de guerra ya que, mientras los informes oficiales del Bando Nacional describen una constante superioridad fascista sobre el enemigo durante el mes de julio, los partes del grupo opuesto asumen la intensa acción y ocupación de los rebeldes en la zona oeste de Madrid, así como las numerosas bajas que han supuesto la defensa fracasada del territorio (en Vidal, 2004: 624-628). Todo apunta, por tanto, hacia la intención del medio francés por confirmar un supuesto aún incierto donde el testimonio de Taro resulta crucial a la hora de conformar a la opinión pública.

Según lo avisado, esta vez el estudio técnico de la fotografía parte de una copia por contacto y de un positivado de época en gelatina de plata 24,1 x 17,1 cm (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007: 170). Por tanto y dado que esta vez el análisis parte del examen comparativo de dos originales -entre los que cabe destacar el valor del contacto índice- el porcentaje de fiabilidad y precisión para el análisis técnico de esta imagen supera al de los anteriores.

La imagen fotográfica examinada procede de una película en blanco y negro revelada con proceso tradicional para el modo analógico a partir de una emulsión pancromática de 35 mm. A consecuencia del escaso campo del negativo en comparación con el área de impresión efectiva para formato medio, esta vez la copia ampliada presenta la evidente pérdida de calidad en relación a las aplicaciones examinadas para el estudio de los anteriores casos prácticos, ambos de soporte negativo 6x6. No obstante, en este caso el examen de la copia índice compensa los posibles errores de lectura técnica para el análisis dado que se trata de una copia por contacto directa del negativo en la que la transcripción de la imagen no ha sufrido alteraciones radicales. Este procedimiento, que resuelve copias del mismo tamaño que el campo del negativo fotográfico, proporciona una gran fiabilidad en la lectura de la fotografía gracias a la economía de sus recursos. La copia comentada procede de una hoja de contactos procesada sobre un papel fotográfico brillante a partir de una película de paso universal no superior a una sensibilidad 100 ASA. Esta pequeña fotografía ofrece una gran calidad. Los blancos puros, la amplia gama de grises, el negro profundo de las zonas oscuras y la ausencia de grano fotográfico revelan un tratamiento acertado, tanto durante el proceso de captura como de transcripción de la imagen. Por el contrario, el positivado paralelo ampliado parte de un soporte de papel baritado mate que ofrece una imagen de menor calidad y contraste. En este caso se observa un ligero y fino grano que pudiera ser consecuencia de un forzado

de laboratorio, si se tiene en cuenta la desproporcionalidad lumínica que nos ofrece esta toma de luz-contraluz.

Las dos copias examinadas indican que los elementos de primer plano se encuentran subexpuestos al menos dos diafragmas por debajo de lo permitido, y el último término de la imagen ligeramente sobreexpuesto. Se discierne una velocidad de obturación no superior a 1/60 de segundo. La elección de una velocidad baja podría revelar la intención de la fotógrafa por compensar el contraste lumínico entre los diferentes planos, una opción que también ha provocado el efecto borroso que presentan la cabeza y la mano armada del soldado, ambas en movimiento durante la captura de la toma. En este sentido cabe tener en cuenta que la definición de todo objeto en leve movimiento durante el acto fotográfico a velocidades definidas como bajas siempre es susceptible de desenfoque, cuyo nivel vendrá determinado por la velocidad del movimiento de lo fotografiado. Todo ello puede comprometer la nitidez general de la imagen, como sucede en este caso. Asimismo, no se registran trazos sobreexpuestos en la zona del hombro del sujeto de camiseta blanca ni en el casco y perfil del soldado, lo que nos lleva a pensar en una subexposición controlada de los motivos referenciales en contraluz. Por tanto, el valor del $n^{\circ} f$ en relación a la velocidad que se adivina sugiere la opción de una apertura de diafragma $f/3,2$. La casi nula profundidad de campo es un signo evidente de un $n^{\circ} f$ próximo a la máxima apertura. Aún así, el positivado ampliado se presenta un tanto subexpuesto, lo que nos lleva a pensar en un forzado de laboratorio durante el proceso de revelado que ha dado como resultado una textura general rugosa.

Este último argumento viene avalado por la ausencia de grano fotográfico en la copia por contacto paralela de la imagen examinada. Aún teniendo en cuenta que este tipo de copias concentra la imagen en una superficie muy inferior al soporte en papel de una fotografía pensada como tal, el resultado que ofrece para la interpretación de los parámetros técnicos es más fiable ya que, como indicamos, esta pequeña muestra proporciona una fiabilidad superior a sus paralelas ampliadas dado que su emulsión fotográfica coincide plenamente con la emulsión negativa y en el procedimiento de transcripción no cabe una manipulación excesiva de la información que procesa el soporte original. En el caso del contacto el grano fotográfico es inapreciable, lo que nos lleva a discernir que la sensibilidad de la película negativa no excede el valor de 100 ASA, mientras que el *ruido* excesivo de la ampliación se intuye como consecuencia de un forzado en laboratorio.

Finalmente cabe añadir que la óptica Summar de 50 mm de la firma Leitz define satisfactoriamente la forma original y los contornos de la imagen en este encuadre, donde se adivina una máxima proximidad de la fotógrafa hacia la escena fotografiada. La

fotografía presenta una distorsión nula gracias a la óptica Summar F/2 -50 mm, la estructura y características de este objetivo contribuyen a ello dado que la simetría morfológica de sus lentes avalan esta particularidad (fig.6). La óptica de 50 mm esta formulada con juego de 6 lentes simétricas, por tanto la aberración es prácticamente nula. Tampoco las líneas en imagen sufren distorsión. No obstante, el resultado para el caso de uso del Elmar 50mm hubiera sido equivalente.

6.3.2. Nivel Morfológico

Como descripción del motivo fotográfico, la imagen principalmente muestra a dos varones adultos, entre ellos un soldado armado, en la entrada de una casa rural derruida. La primera impresión de lectura de la imagen sugiere que los hombres intentan acceder al interior de una vivienda obstruida por escombros forzando simultáneamente la puerta de acceso. Un individuo ha superado el umbral de entrada mientras el segundo continúa obligando el intuido pesado portón. El paso de entrada, parcialmente despejado, nos permite avistar el interior del habitáculo, devastado. Este espacio se halla fuertemente iluminado gracias a la ausencia de las estructuras que lo define como vivienda.

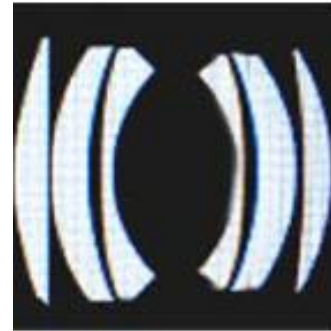


Fig.6.Reconstrucción morfológica del Summar 50mm: juego de seis lentes simétricas.

Con la intención de establecer una teoría más sólida en relación a la explicación del contexto de la fotografía nos hemos desplazado hasta Brunete y recorrido la zona junto al investigador Ernesto Viñas¹⁸⁹, quien, sobre el terreno, nos ha explicado el movimiento ofensivo de las tropas republicanas que hace 70 años pretendieron cortar el frente nacional de Madrid. Para el caso de los sujetos que protagonizan *Soldados republicanos*, Viñas discierne que podría tratarse de dos soldados de la 11ª División, comandada por Enrique Líster. Se trata de dos combatientes republicanos que usan los "uniformes" comunes en sus unidades, estos son, una particular mezcla de prendas militares y civiles, poco a menudo renovadas, siempre muy usadas. No se ven galones ni insignias de unidad. El soldado mejor uniformado lleva todas las prendas reglamentarias: casco Azaña, ropa militar y botas altas. La pistola indica que pudiera tratarse de un oficial, pero no hay más indicios que el sugerido. Por último, Viñas estima que los hombres podrían pertenecer a la Brigada Mixta 1 o 100, pues las fuerzas de estas dos unidades fueron las que en la madrugada del 6 de julio de 1937 irrumpieron en Brunete para tomar el

¹⁸⁹ Ernesto Viñas también dirige rutas guiadas por el terreno de la batalla. Hemos participado en varias excursiones por la zona, la última, el 28 de febrero de 2010, junto a familiares de los interbrigadistas -americanos, ingleses y polacos- y en compañía de varios historiadores ingleses, entre ellos Richad Baxel, autor de varios títulos sobre la cuestión de los Brigadas Internacionales en la Guerra de España. Pueden consultarse alguns de estas visitas guiadas en la red. Véase "En la Posición de la Peña "[en línea], [ref. de 28 /02/2010]. Disponible en web: <http://www.youtube.com/watch?v=xtFC9wHs6BM>

municipio por sorpresa. La otra Brigada de la División que participó en la ofensiva, la 9ª, quedaría descartada dado que no llegó a entrar en el pueblo sino que lo rebasó por el Oeste.

En estos momentos Brunete puede pensarse como un privilegiado marco de difícil acceso para los fotógrafos que pretenden fotografías de acción. Pero, si como explicamos¹⁹⁰, el gobierno de Negrín pretendía una máxima proyección internacional a la esperada victoria ofensiva en el Frente del Centro, que derivó en la batalla de Brunete, no es de extrañar que las fuerzas republicanas apelaran al reclamo de algunos afortunados fotoperiodistas para acreditar la ocupación del municipio. Esto significaría que, junto a las tropas o ligeramente atrasados, algunos fotógrafos y/o periodistas acompañaban a los soldados en las contraofensivas decisivas -como la toma de las poblaciones-, lo que justificaría la presencia de Gerda Taro en el lugar. Por su parte, Enrique Líster ocupa Brunete al amanecer, y pudiendo avanzar hacia Navalcarnero, apenas lo hace. No está claro si fue falta de iniciativa propia, instrucciones del Alto Mando o ambas cosas. El contexto específico de la fotografía, por tanto, mostraría un instante de las horas posteriores a la toma del pueblo, superado el medio día, pues esa mañana Gerda Taro estaba ocupada en dar cobertura a un acto de la comitiva de escritores celebrado en la sede de la AIA, en Madrid.

En Brunete los soldados se prestan a ser fotografiados por Gerda mientras toman el control de cada rincón, se aseguran de la ausencia de enemigos emboscados y reúnen el material recuperado: el botín de guerra. Hacia medio día del mismo 6 de julio, la reacción de las fuerzas franquistas empieza a materializarse y débiles unidades ya se oponen al posible avance republicano hacia el río Guadarrama y hacia la carretera de Extremadura. El precario frente se empieza a consolidar en torno a Brunete a razón de la decidida respuesta de los mandos locales del ejército franquista, fuerzas del 75 Batallón de la Victoria, 1º Bandera de la Legión y 5º Tabor de Regulares de Alhucemas. También la primera artillería empieza a actuar en la zona.

Considerando lo expuesto, se puede dilucidar que la fotografía fue tomada en torno al medio día o primeras horas de la tarde del día 6 de julio de 1937 en Brunete, mientras dos soldados de la 11ª División entran en una casa gravemente afectada, ya sea por una esporádica resistencia o por las primeras acciones de la artillería enemiga. El hecho de que un soldado empuñe su pistola lleva a considerar la opción primera sobre la segunda, según nos explica el historiador británico Richard Baxell, con quien también discutimos la instantánea durante nuestro recorrido guiado por el frente de Brunete. En el paso de la morada se ven escombros del techo caído y esto, finalmente apunta el investigador,

¹⁹⁰ Véase el apartado 4.3.4 de nuestro estudio.

podiera responder a un posible efecto de ligeros choques durante la toma del pueblo, lo que pudo provocar el incendio de la vivienda, un dato a añadir que Taro registra en un plano general de una fotografía paralela (fig.7).

Retomando el análisis propiamente dicho, la acción del sujeto armado es la condición protagonista de la fotografía. La atención lectora la atrae principalmente el individuo mejor caracterizado como soldado, cuyo eje se inclina en diagonal, fraccionando en dos medios triangulares el espacio de la representación. El grano fotográfico como punto sería un elemento a destacar. También la redondez de las cabezas de los personajes remite a esta forma primaria, especialmente el casco del soldado. Este motivo no se halla en el centro geométrico de la imagen, pero supone el principal punto de atención fundamentalmente por el contraste tonal que provoca con el fondo, así como por la circularidad de su forma respecto a la linealidad predominante de la composición. Luego prevalece en la fotografía un marcado componente rectilíneo, con predominio de las líneas verticales sobre las horizontales.

La preponderancia de las vetas de la madera del objeto de entrada junto con la extremidad armada del soldado aportan perpendicularidad a la imagen. Sin embargo, tienen especial interés las diagonales paralelas que forman la posición forzada de los sujetos, así como la horizontabilidad que proporciona el segundo brazo del hombre uniformado. Por su parte, el semicírculo del casco está en sintonía con la apariencia rocosa y curvilínea del pavimento en primer término. Las ruinas del interior del habitáculo afectan el aparente y referido orden lineal. Igualmente, la ausencia de estructuras sólidas unido a la escasa profundidad de campo y a la iluminación en contraluz inducen a una sensación de devastación infinita. La luz que baña la escena desde el exterior coincide con el punto de fuga de la fotografía.

Una vez más el principal elemento organizador del espacio fotográfico es la figura humana. Los dos referentes están fotografiados en un plano entero y de manera espontánea. El punto de vista de la fotógrafa, a la altura de los referentes y ligeramente escorado hacia la parte derecha de la escena, ubica en el cuadro elementos que impiden



Fig. 7. Soldados republicanos Batalla de Brunete, España, julio de 1937. Gerda Taro. *International Center of Photography* de Nueva York.

ver plenamente el rostro del hombre no uniformado. También la posición en tres cuartos del rostro del soldado, la escasa nitidez de su casi perfil, así como los accesorios que porta, dificultan el reconocimiento de sus facciones. Sin embargo, gracias al uniforme y a la actividad de su acompañante los reconocemos como combatientes republicanos cooperando en un contexto agitado. Esto indicaría que la identidad de los referentes es un aspecto que la fotografía no pretende destacar. Al parecer, lo que le resulta esencial es mostrar, no tanto a los hombres, sino las cualidades que representan y los definen.

La fotografía permite distinguir, aunque de un modo complejo, cuatro planos o términos en el espacio. Si bien la acción sucede en torno al acceso de una vivienda, no puede hacerse referencia a un espacio cerrado sino más bien abierto dado que no existen estructuras sólidas que definan la morada como tal. Se podría argumentar, por tanto, que el escenario está fragmentado en dos mitades fundamentales: el exterior y el interior de una casa derruida. Esta división facilitará en gran medida la ordenación de los planos en el espacio fotográfico pues, como es apreciable, los sujetos invaden constantemente términos espaciales difíciles de delimitar. Así, el principal elemento ordenador de las dos porciones del área abierta es la estructura de acceso a la vivienda, que ocupa el segundo plano de la imagen. En una posición adelantada hayamos a la figura protagonista, el individuo uniformado, de quien cabe destacar su brazo armado, que ocupa lo que podría definirse como un primer plano parcial. El interior del habitáculo derruido podría considerarse un espacio único con profundidad. A este último término lo antecede el plano que ocupa el segundo hombre y lo que llegamos a avistar de las ruinas, sin embargo, su mano aferrada al marco de acceso invade el plano intermedio de la fotografía, a la vez que la del soldado penetra en el tercer término que ocupa su compañero.

El punto de fuga que supone la oquedad del fondo enriquece la proyección visual de la imagen. La escasa profundidad de campo unida a la ausencia de elementos definidos en los últimos planos provoca que la escalaridad no sea un elemento excesivamente reseñable en este caso práctico de análisis. Algo similar sucede con el aspecto visual de la forma dado que no se aprecian signos que prevalezcan sobre los opuestos. Sin embargo, los epígrafes que restan para concluir el análisis morfológico -textura, nitidez, iluminación y contraste- requieren especial atención.

Respecto al primer ítem citado, la ampliación analizada presenta una evidente textura global caracterizada por el grueso del grano fotográfico. Ésta supone una cualidad hasta el momento comparativamente atípica en relación a las anteriores fotografías analizadas pues, aunque en algunas aparece este elemento como recurso expresivo, no se evidencia de una forma tan evidente. En este caso, la marcada visibilidad del grano fotográfico

apunta hacia un forzado en laboratorio o un revelado defectuoso para el caso de la copia ampliada dado que en la copia por contacto examinada en paralelo el grano es prácticamente inapreciable. No obstante, también debe tenerse en cuenta que el grano fotográfico crece o disminuye en función del área de impresión de los productos emulsionados, es decir, en primer orden, según la dimensión del negativo original, y después, a partir del tamaño de la ampliación.

El desenfoque es una de las principales características morfológicas a tener en cuenta en esta fotografía. Es considerablemente apreciable que la imagen analizada no alcanza una nitidez absoluta ni en la copia índice ni en el positivado ampliado de época. *Soldados republicanos* destaca por un efecto borroso general. Los únicos elementos parcialmente enfocados son dos motivos estáticos: el marco de madera y la mano del segundo hombre, en la misma línea del plano. Todo hace pensar que la fotógrafa, ante la agitación del contexto, decidió tomar foco sobre el marco del portón de madera por tratarse de un elemento estático a la vez que próximo a los motivos de máximo interés, los hombres en movimiento. Pero, a pesar de la axiomática quietud del punto de referencia, ni el marco del portón ni la mano que se sujeta a él presentan nitidez absoluta, y esto nos lleva a pensar en una ligera vibración de la mano de la fotógrafa en el instante de la toma, lo que también podría explicarse como consecuencia del tipo de práctica que le exige el escenario que ocupa.

Según declarara Capa, uno de los principales aspectos a tener en cuenta para lograr buenas tomas de acción es que la foto no esté bien enfocada (en Knightley, 2003:230). Este argumento, que surge de un contexto de posibles sistemáticas para fotografías escenificadas¹⁹¹, podría interpretarse como la habilidad del fotógrafo para procurar mostrar, a partir del hábil uso de recursos a su exclusivo alcance, el peligro al que se expone. Es decir, que partir de un ligero temblor intencionado de la mano fotógrafa en el instante de la toma y con la opción de una velocidad baja se puede obtener un efecto de ligero desenfoque que aporta dramatismo a la vez que verosimilitud a la fotografía. Sin embargo, para el caso que nos ocupa, más que la utilización de lo borroso como elemento expresivo e intencionado, se estima que el efecto logrado es consecuencia de una suma honesta de todos aquellos aspectos y elementos que participan en la captura fotográfica. En este caso, podría pensarse que las imprecisiones técnicas no responden a la búsqueda de una intensidad dramática intencionadamente pretendida sino, más bien, al resultado que ofrece una fotografía espontánea en un contexto de excesivo riesgo.

¹⁹¹ En el análisis del apartado *El miliciano* ya se examinaron los diferentes ensayos técnicos realizados sobre motivos precisos como los actantes. Véase el anterior apartado de nuestro estudio.

Lo peligroso del lugar se evidencia en algunas fotografías de la serie a la que pertenece *Soldados republicanos*. Una de éstas, en la que también aparece el hombre de la camiseta blanca (fig.7), muestra una casa en llamas a razón de lo que llega a intuirse el reciente impacto de una bomba. Y en otras imágenes paralelas aparecen vehículos incendiados, estructuras derruidas y carros de combate por la villa¹⁹². En conjunto estas imágenes probarían la realidad de un contexto muy agitado e inseguro, y la gran mayoría de ellas coinciden en la imprecisión del enfoque, las composiciones ágiles, espontáneas y de estética descuidada.

La iluminación de la escena responde a una luz natural diurna. Según los reflejos del casco del soldado, se puede intuir que la posición del sol es parcialmente elevada, por lo que la toma pudiera haberse realizado durante la media mañana o media tarde. Pero dado que la fotógrafa ocupó la mañana cubriendo el acto de la AIA en Madrid, no puede más que pensarse que es una toma vespertina. La fotografía no presenta un contraste tonal excesivamente acentuado –si excluimos el cuadrante en contraluz-, aunque las zonas de las altas luces y las sombras están bien definidas, como se aprecia en el pavimento y en el contorno de los motivos. También sería subrayable la poderosa entrada de luz que arriba desde el último término y perfila el contorno de los referentes, además de tenerse en cuenta la iluminación envolvente que incide sobre los sujetos desde la parte izquierda del cuadro, una iluminación natural que arriba sin obstáculos. Esta combinación permite un singular efecto lumínico cuyo resultado es próximo al que surge de las técnicas de estudio que combinan luz de fondo, principal y de relleno, un efecto que se ha logrado en este caso gracias a la ausencia de grandes estructuras que intercedan en el paso de la luz y proyecten zonas en sombra.

Ahora bien, los tonos medios del soldado no hubieran sido posibles sin técnicas paralelas en el proceso de revelado o positivado, tales como un forzado en laboratorio o máscaras aplicadas en el paso de obtención de la copia. El valor tonal predominante en esta toma en blanco y negro es el gris medio, y resulta improbable la aplicación de técnicas precisas en el proceso de captura de la toma. Más bien y como se apunta, se discierne que la rica gama de grises ha sido obtenida fundamentalmente a partir del proceso de positivado ya que el contacto de esta imagen matiza los negros y los blancos de una manera más acentuada que la copia ampliada. Debido al contexto, descartamos los ensayos de mediciones de luz sobre los diferentes motivos y la combinación de técnicas para atinar con la exposición más acertada. Por el contrario, se intuye que la toma está realizada con gran agilidad y de manera intuitiva a consecuencia de lo peligroso del escenario, lo que le infunde cualidades de veracidad. A modo de reflexión

¹⁹² Algunas de estas imágenes fueron publicadas en *Regards* el 22 de julio de 1937.

general, se estima que el último aspecto señalado es capaz de trascender en el espectador, que fácilmente es capaz de proyectarse hasta la escena registrada.

6.3.3. Nivel Compositivo

La fotografía examinada no presenta una clara composición en perspectiva. Debido principalmente a la antedicha valoración de apertura del diafragma así como a un vacío de elementos en los últimos términos de la imagen tampoco se puede afirmar que nos hallemos ante una composición con profundidad. Los diferentes planos espaciales proporcionan a la imagen una leve profundidad, pero ésta no puede argumentarse completa. Sin embargo, existe un punto de fuga evidente, el hueco por donde incide la iluminación principal en el cuadro. El punto de fuga, desplazado esta vez del centro geométrico de la imagen, junto a la distribución del peso visual de los elementos y a la falta de foco general induce hacia el dinamismo compositivo. Los únicos elementos portadores de cierto ritmo visual son las formas redondeadas del pavimento y los motivos estriados de la estructura de madera.

La disimetría y los cruces lineales de la imagen aportan máxima tensión a la fotografía. El principal elemento generador de esta variable dinámica es el soldado, su posición forzada, el brazo armado y los rostros que no logramos ver de ambos sujetos. También se percibe una fuerte tensión directamente vinculada a los aspectos propiamente plásticos, tales como el grueso del grano fotográfico, la falta de nitidez general y el contraste entre las figuras humanas y el fondo. Entre estos agentes además cabe destacar, por un lado, el movimiento de los sujetos referenciales y una ligera vibración de la mano fotógrafa en el instante de la toma y, por otro, la opción de una velocidad de obturación lenta en el momento del acto fotográfico. La suma de todos estos aspectos y elementos dota a la instantánea de una fuerte carga expresiva.

La posición de los dos sujetos unido al efecto borroso general son, en gran medida, los indicios responsables del dinamismo compositivo. Esta vez optamos por descartar la pose consciente de los referentes, si acaso cabría una ligera sobreinterpretación. Por otro lado, los sujetos protagonistas recorren el espacio de la representación a partir de dos ejes diagonales y paralelos que distribuyen el peso visual de la composición de manera irregular. Esta inclinación provoca conflicto con la rotunda verticalidad del portón de madera elemento que los enmarca. Sin embargo y en sintonía con éste último, se ubica uno de los elementos claves de la composición: el brazo armado de soldado. Este motivo fundamental coincide con una de las cuatro líneas virtuales que definen la Ley de los Tercios. A la vez, la mano que empuña el arma se ubica en punto de intersección de dos de las líneas fuertes, coronándose éste, por su ubicación compositiva, como el principal objeto de atención de la instantánea. A su vez, el brazo zurdo del mismo sujeto recorre el

curso de la línea del tercio superior. Por todo ello puede argumentarse que el principio de la Ley de los Tercios se cumple, aunque el hecho de que los principales referentes de la fotografía se ubiquen en diagonal nos impide definir la toma según las leyes de composición del sistema clásico. Por último, cabe precisar que la falta de nitidez general del cuadro unido a la confusión que ofrece la suma de elementos oscuros en las zonas señaladas provoca que la atención espectral no se centre en los elementos citados, sino que se desvíe hacia la parte superior del cuadro, destacable por el acentuado contraste tonal. Así, hasta arribar a los puntos de interés tales como el arma de fuego del soldado, se valora que el espectador debe desplazar su mirada desde la zona alta hasta la base de la imagen para coincidir con el elemento reseñado. En tal caso, el punto de atención se define a partir de la luz-contraluz de las cabezas de los sujetos y el fondo, y solo entonces el recorrido visual continúa por la extremidad hasta el arma. También se estiman posibles trazados alternativos de lectura ya que la toma incluye focos de atención paralelos como el torso y la mano del sujeto en camiseta. No obstante, lo que resulta evidente es que el punto de inicio de lectura se establece en la zona alta de la fotografía, a partir del contraste tonal que surge de las siluetas humanas y la iluminación que reciben del plano posterior.

Por lo que respecta al *espacio de la representación*, podría llegar a diferenciarse entre el sitio exterior que ocupa el soldado y la posición del segundo sujeto, pues pudiera considerarse ésta última una zona diferenciada, interior, desde el momento en el que el personaje ha franqueado el paso de acceso a la morada. Sin embargo y con la ausencia de elementos arquitectónicos sólidos, no caben este tipo de disociaciones ya que la suma de estructuras que protegen o definen este espacio ha quedado reducida a escombros. Solo una porción de compuerta continúa alzada, pero éste elemento resulta insuficiente para definir el habitáculo como una vivienda y, por tanto, un interior. Por todo ello cabe ubicar a los dos sujetos en un gran espacio, amplio, abierto y derruido que es capaz de proyectarse en el inmediato fuera de campo.

El encuadre de la toma es cerrado, pero la información que aporta nos remite a una gran extensión de terreno con áreas devastadas. Este supuesto de continuidad se evoca a partir de la información que ofrece la zona interior del cuadro, pues tras superar la frontera del portón el espectador sólo avista ruinas y el paso de una iluminación apenas obstaculizada por elementos alzados. En la misma dirección, el impulso de los personajes nos expide hacia una de las áreas de mayor tensión: el interior de la vivienda demolida. Los últimos términos confieren a la fotografía profundidad y ello, unido a la elección del encuadre -un punto de vista frontal- procura la habitabilidad proyectiva del espectador, que se ubica con facilidad en la escena fotografiada. No hay indicios de una puesta en escena axiomática y, por tanto, se descarta una construcción de la escena *ex profeso*. Si

acaso cabe la posibilidad de una sobreinterpretación de los referentes al saberse objeto de atención de la fotoperiodista.

En lo que se refiere al *tiempo de la representación*, la fotografía apresa un momento decisivo para el momento que la contextualiza, no en el sentido del *instante decisivo* bressoniano, es decir, como captura fugaz o irrepitable, sino como prueba irrefutable de la presencia del cuerpo republicano en Brunete durante la toma del municipio al comienzo de la ofensiva. La prensa internacional afín a la República publicaría la imagen fotográfica que analizamos bajo este fin probatorio y partidista, no obstante, el resultado definitivo de la disputa refuta la información que medios como *Ce Soir* en este caso ofrece¹⁹³. Así pues, se podría alegar que el tiempo de la representación propiamente dicho es dilatado desde el momento que no captura un instante decisivo, irrepitable, y el efecto borroso de los principales motivos indica una acción demorada en los sujetos. La opción técnica de una velocidad lenta ha permitido prorrogar la sensación de movimiento de los referentes fotográficos, cuya falta de nitidez aporta dinamismo al cuadro. Esta apreciación cimbreada dota a la imagen de una valoración elástica del espacio y el tiempo fotográfico. El resultado, por tanto, nos lleva a considerar la narratividad y secuencialidad de la fotografía ya que resulta sencillo imaginar el instante inmediatamente previo o posterior a la captura examinada.

El efecto definitivo de la toma nos ubica ante una instantánea de singular lectura pues, desde el borrado absoluto de las huellas enunciativas, la fotografía nos introduce en la escena. Es cómodo y posible ocupar su posición de observadora y considerar la escena desde el punto de vista del testigo directo ya que no existe ningún indicio de artificiosidad en la construcción visual del cuadro. Esta premisa básica en la construcción de una *impresión de realidad*, fundamental para el caso de la fotografía informativa, pudiera ser consecuencia o de un hábil manejo de las variables técnicas, previamente ensayado en otros contextos¹⁹⁴, o bien de un efecto no premeditado, azaroso. Por último, el sentido de la fotografía se justifica por la acción representada y no por el protagonismo individual de sus componentes. De nuevo, en el caso de *Soldados republicanos* prevalece la simbología del acto frente al retrato individual, evidenciado una vez más a partir de la significación que asume el tipo humano representado en un determinado contexto. La imagen induce a un tema categórico que nos remite de modo singular hacia un tiempo simbólico, el de los conflictos armados en la era moderna. Luego destacaríamos en este caso como fundamental el carácter atemporal de la fotografía.

6.3.4. Nivel Enunciativo

¹⁹³ Recuérdese que *Ce Soir*, el 22 de julio de 1937 titula reportaje que incluye la toma :“ *La prise de Brunete*” (*La Toma de Brunete*)

¹⁹⁴ Véase el análisis del apartado *El miliciano* en nuestro estudio.

En lo que se refiere al *nivel enunciativo* o la articulación del punto de vista, el encuadre sitúa a la fotografía a la altura de los sujetos referenciales, en una pose alzada y casi frontal a la escena. Tal punto de vista responde a una mirada propiamente testimonial. A la vez, el ligero descentramiento unido al movimiento de los sujetos fotografiados precipita cierto dinamismo contenido en la imagen. El efecto cimbreante de la instantánea, consecuencia de una también ligerísima vibración de la mano fotográfica en el instante de la toma, infiere a la imagen gran naturalidad a la acción representada.

La actitud de los personajes es desafiante y valerosa. Al parecer, la fotografía desea mostrarnos la entrega y bravura de los hombres republicanos a partir de la avanzada de dos sujetos en concreto. Sus poses rígidas y forzadas nos relatan la tensión del lugar. El elemento más provocador es, sin duda, el arma del soldado. Este motivo, a la vez que incluye violencia en el cuadro, califica de manera implícita las cualidades imperiosas que requiere el hombre republicano de la vanguardia. El arma preparada, empuñada con brío, nos sitúa ante una situación temeraria y afrontada.

No existe rastro de artificiosidad en la fotografía. Esta toma más bien destaca por su espontaneidad y realismo. La descuidada composición unida a las imprecisiones técnicas de la imagen, el dantesco espacio que contextualiza a los referentes -inverosímil concebirlo como decorado *ex professo*- y el borrado absoluto de las huellas enunciativas infieren a la instantánea una gran carga de verosimilitud y realismo en cuanto a la representación del momento fotografiado se refiere. La transparencia enunciativa es, por tanto, absoluta.

Respecto al apartado que considera las relaciones intertextuales de la fotografía analizada, sin lugar a dudas es en la obra de Robert Capa donde hallamos mayor paralelismo. Y, para este caso, las imágenes del autor que mayor analogía promueven con *Soldados republicanos* son dos de sus tomas



Fig. 8., El Miliciano muerto, Espejo, frente de Córdoba, principios de septiembre de 1936. Robert Capa. International Center of Photography de Nueva York.



Fig. 9. Desembarco de Normandía, Playa de Omaha el Día D, 6 de junio de 1944. Robert Capa. International Center of Photography de Nueva York.

más celebradas: *El miliciano muerto* (fig.8) y la instantánea más conocida de la serie del Desembarco de Normandía (fig.9).

Los puntos de contacto entre la fotografía analizada y las obras citadas de Robert Capa se presentan múltiples, pero significativamente y en mayor grado para el caso de *El miliciano muerto*. De igual modo que ésta, *Soldados republicanos* es una fotografía orientadora de opinión que documenta un determinado suceso de la Guerra Civil española, protagonizada también por sujetos sin rostro pero de identidad republicana y, aún más, ha sido realizada con la misma *Leica* que emplea Capa para la captura de su célebre disparo. A partir de esta suma de constantes resulta evidente que no puedan evitarse los múltiples aspectos en común que nos conducen hasta *El miliciano muerto*. En sentido técnico, la opción de ambos fotógrafos por una velocidad lenta en la misma máquina de pequeño formato determina uno de los principales motivos generadores de asociaciones entre las fotografías. Se trata del *efecto borroso* que ambas presentan. Este es el máximo aspecto a destacar desde el momento que afecta a la morfología -en términos de nitidez- y a la enunciación, pues la falta de foco general, unida al movimiento de la cámara, el punto de vista fotográfico y el descuido intencionado en la estética infieren grandes dosis de verosimilitud y realismo a las dos instantáneas comparadas. El descuidado encuadre nos reconduce a una modalidad práctica ágil y espontánea, propia de los resultados que tanto Capa como Taro obtienen habitualmente con la *Leica*.

Las dos capturas se centran, además, en la representación de un tipo humano muy concreto: el hombre que expone su vida en defensa de los valores democráticos amenazados. Este sujeto es el protagonista absoluto de las dos fotografías. Las dos tomas coinciden en destacar la acción que llevan a cabo los referentes sobre sus identidades individuales, pues en ningún caso apreciamos con claridad los rasgos que definen los rostros de los protagonistas. A partir de esta ambigüedad visual, los calificadores también coinciden en una valoración abstracta de los sujetos representados como héroes anónimos de batallas universales. En consecuencia, a todo lo aportado debe sumarse el carácter común de atemporalidad para las dos fotografías.

También en la serie de imágenes de Capa sobre el Desembarco de Normandía (fig. 9) se dan cita la gran mayoría de estrategias discursivas reseñadas, aunque esta vez resulta evidente que ni el escenario ni las herramientas de trabajo coinciden. Ahora bien, el impulso que ubica tanto a los elementos referenciales como a los sujetos enunciativos en el campo de acción es el mismo para todos los casos comentados.

Por su parte, las cualidades que se definen a partir de las variables técnicas de nuevo coinciden en un logro común del *efecto borroso* como recurso expresivo. Igualmente

existe un borrado absoluto de las huellas enunciativas, un disparo intuitivo, un juego con la ambigüedad de los actantes, la indeterminación de los espacios y un punto de vista de atemporalidad común. Sin embargo, el principal matiz diferenciador entre *Soldados republicanos*, la toma del Día D y *El miliciano muerto* se halla en la autenticidad de las acciones fotografiadas pues, mientras que en el caso de la última instantánea queda en entredicho la veracidad del instante registrado –perdiendo la fotografía todo su valor para el caso de la opción escenificada, según S. Sontag, (2004:67) –, las imágenes del desembarco y Brunete no admiten esta posibilidad.

Como reflexión general que promueve la fotografía comentada añadiremos que en este caso Gerda Taro continúa trabajando sobre el apartado de la milicia antifascista a partir del tipo humano del soldado, aunque esta vez ofrece una visión alternativa del tema en lo que al modo representacional se refiere. Se estima que la recurrente figura del soldado en su obra se muestra diferente según el formato que emplea la fotógrafa en cada caso pues, si bien durante la etapa de la Rolleiflex predomina cierta intención hacia la estética heroica, insistiendo para ello en las angulaciones y los basculamientos, el punto de vista que adopta con la Leica promueve una fotografía ágil y alerta, en definitiva, testimonial.

En el caso que nos ocupa no se avistan referencias estéticas al movimiento constructivista y la vanguardia soviética a partir del retrato vigoroso con tintes heroicos que ensalzaba al referente a partir de la composición, como en el caso de las series fotográficas de Aragón (fig. 10). Tampoco se aprecian signos de ensayos técnicos secuenciales, a modo de las series de milicianos en el frente de Córdoba¹⁹⁵, ni reconstrucción de los hechos tal y como en el de la Granjuela¹⁹⁶. Más bien, los encuadres compositivos del periodo de Brunete, última etapa de la fotografía, son intuitivos y espontáneos, muy cercanos a la estética documental de los



Fig. 10. *Milicianos republicanos*, frente de Aragón, agosto de 1936. Gerda Taro. International Center of Photography de Nueva York.



Fig. 11. Dos soldados republicanos con un soldado en camilla, Puerto de Navacerrada, frente de Segovia, Final de mayo, principios de junio de 1937. Gerda Taro. International Center of Photography de Nueva York.

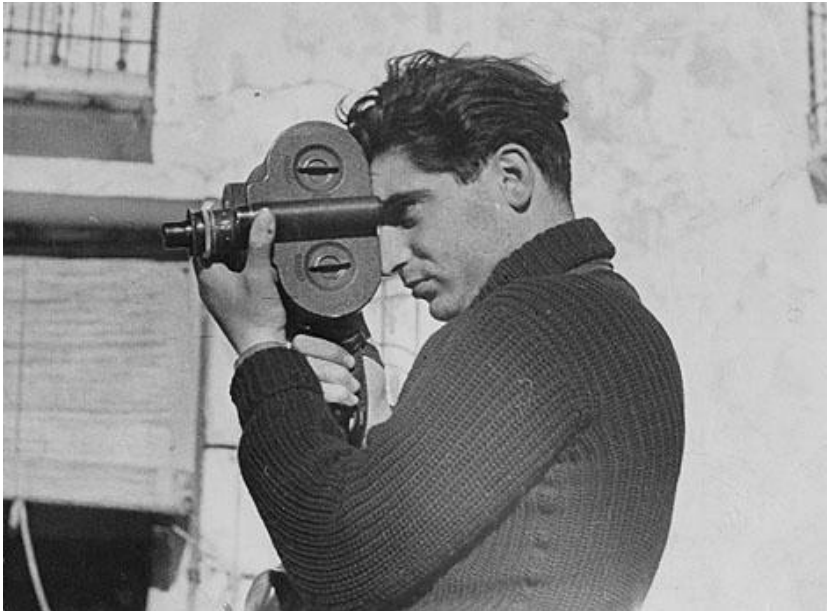
¹⁹⁵ Véase el apartado de *El miliciano* de nuestro estudio.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

soldados fotografiados en el frente de Segovia (fig.11). Por tanto, se podría concluir afirmando que la mirada fotográfica de Gerda Taro está condicionada, ante todo, por el tipo de formato fotográfico que emplea en cada caso.

6.4. El Fotógrafo

Análisis textual de la fotografía *Robert Capa*



Gerda Taro

Robert Capa

**Frente de Segovia
Finales de mayo,
principios de junio de
1937**

**Copia de gelatina de
plata**

**Imagen y papel: 17,9 x
24,21 cm. International
Center of Photography**

**Adquisición del Museo
Nacional d'Art de
Catalunya, 2003**

6.4.1. Nivel Contextual

Nos hallamos ante un retrato realizado por Gerda Taro a su compañero Robert Capa. En este caso práctico de análisis existen varios títulos para la fotografía. Lo habitual es encontrarla bajo el escueto sobrenombre de *Robert Capa*, pseudónimo del fotógrafo Endre Ernő Friedmann, pero también localizamos algunos más descriptivos como *Robert Capa, Frente de Segovia, España y Robert Capa holding an Eymo movie camera at the Segovia front, Spain*, éstos concretamente para la copia expuesta en las salas museísticas a propósito de la muestra *¡Esto es la guerra!*

Ante todo, cabe destacar que la imagen fotográfica seleccionada para el análisis del presente apartado fue empleada para definir al sujeto retratado como “El mejor fotógrafo de guerra del mundo”. Desde el momento en el que la revista británica *Picture Post* publicara esta fotografía bajo el citado titular, el fotógrafo, compañero íntimo y profesional de Gerda Taro, comenzó a ser considerado una de las máximas referencias del reportaje bélico de su tiempo y de los venideros (en Sougez, 2007:345).

Gerda Taro realiza esta fotografía en algún municipio próximo al Frente de Segovia. La imagen se piensa datada el 31 de mayo de 1937, cuando ambos fotógrafos, según indica Richard Whelan (2003:155), fueron testigos del ataque republicano contra La Granja de San Ildefonso y Segovia en la Sierra de Guadarrama. Por su parte, Schaber completa esta información y añade que la primera vez que Robert Capa trabaja con la Eymo sostenida en la fotografía de Taro es mientras los reporteros acompañan a las tropas republicanas del General Walter hacia Navacerrada (2006:211). En esos momentos el fotógrafo acaba de regresar de París con esta pequeña y manejable cámara de cine para comenzar un reportaje filmado sobre esta ofensiva que más tarde Hemingway retomará como instrumento argumental para su novela *Por quién doblan las campanas*, en la que incluye imágenes de los dos fotógrafos –todas bajo la firma Photo Capa- Pix- para ilustrar el texto (1968:52-57). Schaber y Whelan comentan que Capa, tras prescindir de su contrato con *Ce Soir*, encuentra una salida en la propuesta de participar en la serie *The March of Time*, un documental sobre la guerra de España que la empresa francesa Time Inc. produce en el país. El fotógrafo, sin experiencia en cinematografía, acepta la oferta y, aunque graba en abundancia, apenas fueron media docena de secuencias las aprovechables para el trabajo (en Schaber, 2006:211 y Whelan, 2003:155).

Whelan asegura en la primera biografía que dedica a Robert Capa que, entre finales de mayo y hasta finales de junio de 1937, la pareja introduce la Eymo en la sistemática de intercambiar las máquinas durante las jornadas, y sitúa a Taro participando de forma activa en el proyecto *The March of Time* (2003:155). Pero el autor rectificará esta versión y en 2007 afirma que en el frente de Segovia fue Capa quien se hizo cargo en exclusiva

de la parte documental filmada mientras Taro continuó su labor como fotoperiodista (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:49). Según parece sugerir Whelan en este escrito que bien titula “La identificación de la obra de Taro. Una historia de detectives” (2007:41), ahora Gerda Taro y Robert Capa, que no ha abandonado la fotografía, cubren sus trabajos fotográficos con dos máquinas que cargan películas de 35 mm y, por tanto, la atribución de las imágenes a cada fotógrafo se complica esta vez sobremanera por la consonancia del formato compartido. Al parecer, además de la citada Eymo, Capa compagina desde febrero de 1937 la Leica con una Contax II recién obtenida, y Gerda sustituye cada vez con mayor frecuencia la habitual Rolleiflex por la Leica de Capa, que éste también usa. Por tanto, a partir del 20 de febrero y hasta el 6 de julio de 1937, la producción de Taro se diluye por completo con la de Capa ya que las fotografías de ambos no se distinguen por el formato y a menudo incluso comparten la misma película en 35mm que carga la Leica.

Poco después de documentar el simulado ataque republicano de La Granjuela¹⁹⁷, Capa regresa a París para vender las imágenes filmadas a De Rochemont mientras Taro permanece en España como corresponsal de *Ce Soir*. Juntos cubrirán hasta la inauguración del Congreso de la Asociación Internacional de Escritores Antifascista en Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia a principios de julio. Después Capa regresa a París y Gerda se queda en España para cubrir los acontecimientos de Brunete, donde muere el 26 de julio de 1937. Por tanto, la imagen que nos disponemos a analizar responde al último retrato posible que Gerda Taro realiza a Robert Capa.

La fotografía de Capa con la Eymo aparece publicada por primera vez el 3 de diciembre de 1938 en página 13 del nº 10 de la afamada revista británica *Picture Post*. Como puede comprobarse (fig.1), la publicación dedica más del 80% del espacio informativo al retrato que, para el caso, ha sido modificado en su encuadre original. Se intuye que la horizontabilidad del cuadro, más que por exigencias de maquetación, ha variado a vertical con el fin de centrar la atención en el personaje retratado y con ello presentarlo como ilustre pues, tanto el titular como el cuerpo de la noticia están orientados a

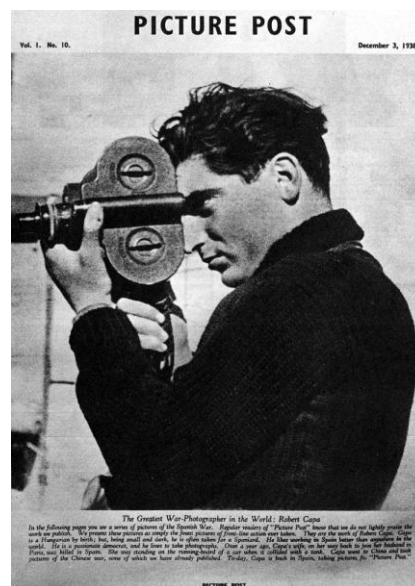


Fig. 1. *Picture Post*, 3 de diciembre de 1938, p. 13.

¹⁹⁷ Reportaje publicado en *Ce Soir* el 14 de julio de 1937.

enaltecer la figura de Capa como fotógrafo. El titular del reportaje no avanza las once páginas que la firma dedica a sus fotografías sobre la guerra de España sino que se centra en definir sin rodeos al fotógrafo como “el mejor fotógrafo de guerra del mundo” y, sólo después, se incluye un breve que avanza el contenido del reportaje fotográfico. En este caso, su trabajo sobre los conflictos en España y China¹⁹⁸ han servido como pretexto para elogiar la obra y calidad humana de Capa. El cuerpo de la noticia comienza:

“En las siguientes páginas verán una serie de fotografías de la guerra española. Los lectores regulares de *Picture Post* saben que alabamos el trabajo que hoy publicamos. Presentamos estas imágenes simplemente como las mejores fotografías jamás tomadas en primera línea de batalla. Es el trabajo de Robert Capa. (...) Un demócrata apasionado que vive para tomar fotografías...”¹⁹⁹.

A continuación, la revista incluye un breve epíteto donde se hace referencia a la muerte de Taro en España, pero esta alusión se deduce con la única intención de subrayar el vínculo íntimo del fotógrafo y la mujer dado que se refiere a Taro como la “esposa” de Capa, y añade únicamente: “un año atrás murió cuando un tanque chocó contra el coche en el que viajaba”. *Picture Post* no menciona que la mujer se encontraba cubriendo una ofensiva en frente de Brunete en el momento del accidente mortal, ni le atribuye la autoría de la imagen que utiliza como portada del reportaje de 11 páginas que sigue sobre la Guerra Civil española, ilustrado con fotografías de Capa. La nota concluye informando del paradero del fotógrafo, que en esos instantes se encuentra en España “tomando fotografías para *Picture Post*” Con ello se sobreentiende que el medio ha usado el retrato de Robert Capa como motivo de prestigio para la firma a la que representa.

En este caso, el dato omitido de *Picture Post* respecto a la autoría de la imagen que ilustra su plana 13 podría explicarse como una doble intención editorial pues, mientras reafirma la valía de sus corresponsales, enaltece la marca editorial del producto que estos representan. Se entiende, por tanto, que *Picture Post* apuesta por una técnica informativa que podría considerarse cercana a la publicitaria en tanto que a formula comercial se refiere, pues difundiendo los actos meritorios de su fotógrafo estrella incentiva al público hacia el consumo de su producto. Cuando preguntamos sobre el tema a David Balsells, conservador jefe del Departamento de Fotografía del NMAC y guía de la muestra *¡Esto es la guerra!* en España, éste valora que tal vez, considerar la autoría de esta imagen por parte de la publicación en su contexto editorial pudiera haberse entendido como una cuestión irrelevante ya que el anonimato de la fotógrafa tras su muerte no beneficiaba a la cabecera. También pudiera haber restado protagonismo a su fotógrafo más popular y,

¹⁹⁸ En 1938 Capa pasa siete meses en China con el cineasta Joris Ivens documentando la resistencia del país frente a la invasión japonesa (Whelan, 2007:270).

¹⁹⁹ *Picture Post*, 3 de diciembre de 1938.

en consecuencia, *Picture Post* optara por omitir el dato. Luego, este supone un magnífico ejemplo para retomar el planteamiento de Whelan y comentar una de las principales problemáticas que hubo de afrontar Gerda Taro, quien realizó un trabajo, según expertos²⁰⁰, igual de meritorio que el de Capa en la guerra de España y, sin embargo, desconsiderado tras su muerte durante más de siete décadas.

En definitiva, la no atribución de esta imagen fotográfica a su autora por parte de la cabecera británica, que usó la foto de Gerda en su firma de modo destacado, es síntesis de los avatares que ha sufrido la obra de esta fotoperiodista dado que, a pesar de su trabajo en España y su significativa muerte, Gerda Taro continúa figurando historiográficamente y en la prensa regular del pasado y presente como la mujer que amó, acompañó y benefició la carrera de Robert Capa durante el periplo español de éste, mientras el joven de 25 años mutaba de fotógrafo desconocido a célebre. Respecto a Taro, salvo algunas iniciativas puntuales, su vida no despertó verdadero interés hasta que Irme Schaber publicó su texto y, en mayor grado, el ICP organizó en 2007 la muestra *¡Esto es la guerra!*, una exposición que por primera vez mostraba las fotografías de Capa junto a las de Taro y que llegaba rebasando el setenta aniversario de la muerte de la mujer. Como se ha insistido, esta muestra pionera coincidió de un modo que resulta improbable pensarse casual con la definitiva recuperación por parte del ICP de los negativos localizados en México, y sólo desde entonces ha comenzado a extenderse un interés generalizado y repentino de proyectos monográficos paralelos dedicados a la fotógrafa. O dicho de otro modo, se trata de proyectos que han cristalizado en un tiempo concentrado que coincide con el momento en el que la prensa extranjera y nacional más destacada daba impulso a la noticia del importante hallazgo, generando interés por la figura y obra de esta autora que comenzaba a ser reclamada por el público consumidor a razón de su apasionante vida junto al legendario Capa. Pero hasta la fecha el campo de la investigación no había considerado la aportación de la fotógrafa al ámbito fotoperiodístico pues, tanto la narrativa actual como los proyectos cinematográficos inminentes²⁰¹ se inspiran ante todo en lo anecdótico. En esta dirección, intentamos hallar respuesta a las causas que podrían haber alimentado esta falta de interés generalizado por la obra comentada. Al respecto, Kristen Lubben, conservadora asociada del ICP y comisaria de la exposición *Gerda Taro* argumenta fundamentalmente dos: las connotaciones políticas de su obra, considerada a menudo como expresión de la ideología comunista, y una cuestión de machismo imperante²⁰². Sin embargo Lubben no comenta la asociación que de un

²⁰⁰ Véase el final del apartado 3.2.5 de nuestro estudio, en el que se explica cómo diversos expertos y analistas han tratado de solucionar sin éxito el problema de atribución de imágenes que presenta el conjunto de obra de Capa y Taro.

²⁰¹ El director de cine Michael Mann trabaja en la adaptación de la citada novela de Susana Fortes. El director ha anunciado que desea filmar rápido para estrenar coincidiendo con la gran retrospectiva que le va a dedicar a Capa en otoño de 2010 el Centro Internacional de Fotografía de Manhattan.

²⁰² Respuesta de Lubben a un periodista que preguntó sobre el tema durante la conferencia de la mujer en el MNAC: *Gerda Taro, Retrieving History*, el 7 de julio de 2009.

modo natural surge entre la falta de interés que puede llegar a suscitar una obra desconocida precisamente a razón de su secuestro, pues no puede no considerarse el hecho de que el legado de la mujer ha estado preservado, desde su muerte, por las empresas vinculantes a la firma Capa y éstas, controladoras de la información, no han mostrado las fotografías de la mujer hasta la simbólica fecha de 2007, año en el que se produce la definitiva recuperación del conjunto de obra perdido, y la prensa actual más destacada hace eco –o publicita- el asunto.

La copia que analizamos, que se podría definir como uno de los retratos más conocidos y trascendidos del fotógrafo Robert Capa²⁰³ responde, según el *international Center of Photography* de Nueva York, a una copia original de época a tamaño 17,9 x 24,1cm²⁰⁴. Ésta ha sido examinada desde varias instalaciones museísticas que la han exhibido en la muestra europea *This is War!* Aplicando la misma sistemática que a sus homólogas, hemos completado el presente análisis técnico a partir del estudio minucioso del original en diversas instalaciones museísticas que han exhibido la obra, y posteriormente contrastando esta información con la ofrecida por la copia reproducida en el catálogo editado con motivo de la exposición. A todo ello también se ha sumado una reproducción de alta calidad obtenida con nuestro equipo de trabajo en los diferentes centros expositivos que acogieron la muestra entre 2007 y 2009.

Contrariamente a lo indicado en los créditos museísticos, el estudio técnico realizado a partir de la ampliación exhibida nos lleva a pensar que este retrato de Robert Capa no se logra con la Leica sino con la Rolleiflex, a pesar de la información consultada y lo sugerido por la dimensión rectangular de la copia exhibida en el museo. Por ello, este asunto será motivo a tener especialmente en cuenta en el presente análisis, y tratará de resolverse durante el desarrollo pormenorizado de cada ítem que afecte a la condición técnica del estudio práctico.



Fig. 2. *La Repubblica*, 27 de enero de 2008, p. 17.

²⁰³ Esta fotografía continúa imprimiéndose en la prensa periódica contemporánea cuando las noticias requieren ilustrarse, como en el caso del diario italiano *La Repubblica*, el 27 de enero de 2008. También ha sido portada del Premio de Novela Fernando Lara 2009.

²⁰⁴ Los créditos técnicos del museo así como los datos del catálogo Schaber, Whelan y Lubben (2007: 168) afirman que se trata de una copia de época. Al respecto y según nuestro análisis técnico, no podemos más que cuestionar este dato pues todo indica que la fotografía exhibida en la muestra es una reproducción de copia.

Atendiendo a la textura global de la imagen, cuyo desarrollo minucioso se propone en adelante, todo indica que el soporte original responde a una película de formato 6x6 y luz día. Según el visionado de la copia que el ICP determina como original, la definición de los contornos, la nitidez de los detalles, el ligero contrapicado y la distancia entre referente y la fotógrafa -calculamos un metro y medio aproximado-, nos hace pensar que se trata de una imagen fotográfica obtenida con la Rolleiflex Old Standard, equipada de origen con el Carl Zeiss de Tessar 75 mm propio de este modelo. Las características de este objetivo ya las hemos tratado²⁰⁵, únicamente recordaremos que se trata de una óptica cuya angulación se convierte en homóloga a un 50mm en paso universal, es decir, una óptica que no distorsiona el campo de visión de impresión. Por tanto, en relación al estudio de los parámetros técnicos de la toma y considerando su origen de impresión en formato medio, cabe pensar que el diafragma de abertura seleccionado oscila entre f/8-f/11 y, por tanto, la velocidad de obturación se intuye no superior a 1/100 de segundo. De partida, podemos llegar a estas conclusiones valorando la iluminación global del cuadro y la más que aceptable profundidad de campo que presenta la imagen.

No obstante, además existe un documento gráfico paralelo considerablemente útil para determinar con mayor precisión una cuantificación más ajustada para definir los diferentes aspectos que discurren por los siguientes ítems que conciernen al análisis del apartado técnico. Se trata de un segundo retrato de Robert Capa, realizado también por Gerda Taro en el mismo emplazamiento y donde el joven fotógrafo es nuevamente retratado con la Eymo.

El estudio comparativo de estas dos imágenes nos indica que las dos fotografías siguen un orden encadenado en la película original y es tal su analogía que incluso el catálogo de la exposición las empareja bajo el mismo título (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:121). Así, y con el fin de distinguir cada copia sin alterar su original pero común título oficial -ambas tituladas *Robert Capa*-, haremos referencia a esta segunda imagen de apoyo para nuestro análisis nombrándola *retrato B* (fig.3).

Todo indica que entre las dos tomas apenas pasan unos minutos, sino segundos. Sin embargo el encuadre del *retrato B* nos aporta una información extra que nos permite



Fig.3. *Robert Capa, Frente de Segovia. España, 1937*
Gerda Taro. (*Retrato B*).

205 Véase el apartado 2.3.2.6. de nuestro estudio.

definir con mayor exactitud la interpretación del motivo gráfico preferente. Al respecto, puede precisarse que la tonalidad y textura de la pared blanca del fondo es la misma en las dos fotografías. Esto determina que el n° no ha sido modificado para la captura de cada toma. Este valor se discierne oscilante entre $f/8$ - $f/11$ dada definición de los elementos secundarios que contextualizan al sujeto retratado. No obstante, cabe señalar que la profundidad de campo varía moderadamente según la toma pues, como se aprecia, la trayectoria en perspectiva del *retrato B* presenta mayor definición del fondo que el marco del retrato analizado. Luego, aun manteniendo el mismo n° f para las dos tomas, la profundidad de campo ha variado en función de la distancia que separa en cada captura a la fotografía del sujeto referencial, en este caso, el fotógrafo Robert Capa. El *retrato B* también incluye un elemento clave que nos permite ajustar con mayor precisión la velocidad optada para ambas capturas. Se trata de la mano izquierda de Capa, en ligero movimiento en el instante de la toma, lo que ha provocado que ésta aparezca levemente desenfocada.

Este detalle revela que la velocidad de obturación ha de ser baja para que la imagen técnica produzca tal efecto, y según la lectura de las dos imágenes ésta podría establecerse en $1/50$ de segundo. Al respecto debe considerarse que el obturador seriado para el modelo Old Standard 622 es un *Compur Rapid* (Mckeown, 1996:203), un obturador de tipo central y de velocidades no antiguas. Este elemento, a diferencia del *Compur* anterior, hasta $1/300$ s, controla el tiempo de llegada de luz a la película sensible a partir de 9 velocidades cuyo rango, a diferencia de las 8 velocidades antiguas, se comprende entre 1, 2, 5, 10, 25, 50, 100, 300 y hasta 500 segundos. La regulación del obturador se aplica en pasos completos, sin posibilidad de pasos intermedios. En relación, el valor que antecede a $1/50''$, $1/25''$, es una velocidad excesivamente lenta como para poder explicar el foco general de la imagen sin el uso de un pie adicional, mientras que la siguiente coordenada, $1/100''$, hubiera congelado el movimiento de la mano y evitado su efecto borroso. Por su parte, la proyección y definición de las sombras dominantes del *retrato B* nos indica que las dos tomas se realizaron bajo unas condiciones lumínicas excelentes, por lo tanto, coordinando los parámetros de luz dura a una velocidad de obturación de $1/50''$ y valorando la pose estática de Capa en la toma analizada así como la definición y nitidez general de las dos imágenes, consecuencia de un diafragma cerrado, podríamos determinar que la abertura del diafragma responde a $f/11$ dado que, como se aprecia, la valoración lumínica que llega al elemento fotosensible es acertada, es decir, la exposición es correcta.

Respecto a la cámara utilizada, los principales motivos que nos conducen a determinar que se trata de la Rolleiflex Old Standard son los relacionados con la calidad que presentan estas dos imágenes y que puede aportar, de origen, una película de área de

impresión efectiva superior a las proporciones propias del negativo de 35 mm. Los elementos expresivos más significativos son fundamentalmente dos: por un lado, la definición precisa de los contornos en ambas imágenes y, por otro, la nitidez del detalle que nos lleva, por ejemplo, a diferenciar los diferentes tejidos del ropaje así como a distinguir una amplia gama tonal de grises, e incluso de negros²⁰⁶ .

Para concluir, añadiremos un último apunte que conduce hacia la hipótesis de la Rolleiflex como máquina empleada en la captura del retrato analizado. El dato es que Robert Capa, además de cargar la Eymo en estas dos fotografías que protagoniza, aparece con la funda de la Leica III colgada de una correa al cuello, y no con la Contax II (o su funda) que menciona su biógrafo (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:50).

Sabemos que se trata de la Leica fundamentalmente por la morfología del estuche de la cámara. A diferencia de los objetivos Carl Zeiss -Sonnar o Tessar- 50 mm propios de la Contax II (Mckeown, 1996:454), una de las características de los posibles objetivos Leitz para la Leica IIIa (Elmar o Summar 50mm), es que su diseño es retráctil. Esto significa que este elemento puede esconderse tras su uso con un giro de $\frac{3}{4}$ de vuelta y un pequeño impulso hacia el interior, variando la longitud sobresaliente del objetivo alrededor de 2 cm mientras que plegado apenas mide unos 3 mm (fig.4). Las lentes Zeiss de la Contax, en cambio, son fijas. Esta diferencia provoca que el diseño de sus respectivas fundas -los característicos estuches de piel con correa para el cuello- presenten morfologías distintas en función del elemento que protegen. Así, mientras el estuche de la Leica III es más compacto y se abre en T, la caja protectora de la Contax II es más voluminosa en relación y su abertura, también en T, es más rectangular y contiene un saliente pronunciado cuya oquedad piramidal protege el objetivo, mientras que éste en la funda de la Leica es redondo y chato a razón del objetivo retráctil que protege.

En 1943 Henri Cartier-Bresson tomó en Nápoles una fotografía a Robert Capa con George Rodger donde aparecen los dos fotógrafos retratados con las cámaras que describimos (fig.5). En ella vemos a Capa con una Contax II y a Rodger con una Leica, muy



Fig. 4. Leica IIIa con funda y objetivo Summar 50 mm.

²⁰⁶ Estos apartados los abordaremos con mayor precisión en los respectivos epígrafes que analizan la luz y tonalidad.

posiblemente la IIIc. Si comparamos esta fotografía con los dos retratos que Gerda tomó a Capa en Segovia comprobaremos de inmediato que las características morfológicas de cada máquina requieren protecciones específicas y muy distintas.

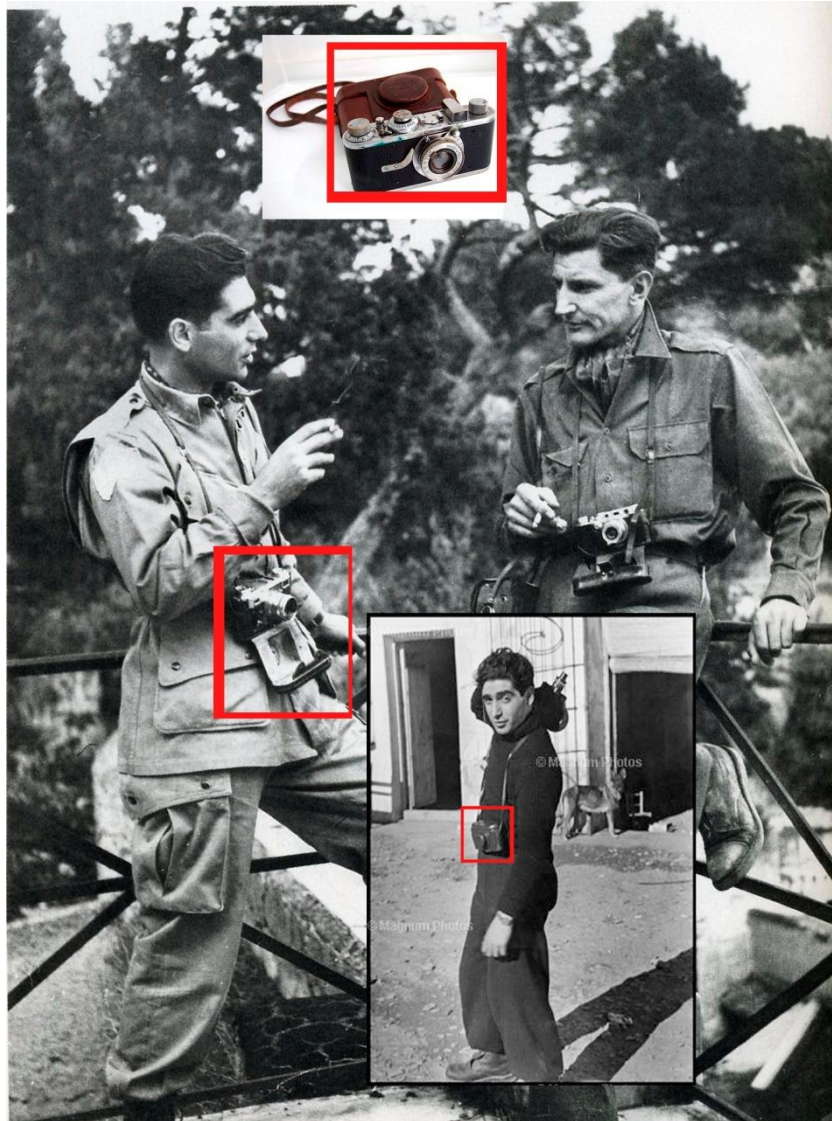


Fig.5. Esquema sobre la fotografía de Henry Cartier- Bresson *Capa con George Rodger*. Nápoles, 1943. Una comparativa de esta imagen con el *retrato B* y la fotografía de una Leica y su estuche demuestra que Capa no aparece en la imagen analizada con la funda de la Contax colgada, sino con el estuche de Leica IIIa.

También resulta insostenible mantener que la funda de la Leica que cuelga al cuello de Robert Capa en ambas fotografías de Gerda está ocupada por la Contax II dado que ésta, por lo explicado, no cabe en el estuche de la primera, y en ambas imágenes se avista la funda cerrada con precisión, lo que hace pensar que en su interior se encuentra la Leica. De no ser así, de no estar dentro la máquina, lo más coherente es que el estuche colgara del cuello de Capa desabotonado, como aparece en la foto que Cartier- Bresson realizó a

Capa y a Rodger. Luego, si todo apunta a Capa cargando la Leica en el momento de las tomas, las opciones disponibles son, o bien que Taro realiza las fotografías con la Contax o con la Rolleiflex. Pero no disponemos de datos y/o pruebas suficientes para poder argumentar la primera opción dado que hasta el momento no hemos hallado signos de Taro trabajando con la Contax II ni referencias que apunten hacia esta posibilidad. Sin embargo, la lectura de la nitidez y calidad tonal, entre otros, de las imágenes de Gerda que ahora atendemos nos conducen a dos fotografías obtenidas con una máquina de paso medio.

6.4.2. Nivel Morfológico

Respecto a la descripción del motivo fotográfico, nos encontramos ante uno de los retratos más conocidos del fotógrafo Robert Capa donde éste aparece fotografiado de perfil y sosteniendo una cámara de cine Eymo. Tras él podemos distinguir algunos elementos ornamentales que conducen hasta el urbanismo más tradicional de la España rural. En este caso, el título de la instantánea nos permite cercar el contexto a Segovia o alrededores.

Esta fotografía atrae la mirada del espectador hacia el rostro concentrado del fotógrafo, quien mira a través de la cámara de filmar hacia el fuera de campo. A parte de ocupar un espacio significativo en el encuadre de la toma, las líneas que definen estos elementos presentan una nitidez absoluta, lo que nos permite deducir que la máquina y el perfil del sujeto responden al punto de enfoque matriarcal del conjunto. El análisis previo del apartado técnico ha determinado el uso de una película de 120 y 100 ASA. Estos elementos serían los responsables de la ausencia de grano en la copia ya que la exposición correcta en un negativo luz día y cuya área de impresión efectiva supera los 5,70 x 5,70 cm, evita que se perciba el grano fotográfico como punto, entendiendo éste como materia expresiva en el positivado. Luego los únicos motivos que remiten a la citada forma geométrica elemental son la redondez de los elementos simétricos que participan en el diseño funcional de la cámara videográfica y el óvalo que forma la funda protectora de la Leica vista en perspectiva.

El marcado componente rectilíneo de la fachada contrasta y queda enmascarado por el conjunto de líneas de contorno redondeadas que delimitan la silueta del referente. En este sentido, cabe matizar el trazo curvilíneo que define el dorso del sujeto y que una ilusión óptica prolonga hasta su frontal, concretamente hasta la mano que sustenta y dirige el objetivo de la máquina. De este modo comprobamos cómo la disposición de la silueta de Capa responde a una composición esencialmente ovalada. Las formas redondeadas muestran varios centros de curvatura y una misma dirección, delimitada por la horizontabilidad del objetivo de la máquina que a la vez se proyecta en dos sentidos,

pues la mirada del sujeto y el enrollable de la persiana están nivelados con la forma tubular de la lente que participa en el diseño de la composición simétrica de la máquina videográfica. El foco de la imagen determina los planos de la misma. Logramos distinguir dos espacios claramente diferenciados y uno intermedio, donde los motivos enfocados - Robert Capa y la Eymo- ocupan el primer término mientras la fachada de la casa, afectada sutilmente por la profundidad de campo, domina el último. El elemento que ocupa el espacio intermedio (primer plano parcial) responde a la mano del fotógrafo que sostiene el peso de la máquina.

Robert Capa aparece retratado en plano medio pero todo indica que la imagen ha sido reencuadrada durante el proceso de ampliadora. La toma nos sugiere un plano casi americano de origen ya que la tendencia de la fotografía, según indican los análisis técnicos paralelos, es la de calcular las distancias a partir del rostro del referente principal mientras descuida otros elementos de interés secundario, habitualmente ubicados en la zona inferior o superior del encuadre. Según esto, el formato cuadrado original habría sido adaptado a la copia rectangular, sacrificando únicamente la parte inferior del cuadro dado que éste casi no aporta información relevante, según se deduce del *retrato B*. En otros casos también apreciamos este estilo compositivo centrado en la expresión del personaje mientras los elementos secundarios a menudo se descuidan y son seccionados por los límites físicos del encuadre (fig. 7 y 8).



Fig. 7 y 8. Estas imágenes de Huesca (Rolleiflex) y Valencia (Leica), respectivamente, muestran que la tendencia compositiva de Taro es priorizar sobre la expresión del referente mientras desatiende otros elementos de menor importancia, como las manos y los pies, que a menudo secciona o quedan a ras del encuadre²⁰⁷.

Todo hace pensar, por tanto, que una vez más la fotografía ha fijado su punto de atención en el rostro del fotografiado y lo ha encajado en el plano atendiendo a su ubicación en la composición. Sin embargo, la naturaleza del formato 6x6 incluiría otros elementos - la prolongación del fondo y la indumentaria del personaje- que se omiten en la transformación del formato cuadrado original al rectangular de la copia, quizá por

²⁰⁷ Véase también el desarrollo de este punto en el análisis de apartado de *El miliciano*.

resolverse que la información aportada por estos motivos de interés secundario es, cuanto menos, accesoria. La absoluta nitidez del perfil del fotógrafo y la Eymo indican que han sido los principales elementos tenidos en cuenta. También podemos comprobar que Gerda ha fotografiado de nuevo al referente desde una distancia cercana y un ángulo bajo. La elección de este punto de vista ha vigorizado la expresión del sujeto referencial. Una vez más, la suntuosa pose del referente se potencia a partir de la mirada que sobre éste despliega la fotógrafa.

A pesar del género de la fotografía –retrato–, la escalaridad es un elemento morfológicamente reseñable desde que apreciamos al sujeto agigantado en relación a los demás elementos que incluye en el fondo el cuadro fotográfico. Si se observan las referencias de los últimos planos de la toma analizada y el *retrato B* puede comprobarse que la altura de Capa en la primera imagen no se corresponde con la de la segunda. Esto nos hace pensar que Capa ha subido a algún soporte que lo eleva para ser fotografiado en la toma analizada, que parece anterior al *retrato B*, donde el mismo altillo esta vez parece usado por la fotógrafa para alzar su altura. Todo ello explicaría, en definitiva, en contrapicado de la primera toma y el picado de la segunda.

La austeridad de elementos incluidos en el cuadro de la fotografía analizada establece una composición de escasa complejidad formal donde la geometría elemental destacada es el triángulo ilusorio e invertido, de vértices redondeados, que forman el brazo izquierdo del fotógrafo y la estructura tubular del objetivo que sostiene. No obstante, este óvalo abierto precisa del espectador para completarse ya que el tercer vértice está insinuado por la redondez del pabellón auditivo y no por líneas curvas reales. Luego, admitiendo el citado elemento como nexo de unión entre las partes, observamos que la figura descrita ocupa un espacio privilegiado en la composición, lo que provoca que lleguemos a percibir la imagen con cierta organización interna, única y sutilmente alterada por las formas rectangulares de la fachada que, a su vez, la destacan a consecuencia del contraste tonal que se provoca entre figura y fondo.

La iluminación del cuadro es dura y natural. De nuevo recurrimos al *retrato B* para desarrollar con precisión este ítem imprescindible y comprobar cómo las definidas sombras proyectadas en esta segunda imagen se deben a la intensidad de una luz alta, homogénea y perpendicular que incide sobre la escena y que podríamos relacionar con la luz solar de las horas bajas de la mañana o de la tarde, inclinándonos en todo caso por la primera opción²⁰⁸. A su vez, la interpretación sincronizada de los parámetros técnicos y la iluminación de la escena, unida a la extraordinaria calidad que aporta el formato medio

²⁰⁸ Según las sombras que aparecen en las tomas y los ejercicios prácticos realizados en relación al caso, calculamos que se trataría de no más de las diez y media de la mañana.

y el objetivo Tessar 75 mm, provocan que elementos que podrían ser interpretados como insignificantes cobren especial protagonismo gracias a la nitidez que presentan. En este sentido cabe destacar la textura del ropaje del fotógrafo, que permite distinguir un relieve perfectamente definido y que incluso indica la naturaleza del tejido como lana. Y en relación al *retrato B*, la gradación de grises es tan amplia que admite diferenciar varios tipos de negro, según se observen las sombras y vestimenta del fotógrafo. Esta definición del detalle y variedad tonal, a pesar del contraste entre las luces altas y bajas propias de una mañana despejada de mayo-junio, ha determinado que apostemos inicialmente por una película monocromática de 6x6 cm como formato original de las tomas, a pesar de la confusión que ofrece la forma rectangular de los positivos.

Respecto a la copia examinada para el grueso del estudio, cabe advertir que se trata de una copia de gelatina de plata, de dimensión de imagen y papel 17,9 x 24,1 cm cedida por el ICP de Nueva York para su exhibición europea y consultada desde las instalaciones del Barbican Art Gallery (Londres) y del Museo Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). A pesar del contraste tonal de la fotografía, descartamos la utilización de un papel duro en la transcripción de la imagen ya que en tal caso se hubiera reducido la gama de grises y no se habría respetado la rica textura de la fachada. No obstante, no podemos precisar la naturaleza de la copia porque desconocemos la época exacta del positivo, aunque ajustándonos a la versión oficial, es decir, según reza en los créditos museísticos y el catálogo de la exposición para la versión española (en Schaber, Whelan y Lubben, 2008: 168), la exhibida en España se trataría de una copia original de época adquirida por el MNAC en 2003.

6.4.3. Nivel Compositivo

En lo que respecta al *nivel compositivo*, concretamente al *sistema sintáctico*, se podría decir que la fotografía no presenta una clara composición en perspectiva sino más bien una leve profundidad causada por el desenfoque del último término. La pose del sujeto en primer plano y la ubicación de la fotografía a casi la misma altura del referente evitan cualquier atisbo de líneas de fuga que permitan definir la composición en perspectiva. Únicamente cabría señalar que el punto de vista de la fotografía, ligeramente contrapicado, ha alterado con discreción el tamaño del sujeto respecto a la dimensión de los elementos que lo enmarcan. También es importante precisar de nuevo que Gerda Taro apenas supera el metro y medio de estatura y que el cuerpo de la máquina que le dilucidamos está diseñado para componer a la altura del pecho, lo que facilita el modo contrapicado, pues fotografiar a un sujeto de mayor tamaño implica un ligero basculamiento de la máquina hacia arriba que a la vez determina la posición del visor y

modifica, por tanto, el punto de vista del encuadre²⁰⁹. Como se ha comentado, tampoco es descartable que Capa se halle sobre algún tipo de altillo, pues su altura es descomedida en relación a al quicio de la puerta y los balcones de la fachada. En relación puede apreciarse que el punto de la toma del *retrato B* se inclina en sentido inverso al de la fotografía analizada, lo que ha pensar que el contrapicado de esta toma es consecuencia de algún elemento usado para, en este caso, elevar la altura de la fotógrafa, mientras que el picado de la siguiente toma, la que ocupa nuestro análisis, podría explicarse con el uso del mismo elemento para alzar esta vez a Capa. Fuere así o no, lo cierto es que apreciamos la volumetría del referente sutilmente alterada en relación a los elementos que lo enmarcan, razón suficiente para determinar que los motivos arquitectónicos que comunican una vivienda con el exterior superan en proporción a la altura humana y no al contrario, como se registra la imagen analizada y en contra de lo que muestra el *retrato B*.

El ritmo visual se manifiesta fundamentalmente en la textura del ropaje. Las formas que trazan la lana del suéter convierten los puntos del tejido en módulos que se repiten secuencialmente en la imagen formando líneas trenzadas que discurren en paralelo, cuya trayectoria participa en la definición del volumen y contorno del fotógrafo. En este sentido, las líneas de la manga actúan como elementos conductores que dirigen el ojo espectral hacia uno de los principales motivos de la imagen: el objetivo de la cámara, interpretado como prolongación del ojo fotógrafo de Capa.

La actitud del personaje introduce una fuerte tensión en la imagen. La pose del cuerpo del fotógrafo, contraída, el semblante serio y la mirada agresiva, filtrada por la máquina y concentrada en el fuera de campo, nos lleva a pensar en el habitual símil del fotógrafo como cazador. El fuera de campo, además, podría actuar como elemento enunciador que genera tensión, pues aquello que justifica la actitud del personaje es, precisamente, lo que no vemos. Sin embargo, todo indica que el gesto de Capa es consecuencia de una pose intencionada al saberse fotografiado, y no tanto de lo que llama su atención en el fuera de campo.

El peso visual de la imagen recae por completo en su protagonista. Los elementos destacables son la máquina y el perfil del fotógrafo, que se interpreta como un todo. La composición en óvalo que forma la silueta de Capa engulle a la Eymo como si formara parte de su anatomía. Esto nos sugiere una nimia reflexión sobre la significación del elemento técnico como dispositivo que no sólo amplía la dirección y magnitud de la mirada del sujeto sino que, gracias a sus ventajas mecánicas, trasciende a retener lo visto y procesar lo acontecido a modo de imagen técnica, no fija como en el supuesto

²⁰⁹ Se hace referencia a la modificación de un encuadre convencional, entendido éste el paralelo al ángulo de visión del ojo humano

fotográfico, sino en movimiento. A la vez, máquina y perfil se ubican en la zona áurea de la composición, es decir, en el espacio de interés de los tercios. De hecho, la mirada del sujeto y la prolongación tubular del objetivo coinciden plenamente con la trayectoria de una de las cuatro líneas fuertes, entendidas éstas como las rectas que dividen el rectángulo en los tercios. Además, la línea oblicua que traza el perfil del fotógrafo se enmarca en el centro del rectángulo y este factor, unido a la absoluta nitidez que presenta el motivo, posiciona técnicamente el rostro de Capa en la zona de mayor atracción visual. Ahora bien, el único elemento que ocupa el centro exacto de una de las líneas fuertes que definen los tercios es, exactamente, el ojo del fotógrafo, lo que afianza la teoría del segundo reencuadre. El ojo de Capa responde, en definitiva, al principal centro de atención de la fotografía.

Se puede constatar equilibrio compositivo ya que se trata de una construcción ordenada donde el rostro del sujeto ocupa el centro de interés formal de la imagen. Sin embargo, la aparente sencillez de la misma oculta una gran complejidad pues, a pesar de la economía de recursos, la ordenación de los elementos visuales en el espacio de la representación, establecida según el interés significativo de éstos, es de una precisión absoluta. Aún con todo, no podemos afirmar que la fotografía analizada cumpla con los cánones del género al que pertenece, ya que la imagen sólo nos muestra el perfil del protagonista y por tanto, el retrato de Capa no es absoluto sino parcial. Sin embargo y tal vez por la relación de confianza que une en este caso a referente y fotógrafa, ésta última logra un resultado que trasciende a la representación típica de la modalidad del retrato – rostro y busto de frente-, y su fotografía estimula una reflexión sobre la personalidad del sujeto a partir del modo en el que lo presenta. La intuitiva de Taro se aplica una vez más en beneficio de una concepción muy particular sobre el tipo humano que atiende fotográficamente. A partir de las variables que definen la toma podemos descifrar que su intención se relaciona con el acto de enaltecer al sujeto como profesional de la imagen técnica. Tanto la elección técnica -enfoque del primer término en plano medio y desenfoque del último-, como los elementos de composición involucrados en la toma – el ángulo, el encuadre, la herramienta que porta el sujeto, etc.- se aplican en pos de mostrar al personaje con brío y autoridad. Y a partir de las variables creativas y comunicativas, podemos establecer que la percepción subjetiva de Taro hacia su compañero fotógrafo se estructura en beneficio de un discurso muy particular, donde se discierne que la fotógrafa desea mostrarnos Robert Capa y no a André Friedmann, es decir, al célebre fotógrafo que representa y no al joven muchacho húngaro, cuyas circunstancias le forzaron a cambiar de identidad para subsistir.

Según lo explicado, todo indica un semi-posado o un retrato parcialmente espontáneo. La acentuada pose, unida a los matices descritos, nos lleva a pensar en la pose

intencionada de Capa, aunque la toma no sugiere un retrato excesivamente planeado sino, más bien, una toma con un determinado grado de improvisación dado que los demás elementos participan en la fotografía se piensan casuales. El marco que contextualiza al personaje y la iluminación de la escena -los motivos relacionados con el espacio y el tiempo de la representación- o la elección de la cámara y película son aspectos que podrían ser interpretados como secundarios en el resultado final de esta exclusiva fotografía. Todo hace pensar que la fotografía ha podido ser consecuencia de un momento puntual en el que Gerda Taro descubre fugazmente cualidades que admira en su compañero íntimo y profesional, y por ello decide inmortalizarlo del modo en el que aparece. Finalmente sólo queda añadir que el retrato analizado es recurso frecuente cuando se trata la figura de Robert Capa, tanto en la prensa actual como en las obras literarias de naturaleza más creativa, por lo que cabe destacar el carácter atemporal de la fotografía.

6.4.4. Nivel Enunciativo

El encuadre de esta toma responde al punto de vista que define en gran medida la manera habitual de mirar de la fotógrafa. La articulación física del encuadre vuelve a situarse por debajo del ángulo de visión convencional, provocando que accedamos a la figura del referente desde un ligerísimo contrapicado. El moderado basculamiento de la cámara acentúa una vez más los rasgos del personaje, mostrado vigorizado.

Robert Capa es uno de los escasos retratos que existen del fotógrafo en España y, sin duda, como recién señalábamos, una de las imágenes más conocidas de éste por su continuada difusión. Pero existen otras tres fotografías realizadas por Gerda Taro donde también podría adivinarse o intuirse a Capa mientras da cobertura a la Guerra Civil española, aunque esta vez mostrado y de un modo más causal que intencionado. No obstante, el dato no



Fig. 9. Sin título. Copia índice nº187 del Cuaderno nº1. Negativo original redescubierto en México. Valencia, junio de 1937.

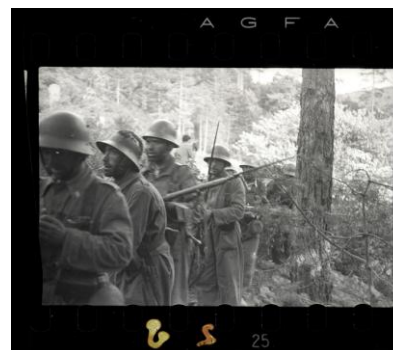


Fig. 10. *Republican soldier building a trench, Navacerrada Pass, Segovia front, Spain (Soldados republicanos caminando por el bosque. Puerto de Navacerrada, frente de Segovia, 1397, Gerda Taro)*. El sujeto ubicado tras los soldados -entre el tercero y el cuarto de la fila- podría ser Robert Capa sujetando la Eymo.



Fig. 11. Detalle de la fotografía que reencuadra a Robert Capa con la Eymo en *Soldados republicanos caminando por el bosque. Puerto de Navacerrada*

puede aseverarse sin margen de error dado que en dos de ellas el sujeto referido no muestra el rostro.

La primera, rebautizada como *retrato B*, no ofrece confusión, pues vemos sin obstáculos el rostro de Capa. La segunda, por el contrario, se trata de una imagen donde el supuesto Capa aparece de espaldas y agachado, en Valencia, durante el entierro de Lukacz y, todo hace pensar que se trata de Capa faenando con la Eymo porque el punto de toma de algunas de las copias índice del Cuaderno nº1 coincide con la posición del referente aludido en esta toma (fig. 9). En la tercera imagen (fig. 10), la figura que apunta al fotógrafo es un busto otra vez de espaldas, a penas reconocible como en el anterior caso, pero de nuevo posiblemente identificable como Capa con la Eymo dado que, en conformidad con lo documentado, en este contexto y junto a los interbrigadistas comandados por el general Walter en el paso de Navacerrada sólo se encontraban, en calidad de corresponsales, el tándem Capa & Taro.

Esta última fotografía forma parte de las imágenes redescubierta en México. En ella destacan siete combatientes republicanos equipados con máuser, cascos checos y avanzando en fila. Tras ellos puede distinguirse una alejada silueta de espaldas, ubicada entre el tercer y cuarto combatiente (fig.11). La postura que toma y el artefacto que, se intuye, sostiene la apartada figura no uniformada ni protegida –se trata del único sujeto que no porta casco-hace sospechar que pudiera tratarse de Robert Capa filmando con la Eymo para el documental *The March of Time*. De ser así, éste podría ser el único testimonio fotográfico que muestra a Robert Capa en acción en un frente de batalla español, concretamente en el paso de Navacerrada, frente de Segovia, donde el ICP ubica la imagen, aunque sin hacer referencia al dato que ofrecemos²¹⁰. No obstante, la confusión que ofrece este documento fotográfico es máxima dado que los rasgos del sujeto son imperceptibles al estar ubicado de espaldas a la cámara y en un alejado plano, aunque alimenta esta sospecha el saber que junto a las tropas del general Walter en Navacerrada únicamente se encontraban Taro y Capa, éste último con la Eymo. Por último y en un sentido parcialmente diferenciado, el dato del negativo original de esta fotografía, un 135 Agfa (fig.10), podría suponer otro motivo a añadir que refuerza la hipótesis del uso de la máquina de formato cuadrado para la fotografía analizada dado que ésta no se encuentra entre las imágenes revisadas en 135 de la serie de Segovia, aquí comentadas y ofrecidas por el ICP en su medio de publicación digital. Por tanto, podría pensarse que el retrato analizado de Capa no forma parte de esta película sino de una serie paralela en formato cuadrado que la fotógrafa no usa en el frente, sino para

²¹⁰ La serie completa que enmarca a esta imagen se encuentra disponible en la web oficial del ICP, [en línea], [ref. 20 de noviembre de 2008]. Disponible en web: http://museum.icp.org/mexican_suitcase/gallery_taro.html

obtener imágenes anecdóticas en zonas menos peligrosas, como las rurales, durante los momentos de descanso.

En el caso de análisis que nos ocupa se aprecian con máxima precisión los rasgos físicos que definen la anatomía del rostro del fotógrafo. Aquí Robert Capa se encuentra de perfil al objetivo de Taro y el rasgo más destacable de la toma es la mirada del sujeto, filtrada por el visor de la cámara videográfica y concentrada en el fuera de campo. La fotografía podría seguir el principio de transparencia enunciativa si la actitud del sujeto armonizara con el contexto. No obstante y a pesar de la pose de Capa así como en relación a la documentación histórica que certifica combates en la zona, los elementos que enmarcan la silueta del sujeto alejan a los fotógrafos de cualquier espacio susceptible de peligro. Esta vez la misión del reportero es filmar imágenes de guerra para el documental *The march of time* y los elementos enunciativos del fondo delatan que ocupa un calmoso espacio urbano, y no el frente de batalla de *Soldados republicanos caminando por el bosque*, cuya serie continuada muestra heridos y cadáveres.

En apoyo a este argumento comprobamos que la tranquilidad del ambiente se aprecia con claridad en el inmediato *retrato B* a partir, por ejemplo, del sosiego del can que aparece en segundo término. Por tanto, la aparente calma de los elementos nos remite a cualquier zona apacible de los alrededores del frente y no a un enclave conflictivo. Los elementos ornamentales de la fachada y su blancura remiten a las típicas fachadas pintadas con cal de las zonas rurales españolas, pudiendo tratarse así de cualquier municipio próximo al cerro de Cabeza Grande, una de las posiciones claves de la batalla de Segovia que los fotógrafos documentarían más tarde con la Leica y la Eymo. En relación, puede llegar a especularse sobre si la fotografía habría realizado el retrato a Capa durante los momentos previos a la partida al frente ya que las condiciones lumínicas nos ubican en un momento temprano del día cuyo horario, gracias a la proyección de las sombras, se podría estimar en torno a las nueve, diez u once de la mañana. Sin embargo, los ropajes de Capa en *Soldados republicanos caminando por el bosque* parecen no coincidir con los de la toma analizada y, en consecuencia, cabe también pensar en días diferentes para la toma analizada y la serie comentada. En consecuencia a lo explicado, el borrado de las huellas enunciativas que crean confusión entre la actitud del personaje y el contexto no es absoluto, lo que nos lleva a identificar cierta artificiosidad que afecta a la credibilidad de la imagen en relación a la actitud del personaje y el escenario que ocupa. La verosimilitud de la representación queda, por tanto, en tela de juicio a razón del contraste que se da entre la actitud del sujeto y el fondo que lo contextualiza.

Respecto a las relaciones intertextuales que esta fotografía propone, prevalece un paralelismo acostumbrado, una analogía muy recurrente que relaciona dicotomías tales

como: guerra/fotografía, fusil/cámara y soldado-cazador/ fotógrafo. Para Susan Sontag, “las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal en su talante codicioso” (2005:16). Gisèle Freund propone el símil entre la figura del fotógrafo y el cazador a razón del instante decisivo 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” (2008:75). Finalmente Ernest Jünger ratifica las semejanzas nombradas para el contexto propiamente belicoso,

“tanto armas como cámaras son instrumentos de la conciencia técnica, que pueden actuar a largas distancias y son instrumentos de especial exactitud, como demuestra que junto a las bocas de los fusiles y cañones estaban las lentes ópticas dirigidas día a día al campo de batalla” (Caballo, 2003:194)



Fig. 12. Retrato de un soldado soviético. Anónimo.

La mirada desafiante de Capa, concentrada en el fuera de campo y filtrada por el visor de la máquina evoca de forma inequívoca a la actitud de un cazador/soldado que, paciente, medita y calcula su *agresión*. Este tercer juego de relaciones supone una certeza entre el paralelismo simbólico que ofrecen las dos figuras pues, como indica Rosa Olivares, periodista, crítica de arte y editora de la revista española *EXIT, Imagen & Cultura*,

“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”²¹¹.

Este recurso es también de uso muy habitual en las reconstrucciones noveladas. Por ejemplo, el novelista Arturo Pérez Reverte alude muy frecuentemente a la relación expuesta donde a menudo construye a sus personajes relacionados con la imagen técnica con cualidades del que caza. En la novela *Territorio comanche* encontramos la primera referencia cuando define a uno de sus protagonistas, un cámara de TVE durante el conflicto yugoslavo de los años 90, a partir de su obsesión: filmar un puente en el preciso instante de su voladura,

“En cuanto al puente de Petrinja, fue volado, en efecto, aquel mismo día, dos horas después de que Márquez le dijese a Christiane y a Rust que ya no quedaba guerra; pero no había allí

²¹¹ OLIVARES, Rosa: “Un trabajo al aire libre” en *Exit, Imagen y Cultura* n.º 36, Noviembre - Enero 2009/2010.

ninguna cámara para inmortalizar el momento. Márquez jamás se lo perdonó a sí mismo, y desde entonces siempre andaba buscando un puente que filmar mientras lo volaban. Aquello se había convertido para él en una obsesión, como cuando en Bagdad se subía a un piso alto del hotel Rachid y pasaba horas al acecho para filmar el paso de un misil de crucero Tomahawk. Después le daba igual que la imagen se emitiera o no, porque el suyo era simple impulso de cazador: lo que necesitaba era tenerlo" (2001:40).

Dos años después de la primera edición de la novela, Reverte explicaba en una entrevista radiofónica que esta historia arranca de un suceso real, la obsesión de su compañero camarógrafo por filmar el puntual instante novelado²¹². Y en su último texto "*El pintor de batallas*", protagonizado por un fotógrafo de guerra retirado a pintor, el novelista apela de nuevo al citado símil para construir al personaje de Olvido, una fotógrafa a la que describe "moviéndose con pasos de cazador cauto"(2006:69). Manteniendo al margen la complicada relación que la obra revertiana hila entre la fotografía y la pintura pero en relación al tema, Gisèle Freund comenta,

"El pintor tiene todo el tiempo del mundo para plasmar en una tela los matices de una personalidad. Por el contrario, el fotógrafo, como un cazador, solo dispone de un instante, debe observar a su presa para atrapar de pronto una expresión reveladora" (2008:75).

Así, podría entenderse que la analogía entre el cazador y el fotógrafo deviene a partir del tipo de mirada que ambos despliegan sobre el entorno. Las dos requieren de una herramienta precisa que permita la captura deseada, sin embargo, mientras una amplía la dirección y la magnitud de la fuerza, la otra sólo amplía la de la mirada para capturar lo visto, a menudo sin inmutar y siempre sin afectar al elemento de interés, aunque frecuentemente se evoque a los dos dispositivos mecánicos como efectivas amenazas, como indica Susan Sontag, "Todo uso de una cámara implica una agresión" (2005:21), idea que refuerza Enrique Ocaña, para quien la fotografía posee "cierto estatuto de arma" (VV.AA, 2002:31). En el mismo sentido, Ramón Lobo, periodista del diario *El País*, especializado en cubrir conflictos bélicos y al hilo de su artículo *Los ojos de la guerra*, alude a la citada semejanza para reflexionar sobre la función del corresponsal en un conflicto armado:

"Periodistas armados con una cámara de fotos o de televisión o un bolígrafo que van a las guerras con el afán de ser testigos directos de la Historia, modificar un pedacito de mundo..." (Leguineche y Sánchez, 2001:557).

Lobo asume, por tanto, que la herramienta del informador actúa con funciones homólogas al arma de un soldado, idea que convertiría al documentalista de guerra en

²¹² Entrevista original para Radio El Espectador, Uruguay, EN PERSPECTIVA, el martes 26.11.96 a las 09.30h. También disponible en web: [en línea], [ref. 23 de noviembre de 2009]. <http://www.espectador.com/text/pglobal/reverte.htm>

una suerte de combatiente, capaz de multiplicar su fuerza con las ventajas que ofrece su, en apariencia, inofensiva herramienta.

En definitiva, el retrato que Gerda Taro realiza a Capa podría interpretarse como una declaración visual cuyo potencial es inequívoco: se trata de una toma que exalta a la figura del fotógrafo con vocación de *cazador de imágenes* a la vez que enaltece su compromiso con las causas que justifican su presencia en un contexto armado. En tal sentido, el más célebre aforismo de Capa se potencia con este retrato, único del fotógrafo durante su trabajo como fotoperiodista en la guerra de España. De hecho, más que pensar el cuadro a razón de plasmar una imagen que considere los aspectos físicos o morales del fotografiado, se sospecha que Taro elabora un retrato para definir - consciente o inconscientemente-, no tanto la genuina personalidad del sujeto sino la que ella proyecta sobre él. La imagen sugiere que Taro no anhela la idea de mostrar al joven André Friedmann sino, más bien, la esencia del reportero de guerra que encarna Robert Capa. Como "responsable creativa del nuevo André" (Olmeda: 2007:91), esta imagen aporta sentido a la transformación del joven y desconocido muchacho fotógrafo en el célebre reportero al que la joven representaba en los círculos editoriales parisinos. A la vez, esta idea parte de una estrategia que Schaber define como la de erigir la personalidad del fotógrafo "coronado de éxito" (2006:131). Todo lo dicho cobra sentido y se ajusta a la referida mutación consentida de Capa que Richard Whelan describe a propósito de su biografiado,

"En cierto sentido, no era André Friedmann quien se había cortado el pelo y llevaba ropas elegante; era un personaje de ficción que encarnaba la concreción de sus deseos y las demandas de (...) Gerda. André no aspiraba a otra cosa que a convertirse en Robert Capa o, al menos, parecerlo. Capa era rico, 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" (2003:111).

No puede más que tenerse en cuenta que la idealización a la que es sometido el joven André Friedmann en el instante de esta toma se ajusta al mito en el que se convierte el fotógrafo Robert Capa. Precisamente Susan Sontag toma como referencia este retrato del compañero fotógrafo de Taro para explicar lo que tratamos de señalar,

"Uno de los primeros números de Picture Post (...) reprodujo en la portada un retrato de perfil de un apuesto fotógrafo que sostiene una cámara frente a su cara: <<El mejor fotógrafo de guerra: Robert Capa>>. Los fotógrafos heredaron el *glamour* de ir a la guerra que aún quedaba entre los anti belicosos, sobre todo cuando se tuvo la impresión de que éste era uno de esos raros conflictos en los que alguien se vería impulsado a tomar partido" (2003:43-44).

Robert Capa transitaba por “las horas que éste pasaba en remojo en la bañera y leía novelas de suspense” (en Whelan, 2003:227). Se intuye, por tanto, que la intención de Myron Davis reside precisamente en capturar al Capa previo al citado proceso mutante, antes de completarse y, con ello, mostrar al hombre con franqueza, sin los artificios que lo disfrazan y definen célebre. Al hilo, el escritor Irwin Shaw escribiría en 1947 sobre el fotógrafo,

“Solo por las mañanas, cuando se levanta tambaleante de la cama, Capa deja ver las huellas que la tragedia y el dolor han dejado en él. Su pálido rostro y sus ojos sin brillo reflejan la angustia de siniestras pesadillas nocturnas; he aquí el hombre cuya cámara ha escudriñado tanta muerte y tanta maldad, he aquí un hombre sin esperanza, dolorido, apesadumbrado, sin estilo ni elegancia” (en Whelan, 2003:359)

En el ínterin entre la toma de Taro y el retrato póstumo de Shaw, Capa habría dado cobertura a cinco guerras y obtenido registros visuales de momentos definitivos y cruciales como el asedio de Madrid, el fuego japonés de Hankou, los desembarcos aliados en el día D y los bombardeos alemanes sobre Londres. Sin embargo el



Fig. 14 y 15. Sharbat Gula en 1985 y en 2001, respectivamente. Steve McCurry.

éxito parece no condonar la tragedia que la carrera del corresponsal acumula y cuyo sarro vislumbraron, al parecer, únicamente sus íntimos. Por todo ello no puede evitarse una última relación intertextual que surge a propósito de la niña afgana que Steve McCurry, fotógrafo de Magnum, fotografiaría dos veces; la primera de ojos verdes, grandes, hipnotizantes y casi animales o fieros. La segunda, de mirada triste, entre disgustada y compasiva, afectada por la guerra y los años de ocultación tras el *burka* que ahora alza para mostrarnos, de nuevo, muchos años después²¹³

La iluminación y el cuadro compositivo de ambas imágenes es muy similar, aunque la espontaneidad de la primera, metáfora contemporánea del momento decisivo bressoniano, desaparece con la posada toma posterior. La intención de McCurry con la segunda fotografía resulta evidente. Se trata de mostrar el mismo rostro tras 23 años de

²¹³ La primera fotografía fue publicada en la portada de *National Geographic* en junio de 1985 y, debido a la expresividad de sus grandes ojos verdes, la portada se convirtió en una de las más famosas de la cabecera. La segunda, fue portada de la misma revista en una edición especial, en el mes de noviembre del año 2001.

guerra y sometimiento para que el espectador extraiga sus propias conclusiones. Según Sharbat Gula, que desconocía el poder y el efecto que causaron sus ojos de niña²¹⁴, éstas son las dos únicas fotografías que le hicieron en toda su vida²¹⁵. La primera vez fue fotografiada cuando tenía 12 años en el campamento de refugiados Nasir Bagh de Pakistán durante la guerra contra la invasión soviética. Y la segunda, en las montañas de Tora Bora, en 2001, cuando tenía treinta años, hijos de su edad en el momento de su primera fotografía, y el estruendo de otro conflicto recién cesaba.

“La expresión de los ojos de un hombre dice más cosas que todo su cuerpo” indica Gisèle Freund (2008:75). Y esta advertencia se podría confirmar con los ejemplos ofrecidos dado que el segundo instante que McCurry inmortaliza en 2001 es capaz de resumir la historia de su protagonista, igual que Myron Davis extracta la esencia del hombre que previamente había fotografiado Gerda Taro en España, es decir, cinco años atrás, cuando la guerra para Capa era todavía una aventura romántica y no la tragedia en la que se convirtió después.

Apenas cabe comentar que la primera analogía esta vez surge de la mirada fiera de la niña Sharbat, aunque directa y espontánea, y la del joven Capa que posó para el objetivo de Taro en Segovia durante el verano del 37. Y a propósito de estas dos imágenes surge una última relación que advertimos al hilo -al reflexionar sobre el poder y las consecuencias de las imágenes- pues, mientras las fotografías de Capa lo emplazaron como indiscutible icono fotoperiodístico de una época que abarca hasta la contemporánea, el rostro de la niña Sharbat Gula se convirtió en símbolo del sufrimiento y resistencia de su pueblo a la vez que en insignia incuestionable de la fotografía documental del SXX (en Albert, 2006:78)²¹⁶. Un parpadeo del fotógrafo o la niña y posiblemente se hubiera evitado la mirada casi animal que el obturador de McCurry logró retener en el tiempo. Sin embargo, el fotógrafo acertó en el único instante del que disponía para atrapar una de las expresiones más reveladoras del SXX, tal como el cazador de imágenes, símbolo por excelencia de la figura del corresponsal, que propone el gesto inmortalizado de Robert Capa en la fotografía recién analizada de Gerda Taro.

²¹⁴ Testimonio de Sharbat Gula en el artículo “A life revealed”, en *National Geographic*, abril de 2002.

²¹⁵ Véase también el artículo “Along Afganistan’s war- torn frontier”, en *National Geographic*, junio de 1985.

²¹⁶ ALBERT, William: “De vuelta al realismo”, en *National Geographic. Rostros del mundo*, Barcelona: RBA Libros, 2006, p. 78.

6.5. Conclusiones del capítulo 6

A partir de los resultados de los cuatro análisis que conforman el sexto capítulo se han obtenido las siguientes conclusiones que afectan, en una síntesis muy precisa y para este caso, al tipo humano del hombre en la obra de Gerda Taro, según la revisión de las figuras que su fotografía especialmente destaca. Así,

- *El campesino* en la obra de Taro aparece siempre enmarcado por el contexto que lo define. La fotografía afronta este tema de dos modos: el retrato y el trabajo en grupo. Para el primero de los casos Taro fotografía al campesino en múltiples situaciones, pero insistiendo en ensalzar su figura a partir del contrapicado. Para el segundo, la fotografía se centra, ante todo, en el tema del trabajo colaboracionista y la colectivización, que a menudo fotografía desde un punto de vista frontal.
- *El miliciano* arquetípico en el que insiste la fotografía de Gerda Taro es el joven y ferviente español que antes de la guerra era obrero o campesino y tras el golpe se muestra convencido en combatir el fascismo. Distingue modelos según el contexto: en el marco urbano se centra en la figura del anarco-sindicalista y las temáticas costumbristas que ofrecen las grandes ciudades como Madrid, Valencia y, fundamentalmente Barcelona. Ante todo su fotografía se recrea en el rostro de la masa urbana: particulares sonrientes cuyas expresiones justifican la situación como el acto más positivo de transformar la historia según convicciones utópicas de igualdad y libertad. En el marco belicoso, sin embargo, su fotografía está centrada en documentar las hazañas de estos hombres.
- *El soldado* que especialmente ocupa el conjunto de obra de esta fotografía es la figura del interbrigadista. La mera presencia de los interbrigadistas en las filas republicanas posee de por sí un valor de carácter propagandístico, potenciado sobreentendidamente con las imágenes publicables que testimonian su entrega a la lucha por el pueblo español y la defensa de los valores democráticos. La fotografía que se ocupa de este tipo humano tratará de probar la popularidad de este compromiso para contribuir a modificar las políticas europeas de no intervención británica y francesa.
- *El fotógrafo* posee rostro propio y es Robert Capa, compañero íntimo y profesional de Gerda Taro durante la Guerra Civil española. El modo en que la fotografía de Taro afronta la figura del fotógrafo estimula a reflexionar sobre la personalidad del sujeto a partir del modo en el que lo presenta. La intuitiva de Taro se aplica en beneficio de

una concepción muy particular del referente. A partir de las variables que definen la fotografía analizada puede descifrarse que la intención de la fotógrafa se relaciona con el acto de enaltecer al sujeto como profesional de la imagen. Tanto la elección técnica -enfoque del primer término en plano medio y desenfoque del último-, como los elementos de composición involucrados en la toma – el punto de la toma en ligero contrapicado, el gesto del referente y el accesorio técnico con el que posa- se aplican en pos de mostrar al personaje con autoridad. Y a partir de las variables creativas y comunicativas, pueden establecerse que la percepción subjetiva de la fotógrafa hacia este referente se estructura en beneficio de un discurso muy particular, donde se discierne que la fotógrafa desea mostrarnos a Robert Capa y no a André Friedmann, es decir al personaje idealizado y no al joven muchacho húngaro, cuyas circunstancias le forzaron a cambiar de identidad para subsistir.

La figura del intelectual varón, aunque también especialmente atendida en la obra de la fotoperiodista, no se ha sometida al método analítico propuesto para los ejercicios prácticos del estudio a razón de que la fotografía de esta autora no hace distinción entre sexos para este caso, y la figura de la mujer intelectual será ampliamente explorada en el capítulo inmediato, epígrafe 7.3. Gerda Taro atiende especialmente a este tipo humano a propósito de la cobertura del II Congreso de Escritores Antifascistas que sigue junto a la comitiva y los participantes. Estos comparten continuamente contexto y la fotógrafa no cambia de máquina. Teniendo en cuenta que ni el contexto ni los aspectos que afectan a las cuestiones técnicas de la fotografía varían, y dado que los puntos de contacto son tan numerosos para el caso del/la intelectual, consideramos innecesario el desarrollo de un epígrafe específicamente dedicado a esta figura en versión masculina ya que la femenina será explorada con máximo detalle y comparada con su versión homóloga constantemente.

Así, a continuación y siguiendo el orden establecido para el tipo humano recién revisado, iniciaremos el capítulo séptimo con la revisión de la figura de la mujer, que comenzará con el análisis textual del apartado *La madre*.

CAPÍTULO 7

La mujer

Análisis textual del apartado

Estudio integral de 3 casos prácticos

7.1. La madre

Análisis textual de la fotografía *Refugiados de Málaga en Almería*



Gerda Taro

*Refugiados de
Málaga en
Almería*

Almería
Febrero de 1937

Copia de gelatina de
plata.
Imagen y papel: 15.9
x 22.9cm

International Center
of Photography. New
York

7.1.1. Nivel Contextual

Refugiados de Málaga en Almería es el único título que se le conoce a la imagen fotográfica que analizaremos en este apartado, *Refugees from Málaga in Almería* para los créditos museísticos y el catálogo de la exposición en versión anglosajona. Esta fotografía de Gerda Taro, realizada en febrero de 1937 y encuadrable en el género del reportaje social, supone una temática alternativa al común de las obras revisadas, pues si bien hasta el momento se han atendido ante todo imágenes de corte belicoso o revolucionario -cualidad tácita incluso en las instantáneas de temática costumbrista²¹⁷- ahora la fotografía nos muestra con precisión a las víctimas más vulnerables del conflicto desde una perspectiva más humana que estoica.

Gerda Taro y Robert Capa se reencuentran en España a mediados de febrero y deciden recorrer juntos la costa sureste del país para documentar las consecuencias de la ofensiva fascista sobre Málaga (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:90). La mujer ya ha iniciado su proceso de independencia profesional, continúa colaborando en algunos proyectos con Robert Capa pero también firma en paralelo bajo el sello autónomo "PHOTO TARO". Así lo revela la fotografía *Marinos tocando instrumentos musicales en la cubierta del barco de guerra Jaime I*, identificada en su reverso con este tampón y realizada también en Almería en febrero de 1937²¹⁸.

En el periodo contemporáneo se sobreentienden los derechos y libertades de la mujer en sus oportunidades y reconocimiento profesional para cualquier área de formación, pero en la década de 1930 este apartado suponía un fenómeno en sí mismo. Lo habitual, según se haya revisado en el capítulo tres de nuestro estudio²¹⁹, es un patrón colaboracionista donde la mujer, por norma general, asume su estatus de inferioridad en el ámbito profesional.

El caso que nos ocupa resulta paradigmático para la época dado que la firma "Capa et Taro" supone una nueva corporación que aclara la participación de los dos miembros con



Fig. 1. *Marinos tocando instrumentos musicales en la cubierta del barco de guerra Jaime I*, Almería, 1937. Gerda Taro. International Center of Photography de Nueva York.

²¹⁷ Véase el apartado de *El Campesino* de nuestro estudio.

²¹⁸ *Vintage* examinado en el Archivo Histórico del PCE.

²¹⁹ Concretamente en el apartado 3.2.4. de nuestro estudio.

plena igualdad. La firma “Capa et Taro” parece una solución que responde intencionadamente a cuestiones comerciales, pues si bien la firma “Capa” ya gozaba de prestigio, vinculada a “Taro” beneficia a la fotógrafa, hasta entonces copartícipe del trabajo común pero en la sombra, mientras cesa la falta de valoración que reclamaba la mujer. Pero esta intención por consolidar cada fotografía su respectiva identidad profesional bajo un sello propio que así lo evidencie no evitará la dificultad de identificar al autor de cada imagen publicada en los reportajes comunes.

Según testimonio A. Kantorowicz (en Schaber, 2006:179), el 14 de febrero de 1937 la pareja, recién reunida en España, afronta un nuevo proyecto en común en la zona sur del país. Capa y Taro viajan de Madrid hasta Almería para documentar la situación de miles de refugiados que intentan llegar a la citada ciudad tras la toma de Málaga por las tropas de Franco el día 8 de febrero de 1937. No obstante y tras examinar los partes de guerra –nacional y republicano- del mes de febrero, cabe pensar que el reencuentro entre los fotógrafos es anterior, pues todo apunta a que el 13 de febrero la pareja ya ha alcanzado Almería y Taro ha ejecutado la toma que analizamos en este apartado.

Según informan los partes de guerra del bando nacional y republicano del día 8 de febrero de 1937 y en relación al ejército sur, los nacionales anuncian la derrota del enemigo en Málaga, pérdida que el sector republicano, efectivamente, reconoce en sus comunicados (Vidal, 2004:383). Sin embargo, la única alusión al traslado de los más de 15.000 deportados hacia Almería –el refugio republicano más próximo- sólo se recoge en el parte del día 13 de febrero del bando nacional. Este informe notifica:

“FRENTE SUR. En todas las provincias andaluzas afluyen a nuestras posiciones gran número de milicianos y soldados con armamento, que se entregan a nuestras Autoridades. (...) En Málaga continúa la presencia de evadidos. La situación de hambre y miseria en que el marxismo rojo ha dejado a la provincia es espantosa. Se encuentran a centenares las mujeres y los niños que han muerto víctimas del hambre en el trayecto malagueño” (Vidal, 2004:392).

La población civil hubo de recorrer los más de 200 Km de distancia que separa a las dos ciudades a pie y sin víveres a través de la única vía de escape posible, la carretera de la costa que se ha permitido para la evacuación civil, mientras recibía el temible ataque de los barcos y aviones fascistas que preludeaba la, hasta entonces, inconcebible agresión a una ciudad como la recién sufrida en Guernica. La antedicha notificación responde a la única referencia que los informes recogen sobre el traslado y estado de los refugiados, por tanto, todo hace suponer que la imagen pudiera haber sido capturada ese mismo día, el 13 de febrero de 1937.

A juzgar por las imágenes publicadas sobre este acontecimiento, todo apunta que Capa y Taro llegan a Almería a la vez que arriban los últimos evacuados. Las consecuencias de la brutal ofensiva comandada por el general Queipo de Llano se refleja en los extenuados rostros que retratan los fotógrafos. Por un lado, recudan a las imágenes logradas meses antes en la carretera sureña de los alrededores de Cerro Muriano, sin embargo, las fotografías ahora comentadas transmiten mayor desolación, acaso por las arduas condiciones ya superadas de los civiles durante la travesía, una vez terminado el éxodo en sí. Entre las fotografías logradas esta vez, Schaber destaca la seleccionada para el análisis de este apartado como una de las tomas que muestran con mayor “claridad y concisión quienes son exactamente las víctimas del los bombardeos: mujeres, niños y ancianos” (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:10). La trascendencia de la imagen fue inmediata. Diversos medios de comunicación recurrieron a ella para mostrar las consecuencias del ejército fascista sobre el pueblo llano más vulnerable, fijado por primera vez junto a Guernica como objetivo de la artillería pesada enemiga. Mientras, sus efectos y secuelas se difundían en las páginas de los diarios.



Fig. 2. *Regards* el 18 de marzo de 1937, p.6 y 7.

Refugiados de Málaga en Almería aparece por primera vez publicada a casi media página en la revista francesa *Regards* el 18 de marzo de 1937 (fig.2). Este supone el primer gran reportaje firmado bajo el nuevo sello común “Capa & Taro”. Forma parte de una serie de instantáneas que completan el reportaje a dos planas titulado “*Lo que fue la tragedia de Málaga. El éxodo de 200.000 almas aterrorizadas*”. En concreto, la toma cuyo análisis nos ocupa se ubica en el cuadrante superior derecho de la página 6, y todas las fotografías del reportaje aparecen publicadas bajo la firma “Capa & Taro”. La crónica la firma Simone Téry, y sobre la imagen se ha impreso un pie de foto que apunta y denuncia hacia quién dirige su artillería los escuadrones alemanes de la legión Cóndor. El cuerpo de la noticia narra el desenlace de la escalofriante huída masiva civil hacia Almería. Asimismo, el *Volks-Illustrierte*, la edición en el exilio del legendario *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* (AIZ)

también escogerá esta imagen para su publicación el 30 de junio de 1937 (fig. 3). La fotografía aparece en portada, pero sin firma, aunque el resultado del análisis fotográfico resolverá que una vez más se trata de una fotografía atribuible a Gerda Taro.

Dentro de la periodística, la primera plana constituye un área especial dedicada fundamentalmente a publicar las versiones más seductoras de los principales acontecimientos. En ella habitualmente se insertan los mensajes noticiosos que los editores consideran de mayor relevancia. A juicio de expertos, si un lector sólo pudiera observar y analizar la primera plana, ella bastaría para hacer un diagnóstico bastante representativo de la identidad del periódico y del *cliente potencial* (en Keene, 1995: 183). Más de un siglo atrás, Alfred Harmsworth ya hablaba en sentido metafórico de “escaparate” al referirse a la primera plana de un periódico, e indicaba necesario mantenerla atractiva para poder vender la “mercancía”, línea que mantiene el adalid del sensacionalismo inglés Lord Northcliffe, quien entiende la portada del periódico como “escaparate” o “vitrina” que atrae, por encima incluso del titular, la atención de los lectores (Gaitán, 1965:145).

La imagen de portada que analizamos ha sido modificada en su encuadre original. Excluye la referencia del anciano herido escorado hacia la derecha. Esta vez se intuye que la horizontabilidad del cuadro ha variado a vertical por exigencias de maquetación ya que la fotografía ocupa por completo el espacio físico de la página, proponiéndose ésta como base o fondo sobre el que destacan las únicas reseñas textuales: la cabecera de la firma, que destaca por su original tipografía, y un escueto pie informativo, introductorio e impreciso que confunde a los damnificados de Málaga con los de Guernica²²⁰. Esta confusión se intuye plenamente intencionada a razón de lo habitual de la prensa internacional, en este caso izquierdista, en el indistinto uso de imágenes dramáticas



Fig. 3. Portada del VI, 30 de junio de 1937.



Fig. 4. Portada de Regards, nº 26, 10 de junio de 1937.

²²⁰ El pie de foto íntegro de VI (fig. 3) reza: “Ahí está con sus hijos, la madre vasca. A punto de llorar. Esta petrificada por el horror y el dolor. La casa? Destruída por los aviadores nazis de Franco. El hombre? Muerto a tiros por los tanques italianos de Franco. El hijo? En las trincheras de Bilbao sin planes de protección y a merced del fuego de la artillería extranjera de Franco, que continúa su guerra en un país extranjero. ¿Cuánto tiempo más? ¿Cuánto tiempo más! (Da steht sie mit ihren kindern, die baskische Mutter. Die kleinen weinen fassungslos. Sie selbst ist vor Grauen und Schmerz versteint. Das Heim? Zerstört von Francos Nazi-fliegern. Der Mann? Erschossen von Francos italienischen tanks. Der Sohn? Im Schützengraben bei Bilbao ohne den Schutz von Fliegern und Geschützen preisgegeben dem Trommelfeuer der ausländische Fraco-Divisionen, die ihren Krieg weiter ins fremde Land tragen dürfen. Wie lange noch? Wie lange noch!)”.

cuando se trata de mostrar a las víctimas del fascismo. Otro medio que también reclama desde su portada atención sobre España apelando a las víctimas de Guernica y Almería será *Regards* en su número de junio, pero de nuevo a partir de una fotografía ajena a estos acontecimientos dado que los afectados por los bombardeos fascistas no son civiles de la zona norte o sur del país, como sugiere el titular, sino valencianos (fig. 4). Por último y a lo que a *Refugiados de Málaga en Almería* se refiere, únicamente resta añadir que esta imagen sería también incluida en uno de los primeros libros sobre la Guerra Civil española, "*Spain between Death and Bird*", de Meter Merin, pseudónimo del historiador del arte Otto Bihalji-Merin, publicado en 1937 en Zúrich, y en 1938 en Londres y Nueva York (en Schaber, Whelan y Lubben, 2207:11).

El estudio de la fotografía que ocupa el análisis de este apartado se ha llevado a cabo a partir de la copia exhibida en las instalaciones museísticas del Barbican Art Gallery y el MNAC durante el tiempo de exposición de la muestra *¡Esto es la guerra! Robert Capa en acción y Gerda Taro*.

De nuevo y a pesar del aspecto formal -casi rectangular- que presenta la fotografía, todo hace pensar, como en el caso inmediatamente anterior²²¹, que la imagen procede de una película negativa en blanco y negro originariamente de 6x6 cm, por tanto, una vez más cabe pensar en la Rolleiflex como máquina de captura de la imagen, a pesar de la morfología rectangular del vintage examinado. La libreta de trabajo nº 3 de los conocidos como *Cuadernos de guerra de Robert Capa* incluye cuatro contactos homólogos en 35mm y uno en formato cuadrado (fig.5). Éste último es el único hallado, entre los más de dos mil quinientos contactos examinados en los Archivos Nacionales de París, que procede de una película negativa 6x6 cm. El fotograma, que no corresponde a la toma analizada pero es de suma similitud, se encuentra aislado en una página y rodeado de anotaciones, entre las que cabe destacar la acotación "Re", y todo hace pensar que hace referencia a la revista ilustrada *Regards* ya que esta firma será la que publique la imagen analizada, que no el contacto comentado, para ilustrar el reportaje de Málaga. Por otra parte, la copia que sirve como grueso de este análisis, también reproducida en el catálogo de la exposición (en Schaber, Whelan y Lubben, 2207:90), incluye próximo a sus márgenes las marcas propias del marginador, un elemento utilizado habitualmente para segundos reencuadres. En este caso, la imagen delimitada por las guías coincide con el reajuste publicado en *Regards*, pero es apreciable que la superficie impresa continúa más allá de los límites del



Fig.5. Refugiados de Málaga en Almería, febrero de 1937. Gerda Taro. Archivos Nacionales de París.

²²¹ Se hace referencia al análisis del apartado *El fotógrafo*.

viñeteado, lo que indicaría una evidente rectificación del encuadre a cargo del laboratorista o tirador durante el proceso de positivado, donde incluso puede apreciarse la asimetría del cuadro como consecuencia del recorte físico de la imagen. En definitiva, respecto al soporte original de *Refugiados de Málaga en Almería*, todo apunta una vez más a que se trata de una imagen obtenida con una máquina de paso medio, por lo que no puede más que apostarse de nuevo por la habitual Rolleiflex Old Standard. La no distorsión del elemento ubicado en el primer plano fotográfico, que vemos desenfocado debido a la proximidad entre el sujeto y el objetivo, así como la calidad global que presenta la fotografía nos remite a los resultados fotográficos propios del formato cuadrado y la óptica Zeiss Tessar.

No obstante, esta vez las sospechas que tratan de resolverse en nuestro análisis, en este caso a propósito del formato empleado para la captura de la toma que lo ocupa, quedan confirmadas por Richard Whelan. El último escrito del historiador, de publicación póstuma, revela que Gerda Taro continuó trabajando con la Rolleiflex durante el periplo sureño que contextualiza a



Fig. 6. Gerda Taro. Reverso de la copia *Refugiados de Málaga en Almería*.

Refugiados de Málaga en Almería, y que, tras su muerte, algunas de sus fotografías fueron posteriormente ampliadas en formato rectangular e identificadas con el sello exclusivo del fotógrafo durante el periodo iniciado de independencia profesional de la fotógrafa (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007: 46). Ello explicaría que el reverso de *Refugiados de Málaga en Almería*, aunque de autoría atribuible a Gerda Taro, esté identificada como obra del fotógrafo a consecuencia del sello estampado “PHOTO ROBERT CAPA” (fig.6). Esta imagen el catálogo de la exposición la muestra junto la otra fotografía comentada (fig. 5) donde aparecen casi los mismos referentes y en similar actitud pero invertidos²²². Para el caso de la imagen analizada, la copia del catálogo presenta un formato rectangular y esta última comentada, cuadrado.

En otros supuestos, ello nos hubiera llevado a analizar si se trataba una vez más (o no) de dos imágenes paralelas que justificaban la atención de ambos fotógrafos sobre un mismo tema mientras trabajaban codo a codo. Todo porque en el reverso de imagen rectangular, motivo de este análisis, únicamente se distinguen el sello “PHOTO ROBERT CAPA”, una segunda estampa de la Agencia Pix y, sobre la última, una tercera de la agencia Magnum (fig.6). Estas referencias impresas en el reverso de la copia analizada y

²²² La imagen podría estar invertida por una posición incorrecta del negativo en el porta negativos de la ampliadora.

el formato cuadrado de la segunda (fig.5) apuntarían hacia Robert Capa como autor empírico de la primera imagen y a Gerda Taro como autora de la segunda. Todo si no fuera por las revelaciones que descubre la lectura pormenorizada de la imagen fotográfica que ocupa el presente análisis y el testimonio revelador del biógrafo oficial de Robert Capa.

En la fuente anteriormente comentada Richard Whelan narra y prueba muy tardíamente cómo tras la muerte de Gerda Taro, algunas de las imágenes de la mujer continuaron transitando por el circuito de las agencias y la prensa internacional, pero no identificadas por su sello propio sino por la firma "PHOTO ROBERT CAPA" (fig. 8) y/o "Robert Capa-Pix" (fig. 7) (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:45-50). Según se deduce del citado texto, al parecer, el fotógrafo, que trabajó para Pix de 1939 a 1943, incluyó en su portafolio personal parte del trabajo que logró junto a él Gerda en España, pero con el borrado de cualquier tipo de huella que condujera a identificar la obra de la mujer, ya fallecida, como tal. Luego no resultaría fácil la correcta atribución de las fotografías de Gerda Taro reutilizadas por Capa y Pix dado que en aquellas no identificadas por el sello "PHOTO TARO" se estampó "PHOTO ROBERT CAPA", mientras que en las fotografías que incluían la firma independiente de la mujer, muy a menudo esta indicación que acredita la autoría de sus imágenes quedó intencionadamente oculta bajo un adhesivo de Pix (fig.7).

En un nuevo intento de justificar este cuestionable uso de las imágenes de la fotoperiodista tras su muerte, Whelan afirmarí que el sello "PHOTO TARO" se encuentra "parcialmente tapado", aunque puede leerse con "claridad" bajo cualquier luz intensa (en Shaber, Whelan y Lubben, 2007:47). Pero debe tenerse muy en cuenta, como ha podido comprobarse en el transcurso de esta investigación, que el legado de la mujer no ha estado ni está al alcance del estudioso ajeno a las empresas vinculadas a la firma "Capa". En consecuencia, resulta muy improbable la posibilidad arrojar luz sobre éstas y otras importantes cuestiones, muy sencillas de resolver en caso de haber tenido acceso a los originales de Gerda, como ha sucedido para el caso de Richard Whelan, cuya declaración no ha llegado hasta 2007, e Irme Schaber, que hasta ahora no se ha pronunciado al respecto.



Fig. 7. Reverso de la fotografía *Soldados republicanos con prismáticos, frente del jarama*



Fig. 8. Reverso de la fotografía *Soldados republicanos*.

Richard Whelan, albacea de la obra y memoria de Robert Capa y, por ende, de Gerda Taro, publicaba en 2001 *Robert Capa. The Definitive Collection*, un libro dedicado exclusivamente a Robert Capa donde el archivo del fotógrafo parecía completo y cerrado. Los 127 rollos de película original redescubiertos en México con obra de Capa, Taro y "Chim" no fueron recuperado por el ICP hasta 2007, sin embargo, gracias a las crónicas de Juan Villoro sabemos que las negociaciones de recuperación con el particular que preservaba la obra inédita, Ben Tarver, se habían iniciado muchos años atrás, antes de la publicación de *The Definitive Collection*, lo que indica el conocimiento de la existencia del material inédito cuando Richard Whelan confecciona y comercializa el libro al que hacemos referencia. Aún así el compendio atribuye la selección íntegra de imágenes publicadas al célebre fotógrafo y, una vez más, las referencias a Gerda Taro son superficiales, anecdóticas, en apoyo a la explicación de la vida de Capa y en la línea de las reseñas íntimas que se incluyen a propósito de Ingrid Bergman o Pinki, ambas también amantes del biografiado. Pero Whelan no explica que el último y *definitivo* libro que elabora sobre Robert Capa se ha completado con fotografías de Gerda Taro. Las imágenes de la mujer, que ocupan lugares destacados en la publicación, se acompañan de los habituales créditos explicativos y contextuales pero en ningún momento hacen referencia a la autoría de estas imágenes, lo que provoca que el lector una vez más dé por hecho que está ante un libro de fotografías de Robert Capa, aunque exactamente y en algún caso sea así. Todo ello podría si quiera intentar explicarse si el motivo del libro hubiera sido la fotografía de la Guerra Civil española, atendándose al sentido colectivo que los fotógrafos proclamaban de sus imágenes. En tal caso se hubiese precisado que el libro priorizara sobre el testimonio y el mensaje fotográfico. Pero tanto el contenido del libro -que abarca la carrera íntegra de del fotógrafo- como su título indican de antemano que no se trata de un proyecto de publicación dedicado a la fotografía de la guerra española sino de un monográfico de autor, un hecho ya clarificado desde el propio rótulo de portada: *Robert Capa. The Definitive Collection*.

Luego no es explicable ni justificable que Richard Whelan engrose la colección definitiva de Robert Capa con fotografías de Gerda Taro sin identificar las de la última como tal. Tampoco puede relacionarse este hecho con una cuestión ingenua o no intencionada desde que se sobreentiende que Richard Whelan, como estudioso privilegiado del mayor volumen de obra de Capa y, por ende, de Taro, ha debido revisar pormenorizadamente el conjunto de obra que decide para su proyecto de publicación y que, para el caso, alberga el fondo del ICP. En relación y como el historiador indicaba, podían leerse a contraluz y con "claridad" las pruebas que Capa o Pix ocultaron y que apuntaban, bajo intención explícita de la fotógrafa hacia la autoría de sus imágenes. Por todo ello, no podemos más que exponer estos hechos que, en definitiva, revelan los cuestionables usos y gestión de

las fotografías de Gerda Taro, un conjunto de obra en principio ajena a las diferentes empresas vinculadas con la firma "Capa", pero responsables de los usos de las imágenes de la fotoperiodista tras su muerte.

Refugiados de Málaga en Almería ni siquiera lleva oculto el sello "PHOTO TARO" bajo el adhesivo de Pix (fig.6). Es una imagen sin sello inicial y marcada posteriormente por los tampones "PHOTO ROBERT CAPA" y "ROBERT CAPA MAGNUM". Por otro lado, a pesar del formato rectangular de la imagen, que pudiera remitir confusamente a un soporte original de 35 mm y, por tanto, a su atribución a Capa dada la imagen paralela comentada en formato cuadrado (fig.5), la lectura concisa y analítica de la imagen desvela que se trata de una toma originariamente obtenida con una máquina y película de paso medio y, por ello, atribuible a Gerda Taro ya que Robert Capa no comenzó a trabajar con la Rolleiflex hasta 1943 y, según Whelan, "porque los editores de Life insistieron en ello" (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:51).

Una vez resuelto el problema de la autoría que presentaba esta imagen fotográfica nos ocuparemos del análisis técnico, desarrollado a partir de la copia original exhibida en la muestra *¡Esto es la guerra!* En relación, el ligero desenfoque de los elementos ubicados en primer y segundo plano sugiere que se pudiera haber trabajado con una película sensible para velocidades bajas. Sin embargo, este es otro de los efectos que provoca la habitual proximidad de la fotoperiodista hacia sus referentes fotográficos, y no tanto consecuencia de la reacción de un negativo excesivamente sensible a la luz que podría provocar el grano propio que provoca una película de este tipo en condiciones de iluminación extrema. Luego se discierne la utilización de un negativo 6x6cm, de sensibilidad media -100 ASA, 21 DIN- como soporte original de la imagen.

Al mismo tiempo y según la iluminación apreciable en el cuadro, así como la definición que presentan los elementos principales y el ligero desenfoque de las referencias ubicadas en el primer término de la imagen, se podría comprender que la velocidad del disparo ha sido relativamente rápida. La combinación entre la información que nos proporciona la profundidad de campo en conformidad con la iluminación apreciable en el espacio -discernida a partir de las copias por contacto examinadas en paralelo-, así como la definición de los motivos enfocados y el desenfoque, que no movimiento, de las dos figuras que ocupan el primer plano, resuelven un diafragma de apertura aproximado a f/5,6 y, por tanto, una velocidad de obturación de 1/100 de segundo. Considerando de nuevo que el obturador seriado para el modelo Old Estándar es un *Compur Rapid*, el valor que antecede a 1/100" -1/50"- no explicaría la quietud de los niños, intuitos como tales en constante movimiento, mientras la siguiente coordenada -1/300"- hubiera requerido

un diafragma más abierto que hubiera afectado a la profundidad de campo y descrito más desenfoque entre los elementos alejados del punto de foco matriarcal.

Por último cabe justificar la elección de *Refugiados de Málaga en Almería* para el análisis del presente apartado que analiza el tipo humano de *La madre* dado que, como pudiera pensarse, las principales referencias de la imagen fotográfica no hacen plenamente referencia a la figura que pretendemos destacar. La seleccionada es una de las pocas imágenes de la autora que evocan a esta referencia estereotipada ya que Gerda Taro apenas considera la figura de la madre como

subtema explícito de su obra sino, más bien, y someramente, cualquier condición del tipo maternal solo acontece a partir de figuras tales como las adultas de la fotografía destacada o, en algún otro caso, las cuidadoras niños en orfanatos. Por ello, una de las consideraciones que pretende destacar este apartado es la escasa atención hacia este concreto tipo humano en la obra de la fotógrafa, a quien, por ser mujer, en ocasiones se la ha considerado con una sensibilidad extraordinaria hacia las mujeres y los niños²²³. La ordenación de la obra por tipos humanos que inicialmente plantea nuestra investigación niega tal presupuesto dado que, en la gran mayoría de casos donde aparecen adultas con niños, el sentido y mensaje de las imágenes es esencialmente propagandístico y revolucionario (fig.9).



Fig. 9. Sin título, Valencia durante el entierro del general Lukacz, junio de 1937. Gerda Taro. Copia índice paralela en el Cuaderno nº 1, p.17, contacto 246.

7.1.2. Nivel Morfológico

La escena fotografiada presenta un total de ocho individuos en un austero espacio interior. Hay tres ancianos, dos mujeres y un varón, y la única adulta erguida está rodeada por tres menores que parecen niñas, aunque de una de ellas, aún criatura, no consiente saberse. Lo mismo sucede con otro menor, ubicado en el primer plano fotográfico, pero esta vez a consecuencia del encuadre ya que el referente ocupa una porción significativa del fuera de campo. El único niño reconociblemente varón mira a la fotógrafa en el momento de la toma. Mientras, la mirada de los tres adultos se desvía hacia la zona derecha del encuadre, atendiendo a un punto concreto ubicado también en el fuera de campo.

²²³ Véase al respecto las declaraciones de David Balsells al *Periódico de Catalunya* el 23 de julio de 2008.

El principal centro que reclama la atención del observador es el rostro y la actitud de la mujer alzada, con foco y desplazado hacia la izquierda del centro geométrico de la imagen, seguido de los niños que la rodean y los demás personajes. La fotografía no presenta una superficie absolutamente nítida ya que algunos elementos se encuentran fuera de foco. No obstante, el uso de una película 100ASA en concurrencia con una exposición correcta ha evitado que lleguemos a percibir el grano como punto, y que esta cualidad expresiva interceda en la atención del espectador hacia el principal tema de interés. A su vez y pese al cansancio general que se intuye en todos los sujetos que aparecen en el cuadro, destaca el gesto de desidia y preocupación de los adultos frente al de curiosidad de los niños que, contrariamente a los adultos, fijan su atención en puntos arbitrarios.

Se percibe un marcado componente rectilíneo en la imagen a partir, fundamentalmente, de la verticalidad que aportan los elementos principales. Sin embargo, también tiene un especial interés la relación que guardan las líneas curvas que delimitan las siluetas de tres de los sujetos –los dos ancianos sentados y el niño que mira a cámara- y la dirección opuesta que toma la otra curva que delimita el contorno del/la niño/a del primer término y cuyo rostro ocupa parcialmente el fuera de campo. Asimismo, la postura curvada y análoga que adoptan los dos varones reconocibles de la imagen genera una línea de fuga que traza una diagonal, cuyo recorrido dirige la base de aquello que parece un colchón –único accesorio del habitáculo- y cruza el espacio hasta llegar al referente más alejado del punto de observación, creándose una sensación de perspectiva, refrendada finalmente por la pared del fondo.

Respecto a la relación figuras- fondo, cabe señalar que la fragmentación del espacio viene determinada por cuatro planos diferenciados, aunque la acumulación de personas en el cuadro genere la sensación de más términos en la imagen. El primer plano está ocupado por dos niños, y una distancia relativamente corta entre la fotógrafa y éstos ha provocado el desenfoque que presentan. En penúltimo plano encontramos a los tres ancianos y la niña que mantiene una posición de semejanza, pero invertida, con la adulta en quien se guarece. Los cuatro elementos descritos son responsables de la estructura piramidal de la composición y entre éstos y los niños próximos a la fotógrafa, se ubican dos criaturas más, las de menor edad, ocupando el plano intermedio de la fotografía. El último término es la pared del fondo, evidenciada por las sombras que proyectan los tres adultos reclinados en ella. En este caso, la sombra proyectada sobre la pared aporta un relieve extraordinario a la imagen.

La superposición de sujetos en el cuadro construye una espacialidad en la imagen abigarrada de elementos que se ve moderadamente compensada por la austeridad del

habitáculo, pero la escalaridad no es un elemento reseñable debido a la articulación del punto de vista de la fotografía -frontal- y al objetivo empleado en la captura de la toma. Destacarse únicamente la proporción coherente de la altura de los niños respecto a la de la anciana alzada. El uso de una óptica 75 mm para una máquina de formato cuadrado ha filtrado la escena guardando máxima fidelidad entre los motivos referenciales y la impresión que sobre la superficie negativa ha dejado el objeto que representa, ya que el campo de captación de la óptica 75 mm para cuadrado es homólogo al campo de captación de la óptica de 50mm para paso universal, lo que supone que se haya establecido una gran relación de analogía entre la forma que capta el ojo fotógrafo y lo representado en la fotografía.

La textura general de la imagen viene determinada fundamentalmente por la calidad de la óptica empleada en concurrencia con una exposición correcta. Se entiende que la fotografía ha interpretado acertadamente la iluminación del lugar adecuando las coordenadas técnicas -velocidad/ diafragma- a una media lumínica para la variable que considere el más que evidente contraste entre las zonas mejor iluminadas de la imagen, los niños del primer término, y el negro absoluto del cabello y los ropajes de los cuatro sujetos del penúltimo término. Este parece el motivo por el cual puede llegar a apreciarse diferentes tonalidades de negro entre, por ejemplo, los hatos oscuros que visten algunos referentes y las sombras que se proyectan sobre los mismos, equivalentes a unos dos puntos de diafragma más. Sin embargo, la precisión a la hora de respetar el valor tonal extremo de estos elementos ha supuesto sacrificar una exposición correcta sobre el niño del primer término, incorrección que pudiera haberse resuelto durante el proceso de ampliadora y/o revelado de la copia. No obstante, se puede afirmar que la fotografía ofrece una generosa gradación de grises. Esta cualidad aporta relieve a las formas y profundidad a la fotografía. También se verifica una óptima definición global de los elementos representados. La calidad que ofrece la Rolleiflex en términos de nitidez es muy alta y ello, unido a la utilización de una película 100 ASA y a una exposición correcta supone que no sea apreciable el grano fotográfico en cuanto a lo que a cualidad expresiva propiamente se refiere.

Respecto a la iluminación del cuadro, la página dos del cuaderno nº 3 incluye dieciséis contactos paralelos con diferentes encuadres que nos muestran varias perspectivas del habitáculo. Ello ha permitido la reconstrucción del espacio pudiéndose afirmar que se trata de una sala interior y abierta donde intervienen varias entradas de luz. No obstante la lectura de la propia imagen analizada a partir del análisis de las sombras proyectadas sobre la pared delata que la luz principal procede de un gran ventanal de la zona izquierda, aunque debe valorarse además en la fotografía el efecto de una luz envolvente que contrarresta las citadas huellas lumínicas. Esta interpretación se aprecia

fundamentalmente en el rostro del muchacho que mira a cámara. Si observamos de forma aislada este retrato podemos comprobar cómo la zona en sombra, la parte derecha del rostro, recibe una luz de relleno, procedente del lateral derecho, que suaviza la zona oscura del rostro a la vez que algunas zonas de la parte contraria han sido sobreexpuestas. También debe tenerse en cuenta que las paredes claras del habitáculo actúan como reflectores lumínicos que suavizan las sombras.



Fig. 10. *Refugiados en Málaga, febrero de 1937.* Robert Capa (en Whelan, 2001:118)

Según puede leerse en la imagen, la segunda entrada de luz se encuentra considerablemente alejada de los motivos referenciales mientras la iluminación principal llega desde un punto más próximo, provocando una sobreexposición lumínica sobre algunos motivos. Este argumento favorece la reconstrucción de la espacialidad y, a pesar de que el cuadro no incluye referencias explícitas a los elementos que iluminan la sala, se podría discernir que la iluminación que justifica las zonas sobreexpuestas y las sombras proyectadas en la pared se filtra por una oquedad generosa y próxima a los referentes, pudiéndose tratar de una puerta abierta, mientras una luz más alejada, que se intuye de ventana, sería la responsable de la iluminación envolvente general. Esto indica que el espacio ocupado es amplio y sugiere que pudiera tratarse de la zona habilitada para acoger a los miles de peregrinos que han huido en masa, el *Refugio Lenin*, según la placa del exterior que aparece en dos contactos paralelos del cuaderno nº 3, incluidos en la serie comentada. Por último, también una fotografía paralela de Robert Capa, *Refugiados en Málaga* (fig. 10), beneficiaría esta explicación a propósito de la reconstrucción espacial de la imagen analizada.

Finalmente, solo resta añadir que la copia utilizada para el análisis de la fotografía procede de la reproducción de una copia que se intuye original²²⁴, monocromática, procedente del ICP y expuesta en diversos centros museísticos durante 2007-2008. Según el catálogo de la exposición, se trata de una copia de gelatina de plata, de dimensión de imagen 15,9 x 22,9 cm (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:166). Descartamos, en principio, la utilización de un papel duro en la transcripción de la imagen de negativo a papel debido a la rica gama de grises que ofrece la copia.

7.1.3. Nivel Compositivo

²²⁴ Aunque así se indique en los créditos museísticos y el catálogo de la exposición, uno de los principales motivos que nos llevan a confiar esta vez en su discurso son las dimensiones asimétricas de la imagen. Los ángulos que componen el formato de la fotografía no son rectos, lo que indica que el papel ha sido cortado a mano, sistemática frecuente en la época para economizar en materiales.

En lo que respecta al *nivel compositivo*, concretamente al *sistema sintáctico*, podemos señalar que la imagen no presenta una clara composición en perspectiva sino más bien una serie de elementos que fragmentan el espacio a partir de su disposición en el plano de la imagen. Como ya indicamos, la superposición de diversas figuras unida al tipo de iluminación del lugar genera una interpretación que pudiera conducir a equívocos en relación a la dimensión del espacio que aparece representado, intuyéndolo si cabe más amplio. Sin embargo, y tras realizar las pruebas prácticas oportunas con una Rolleiflex en un espacio homólogo con ocho actantes, se ha comprobado que la distancia entre la pared y el punto de observación no supera los dos metros de longitud. Por tanto, y aunque no pueda hablarse en este caso de una composición en perspectiva, sí es posible reconocer la presencia de profundidad a partir de la distribución de las figuras y las sombras proyectadas, que aportan relieve a la imagen. Pero la pared del fondo liquida el aspecto proyectivo que, de otro modo, pudiera presentar la imagen.

El ritmo visual viene determinado por la superposición de las figuras y la máxima tensión deviene, por un lado, de la triangulación, diagonales y superposición de motivos en la imagen y, por otro, de la mirada de los personajes y del fuera de campo. Al respecto llama especialmente la atención el gesto de los tres adultos que atienden turbados hacia un mismo punto ubicado en el fuera de campo. En este caso el observador de la instantánea desconoce el motivo que aclama la atención de los tres adultos, que por sus expresiones, unidas a la de la niña alzada, nos hacen imaginar que un cuadro dantesco de gente enferma y desolada invade sus campos de visión.

Conocemos el episodio del éxodo sureño gracias a los testimonios documentados que narran las condiciones de los civiles que lograron superar el duro trayecto a pie de Málaga- Almería, descrito someramente en el apartado contextual del presente análisis y profundizado en el capítulo cuatro de la investigación²²⁵. A razón de ellos sabemos que los afortunados que aparecen en la



Fig. 11. Niño refugiado de Málaga en Almería, febrero de 1937. Gerda Taro. International Center of Photography de Nueva York.

fotografía sobrevivieron a los bombarderos del temible cuerpo aéreo alemán así como a la partida naval que, a la vez, atacaba la Costa del Sol. Sin agua ni víveres recorrieron el duro trayecto. Sin embargo y a pesar de lo sabido, un documento gráfico capaz de capturar y condensar los intensos sentimientos de las víctimas ante tales condiciones, sacude de una manera peculiar, extraordinaria, la sensibilidad lectora.

²²⁵ Véase el apartado 4.2.4 del presente estudio.

"Niño refugiado de Málaga en Almería" (fig.11), también de Gerda Taro, se realizó en el mismo enclave que la fotografía analizada. En ésta, el encuadre ha aislado intencionadamente a una criatura agotada, en una situación que podría definirse como extrema para un bebé ya que, entre otros, aparece semidesnudo en temporada invernal. A partir de esta referencia podemos llegar a intuir el estado de cansancio y desolación general y, en consecuencia, el gesto de los personajes de la imagen analizada. Puede comprobarse también cómo la niña alzada adopta la misma mueca que la mujer en quien se resguarda, lo que nos sugiere que en la perspectiva en gran angular que abarcan ambas miradas solo cabe desolación. Asimismo, si reparamos en la quietud de la pequeña observadora, aislada de los demás niños, vemos que aporta además una tensionalidad extra a la imagen. Parece atemorizada, pero el espectador desconoce si es por lo visto, por lo vivido o por ambas cosas a la vez. No obstante, lo que sí resulta reseñable es que si dedicamos el tiempo suficiente a la lectura de esta fotografía comprobaremos que la imagen supera los límites del documentalismo hasta la emoción del espectador. Por tanto, en esta fotografía cabe extrapolar el comentario de Gervasio Sánchez para la obra de Capa a la fotografía de Taro ya que "el miedo, la resignación y la desolación de los refugiados o los sobrevivientes de los bombardeos"²²⁶ también se aprecia en la lectura pausada de esta imagen.

Quedaría por desvelar el punto de atención común de los adultos en la instantánea de Taro, un hecho que intuimos a razón de la presencia de Robert Capa en el lugar fotografiando en ese preciso instante el mismo cuadro que su compañera fotógrafa. De nuevo una imagen paralela aporta esta información extra, se trata de una fotografía de Robert Capa cuyo punto de la toma ubica al fotógrafo en la dirección que atrae la mirada de los tres sujetos adultos fotografiados por Taro. Esta fotografía, publicada en *Robert Capa. The Definitive Collection* (2001:118) (fig.13), muestra a la adulta y a la niña alzada en un encuadre cercano de plano medio que sitúa al fotógrafo en el lugar comentado, escorado hacia la derecha y muy próximo a los referentes, lo que lleva a pensar que una vez más ambos fotógrafos trabajan codo a codo sobre el mismo tema, e incluso que Capa podría ocupar el lugar comentado con la intención de no interceder en el campo fotográfico de su compañera. Luego no sería de extrañar que la presencia del fotógrafo reclamara la atención adulta de los protagonistas de la instantánea de Taro dado que puede imaginarse la expectación que supondría la presencia de dos jóvenes fotógrafos entre la gente del refugio. El mismo Capa, como revisa Gervasio Sánchez, describiría en *Images of War*, cómo su presencia muy a menudo era objeto de atención de la gente a la que fotografiaba. En este caso, el autor hace referencia a otra gran y conocida imagen

²²⁶ SÁNCHEZ, Gervasio: "André Friedmann antes que Robert Capa", en *El País*, Babelia, 27 de julio de 2009.

donde recuerda su encuentro en 1939 con una niña que descansaba sobre unos sacos de arena en Barcelona (fig. 14).

“Es una monada pero debe estar muy cansada porque no juega con los otros niños. Casi no se mueve, solo sigue todos mis movimientos con sus grandes ojos negros”²²⁷

Puede, por tanto, intuirse que la presencia de los fotógrafos fuera de especial interés para los refugiados, y que en el momento de la toma de Gerda, Robert Capa, más próximo a los referentes, captara la atención de algunos de ellos a razón de su cercanía para fotografiarlos también.

Por su parte, la imagen paralela de Capa que da sentido a lo argumentado invita a dos livianas consideraciones más. Por un lado cabría destacar el gesto de la niña fotografiada en el refugio andaluz a razón de la similitud que guarda con la fisonomía y expresión de la niña fotografiada en Barcelona, tan similar que incluso podría sugerir se trata de la misma niña, aunque todo apunte a que así no es (fig.13 y 14). Por otro, el modo tan distinto en el que Capa se enfrenta fotográficamente al mismo tema que Taro. Según las fotografías comentadas sobre la serie de los refugiados (fotografía analizada y fig. 13), aunque los dos deciden el mismo motivo, la toma de Capa cierra el encuadre, aísla a los referentes principales y aprovecha de un modo muy acertado la iluminación del lugar. En conclusión, resuelve una técnica más apropiada y efectiva para una fotografía de corte dramático, aprovechando la luz lateral para crear más volumen en las formas y evitando, con el punto de la toma, las sombras que se proyectan en la pared. Gerda Taro, sin embargo, decide un encuadre más abierto y frontal, describiendo la escena con una intención que podría considerarse más documentalista. Su fotografía ha priorizado fundamentalmente en el cuadro y tema general sin reparar excesivamente en construir una determinada estética.

Para el caso concreto de la fotografía analizada, el uso de un objetivo 75 mm para formato cuadrado y la posición frontal de la fotógrafa han evitado que la proporción sea un elemento a tener excesivamente en cuenta en el análisis. Cabe comentar, sin embargo, la dimensión proporcionalmente elevada que adquiere la figura adulta en pie



Fig. 13. *Refugiados de Málaga*, febrero de 1937. Robert Capa. International Center of Photography de Nueva York.



Fig. 14. *Niña en el centro de refugiados de tránsito de Barcelona*, enero de 1939. Robert Capa. International Center of Photography de Nueva York.

²²⁷ SÁNCHEZ, Gervasio: “Andre Friedmann antes que Robert Capa”, en *El País*, Babelia, 27.06.09, p.6.

respecto al tamaño de los motivos que la rodean, y que, por tratarse de niños, se sobreentiende pequeño. Tres críos se cobijan en torno a la mujer, y esto nos hace suponer que se trata de componentes de una misma familia. Esta sugerencia dramatiza el cuadro más si cabe al pensar en la suerte de los padres de las criaturas o hijos de los ancianos, pues los adultos se intuyen casi octogenarios y los retoños demasiado pequeños como para considerarlos su descendencia inmediata.

La figura de la anciana protectora es el principal elemento organizador del espacio fotográfico. Su posición alzada, unida a las proporciones de la pequeña que se resguarda temerosa en ella y las otras tres siluetas que recortan el fondo conforman que la composición del cuadro sea claramente piramidal. Este tipo de composición ha generado una fotografía muy compensada en cuanto a la distribución de los pesos en el espacio de la representación. La zona inferior izquierda del encuadre está saturada de información, pues debemos considerar la falta de "aire" en este ángulo que a la vez se ahoga con la proyección sugerida por las figuras ubicadas en este margen, que invaden el fuera de campo y que el observador debe completar fuera de los límites físicos del encuadre. Sin embargo, la gradación tonal de estos dos motivos, apenas contrastada, no puede competir con la masa oscura de la zona opuesta que contrapesa el canto ocupado por los elementos del primer término. El anciano ubicado próximo al margen derecho supone un posible motivo por el que se inicie y cierre el recorrido visual (cíclico) de la imagen, aunque la lectura de ésta también se permite desde el vértice hasta la base piramidal de la composición. Es decir, que el orden de lectura del conjunto podría estar condicionado al contraste tonal entre las masas oscuras que organizan la forma piramidal de la composición y que destacan sobre la claridad del fondo, desprovisto de elemento alguno.

Por otra parte, el único elemento del vintage que coincide con tres de las cuatro líneas fuertes que definen la ley de los tercios es la niña erguida. En la zona de mayor interés visual se encuentran el rostro de la niña sentada en segundo término, así como un fragmento de la cabeza de la criatura de menor edad. En este sentido, no se puede hablar de absoluta coincidencia entre las figuras que coronan el centro de atención visual de la imagen y la zona de interés de los tercios ya que la expresión de la mujer y la niña más mayor quedan excluidas del centro exacto del rectángulo. Así pues y salvo la niña alzada, ninguna figura ocupa un lugar en la fotografía que coincida con las zonas áreas de la composición. Sin embargo, no se puede interpretar este hecho como una estrategia compositiva alternativa para construir una imagen que rompa con los cánones al uso en el encuadre -como habitualmente sucede con la obra de la autora dedicada a temas revolucionarios- sino, más bien, debe atribuirse a un segundo reencuadre de la imagen, pues recuérdese que todo apunta hacia un positivado obtenido a partir de un soporte negativo cuadrado. En tal caso y admitiendo que el encuadre original coincidiera con

nuestra interpretación (fig. 15), la composición esta vez sí cumple con precisión la ley de tercios, definida por la tradición icónica occidental. En la reconstrucción cuadrada, uno de los mayores puntos de interés, la mirada de la adulta alzada, coincidiría exactamente con una de las cuatro líneas fuertes de la composición. Esta figura también transita sobre otra línea que define las zonas áureas. Finalmente, una tercera línea fuerte actuaría como elemento conductor que dirige al ojo espectadorial a través de un recorrido guiado por la mirada de los otros adultos sentados y la visión opuesta de la segunda pequeña, ligeramente desviada de la guía imaginaria. Si la impresión original discurre sobre una superficie cuadrada, la ley que define el principio de los tercios se cumple de manera ortodoxa.

La composición piramidal de la fotografía remite a la idea occidental de orden icónico. Las zonas oscuras de la imagen modulan la triangulación compositiva para permitir una doble lectura que inicia su principal recorrido desde el vértice piramidal -que acentúa la cabeza de la anciana- hasta la base de la composición, casi abigarrada. Al mismo tiempo, cabe señalar que no se puede determinar un carácter general rígido en la fotografía ya que todo apunta a que se trata de una instantánea y no de una imagen planificada. Este aspecto queda latente a partir de la mayoría de las figuras de los pequeños, ensimismados con diversos motivos. Únicamente el niño ubicado en primer término nos interpele desde el momento que mira a cámara en el instante de la toma, pero la actitud de los demás sujetos nos instiga a descartar la pose en los actantes.

El fuera de campo queda enunciado a partir de la mirada de los personajes. El chiquillo con boina del primer término interpele y principalmente ubica a la fotógrafa. Por su parte, los niños atienden a puntos indeterminados mientras los adultos fijan la mirada en un punto común que, gracias a la reconstrucción del espacio que permiten imágenes paralelas (copias por contacto del cuaderno nº 3 y fotografías de Robert Capa en *The Definitive Collection*), ha podido interpretarse que se trata de la figura de Robert Capa. Por tanto y en relación al epígrafe del *espacio de la representación*, solo resta añadir que, aunque se descarta la pose de los referentes, la valoración global del documento gráfico se estima en términos de una composición relativamente estática debido principalmente a la sensación de quietud que aportan los sujetos del penúltimo término, es decir, los cuatro elementos que organizan el esquema piramidal de la composición.



Fig. 15. Reconstrucción del supuesto formato original. La zona gris superior indica nuestro añadido.

En lo referente al *tiempo de la representación*, todo hace pensar que la toma responde a una captura espontánea con fines documentales. No hay referencia alguna de un motivo concreto que haya activado una agilidad extraordinaria por parte de la fotógrafa para capturar un instante irreplicable, decisivo. Más bien se podría recomponer su actividad como pausada ante una situación determinada donde realiza selecciones del amplio panorama con escenas homólogas para sus fotografías, decidiéndose finalmente por encuadres concretos que justifican, entre otras, la imagen que nos ocupa en su análisis. Por último, podría afirmarse que esta fotografía recrea un tiempo extenso y parcialmente indefinido dado que remite a las consecuencias que sufre la población civil en cualquier conflicto armado. Ello consiente el uso de ésta e imágenes homólogas en la prensa internacional para hacer referencia a la situación de los refugiados en inconformidad con el contexto noticiado, como en los casos de las cabeceras comentadas que recurrieron indistintamente a imágenes de Málaga, Guernica o Valencia para narrar la agresividad fascista, y no tanto informar de la situación de lugar concreto. Este uso de las fotografías es posible gracias al tipo de marcas temporales que presentan, comunes en todas ellas a razón del momento representado que concentra un tiempo definible como simbólico, que para el caso podría interpretarse como el de la angustia de las víctimas inocentes de una guerra.

7.1.4. Nivel Enunciativo

Esta vez y en relación al *nivel enunciativo*, la fotógrafa presenta a las víctimas de la guerra a partir de un sencillo encuadre casi frontal. La toma está realizada en un ligero picado que contrasta con las arriesgadas articulaciones del punto de vista que habitúa a aplicar en otras situaciones de interés militar o político, donde la movilidad de la fotógrafa delata una búsqueda intencionada de encuadres que ensalcen a los referentes. Pero aquellos escenarios donde interviene la aflicción humana Gerda Taro los afronta de otro modo: el punto de vista adoptado es neutral y Taro enfoca al personaje a la altura de los ojos, independientemente del formato que utilice, aunque muy a menudo este punto de vista testimonial suele coincidir con las fotografías realizadas con la cámara Leica (fig. 16, 17).

Para el caso que nos ocupa, la frontalidad del cuadro, la composición piramidal y el gesto común capturado aportan rigidez a esta imagen estática, mientras que las fotografías previas realizadas con la Rolleiflex destacan por encuadres dinámicos cuyas diagonales y líneas marcadas habitúan a remitir a la estética vanguardista rusa y alemana. Por tanto, éste supone un ejemplo a sumar en las variabilidades de la fotógrafa respecto a la decisión del punto de la toma, donde se evidencia que la estética fotográfica -dinámica/estática- está sometida al tema.

Salvo el crío que mira directamente a cámara, el resto de referentes parece no advertir que están siendo fotografiados²²⁸. Resulta apreciable que ningún sujeto, ni el chaval que interpele en contracampo, finge la singular actitud que se da en los fotografiados cuando se saben interés de un fotógrafo. Nadie, ni siquiera los niños, sonrío. Más bien la cualidad común, y por ello más destacable, en los personajes es un gesto cansado, sumiso y temeroso que revela sobre todo lo demás desconfianza y resignación. Estas emociones primarias, derivadas de la aversión natural al sufrimiento y presentes en la instantánea, promueven en el espectador una gran empatía razonable hacia la gente inocente que sufre una guerra, pues aunque el marco austero que acoge a los personajes no incluya signos explícitos amenazantes, el gesto de los referentes actúa como calificador de la difícil situación que toleran las personas fotografiadas. Asimismo, la interpelación directa de los sujetos adultos hacia un motivo concreto del fuera de campo subraya la importancia del mismo en la zona donde confluyen las miradas, ampliándose la instancia enunciativa de la toma a conjeturas inciertas sobre lo desagradable que puede acoger o suceder en este espacio no avista el observador, dado que se excede los límites físicos del encuadre fotográfico.



Fig. 16. Hombre a pie llevando a refugiados en burro para huir de los bombardeos de las nacionales cerca de Cerro Muriano, frente de Córdoba, España, 5 de septiembre de 1936.



Fig. 17. Mujer con niño huyendo de los bombardeos nacionales cerca de Cerro Muriano, frente de Córdoba, España, 5 de septiembre de 1936.

El sistema representacional sería de carácter clásico absoluto si excluyéramos a las dos referencias ubicadas en el primer término de la imagen, pero el niño que mira a cámara evita el borrado total de huellas enunciativas y la criatura ubicada junto a él desestabiliza en gran medida la organización interna dominante en las ordenaciones de tipo clásico. No obstante, estos dos elementos no atentan sobre la verosimilitud de la representación, pues se sobreentiende que tanto la interpelación directa a cámara como la silueta fragmentada del elemento adjunto están más relacionadas con la espontaneidad de una fotografía instantánea que con la idea de una puesta en escena premeditada. Las premisas descritas no restan realismo al instante fotografiado sino, más bien, aportan cierta naturalidad a partir de lo que podría entenderse un acto fotográfico espontáneo. En este sentido, la interpretación de los recursos a disposición de la fotógrafa se estiman

²²⁸ En este caso debe tenerse en cuenta el disparo de cintura, discreto y a penas sonoro de la Rolleiflex.

acertados en referencia a la relación indicial que mantiene la fotografía con lo real, pues tanto la opción de un encuadre frontal como una exposición correcta -que deriva en la rica gama tonal apreciable- así como la ausencia de líneas de tensión dominantes, más que distanciamiento, generan efectos discursivos de identificación en el espectador desde la impresión de realidad que se ha obtenido en la toma, a pesar del no borrado absoluto de las marcas textuales de la enunciación.

En referencia a las relaciones intertextuales que plantea la fotografía analizada, ésta evoca inequívocamente a la tradición iconográfica de la pintura renacentista que recrea habitualmente la temática de *La Virgen con el niño*. En este caso la fotografía, tanto por narrativa como por composición, remite explícitamente a una obra plástica muy concreta: la pintura renacentista de Leonardo Da Vinci *La Virgen de las Rocas* (fig.18)²²⁹. En la línea de la magnífica obra pictórica, la fotografía de Gerda Taro integra una doble composición: la pirámide que forman los personajes y el escenario que los acoge y resguarda. También es comprobable la coincidencia de la opción de fijar el peso absoluto de las imágenes en la base piramidal de la composición, mientras la zona superior de los cuadros aporta oxígeno a las obras. Asimismo, en ambas predominan las figuras maternas; tanto en la fotografía como en la pintura las organizadoras del espacio son las *madres*, una premisa muy habitual para el caso de las pinturas que representan a la *Virgen María*, donde los niños buscan cobijo en torno a ellas mientras algún adulto secundario enriquece el cuadro compositivo. Entretanto, la direccionalidad de la mirada de algunos de los personajes pintados y fotografiados coincide en una proyección común hacia el fuera de campo. Y, a la vez, la luz natural, filtrada a través de las rocas para el caso pictórico y desde ventanales y puertas para el fotográfico, ilumina de forma envolvente a los personajes de cada obra.

No obstante, un aspecto en el que cabe insistir es el espacio que acoge a los personajes pintados y fotografiados pues, aunque difiere en tanto que uno es abierto y el otro cerrado, ambos se explican a partir del amparo que ofrece a los referentes de cada representación. Para el caso del óleo, las cuatro figuras se encuentran en el umbral de



Fig. 18. *La Virgen de las rocas*, 1483-86. Leonardo Da Vinci.

²²⁹ Obra iconográfica por excelencia del periodo renacentista, realizada por Leonardo Da Vinci en 1483-86, primera versión, y 1485-1508, segunda (en Salvat, 1987:259).

una gruta, exactamente sobre el suelo de una *spelunca*, refugio rocoso propio de las zonas montañosas. Al parecer, Leonardo eligió pintar un momento apócrifo de la infancia de Cristo, cuando Juan el Bautista niño, huérfano, refugiado dentro de una cueva y protegido por un ángel, encuentra la Sagrada Familia en su huída a Egipto (en Salvat, 1987:259-261). En este sentido, también la fotografía de Gerda narra la última etapa de una huída, el final del éxodo en sí y el reencuentro de los afectados, aunque esta vez el refugio se limita al austero interior de un lacónico habitáculo. Finalmente cabe plantearse una asociación más, siquiera circunstancial, en lo que a las implicaciones meramente formalistas se refiere. En relación, la *borrosidad* evidenciada a partir de los elementos ubicados en el primer término fotográfico se encuentra muy próxima al resultado del uso pictórico del *sfumato* leonardesco ya que, a partir de la disolución del contorno de algunas figuras de la imagen plástica ha resultado un efecto que podría considerarse análogo al aspecto formal de la representación técnica a razón del desenfoque fotográfico. Al respecto surge una doble metáfora en relación a las dos composiciones que se integran en cada cuadro pues, mientras en la primera reconocemos un paisaje natural, en la segunda no hay más que una pared grisácea que recibe la proyección de las sombras de sus referentes. Este detalle, las sombras de las figuras humanas proyectadas sobre el fondo austero y gris, evoca ante todo a la desolación de los sujetos representados al hacernos pensar que nada ha quedado tras ellos en la huída. Han perdido todo bien básico y/o material que un día poseyeron o creyeron poseer. Y así llegamos a la idea esta huella oscura y proyectada en la pared como recurso retórico de la guerra, es decir, la forma de conflicto más grave que logra convertir a las personas en sombras de todo lo que un día fueron.

Por último, *Refugiados de Málaga en Almería* sugiere una evidente y ya comentada influencia de Robert Capa en relación al modo de abordar el tema de los refugiados y las víctimas de la guerra. En este sentido conviene además hacer referencia a las imágenes de otros documentalistas coetáneos a Gerda, como los fotógrafos de la Farm Security Administration, concretamente a Dorothea y en relación a su *Madre migrante*, una fotografía que también podría circunscribirse en el fotodocumentalismo social que centra el tema en la tradición de "la víctima"²³⁰.

²³⁰ Al respecto, véase en nuestro estudio el apartado 2.3.2.

Como interpretación global de la fotografía, cabe subrayar la versatilidad compositiva de la fotografía según el subtema tratado en su casi exclusiva temática dedicada al conflicto civil español. Esta vez la línea compositiva de la fotografía analizada se adapta con precisión al género documental propio de la década de los años treinta. Sin embargo este estilo, más que imputable a un periodo concreto, debe atribuirse a la condición del tipo humano que en este caso Gerda fotografía, es decir, a las implicaciones que del mismo derivan -de acuerdo a la percepción o sensibilidad de la fotógrafa respecto al tema abordado- así como al tipo de formato.

En este disparo con Rolleiflex se ha evitado la arriesgada angulación compositiva que la fotógrafa aplica, por ejemplo, en la serie fotográfica del barco republicano *Jaime I* (fig.19), contextualizada también en Almería en febrero de 1937. Este reportaje destaca por una interpretación alternativa del motivo, de acuerdo a la estética monumental del constructivismo y aplicado previamente en la película *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein. Pero cuando se trata de mostrar a las víctimas inocentes del conflicto, Gerda Taro parece optar por una sencilla frontalidad en sus encuadres, muy próxima al estilo documental de los años treinta que recuerda, entre otras, a las imágenes de sus homólogas Dorothea Lange o Kati Horna, quien también documentó la guerra de España (fig.20). Pero a diferencia de Lange y más en sintonía con Horna -según la revisión de la obra²³¹-, Gerda Taro parece huir del excesivo sentimentalismo, un efecto intencionado en la comentada obra de la fotógrafa estadounidense²³².

En definitiva, cabe interpretar que las posibilidades estéticas y narrativas de la obra de Gerda Taro surgen según la opción de elegir los ángulos o puntos de vista más efectivos para la narrativa o temática abordada que, junto al formato empleado, definen modos diferenciados en su práctica fotográfica.



Fig. 19. Sin título, Almería, febrero de 1937, Gerda Taro.



Fig. 20. Evacuación de Teruel, Teruel, 24 de diciembre de 1937. Kati Horna.

²³¹ Del 14 al 30 de julio de 2006 el municipio aragonés de Robres organizó una exposición fotográfica con la obra de Katy Horna, entre otros. Ésta, procedente del Archivo General de la Guerra Civil en Salamanca, también consultable en el catálogo de la referida exposición (en VV. AA: 47-55).

²³² Al respecto, véase en nuestro estudio el apartado 2.3.2.3.

7.2. La Miliciana

Análisis textual de la fotografía *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa*



Gerda Taro

*Miliciana
republicana
recibiendo
instrucción en la
playa*

Afuera de Barcelona,
agosto de 1936

Copia de gelatina de
plata
Imagen: 18,4 x 18,1 cm;
papel: 23,5 x 18,1cm

International Center of
Photography, New York

7.2.1. Nivel Contextual

Esta fotografía se conoce por el título *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa*. Como sucede para todos los casos, el sobrenombre de la imagen se corresponde a la titularidad asignada por el ICP para la muestra *¡Esto es la guerra!*, una fotografía también reproducida en el pertinente catálogo de la exposición (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:55). Esta toma fue publicada originariamente en la edición especial de la revista periódica francesa *Vu* el 29 de agosto de 1936, página 42, sobre el pie de foto: “En patrouille” (en patrulla) y bajo el titular *Quand les femmes s’en mêlent, portraits de miliciannes* (Cuando las mujeres participan, retratos de milicianas).

En este caso puede atribuirse sin margen de error a Gerda Taro la autoría de la toma, encuadrable en género del fotorreportaje, capturada en Barcelona durante la primera quincena de 1936. La determinación resolutive de este punto es consecuencia de las conclusiones extraídas en el análisis que a continuación se despliega, contrastada con las argumentaciones biográficas pertinentes que nos permite contextualizar a la autora en el escenario fotografiado durante el momento de la fotografía. Por todo ello, el margen de error respecto a la autoría de la imagen en este caso no se considerará.

Como viene siendo habitual, la lectura de esta imagen informativa requiere de la insistencia biográfica sobre aquellos pasajes relevantes que aclaran el significado de la imagen -en sentido técnico, formal y estético. Así, Robert Capa y Gerda Taro llegan a la capital catalana el 5 de agosto de 1936, dos semanas y media después del comienzo de la guerra. Previamente y desde París el mismo Capa ha negociado con distintos editores para viajar a España y documentar la guerra junto a Gerda Taro, que recientemente ha sustituido su anterior actividad de secretaria por la de fotógrafa. Los fotógrafos -la mujer todavía inexperta- viajan hasta Barcelona auspiciados inicialmente por *Vu*, cuya línea editorial se define abiertamente en apoyo a la República, para ofrecer cobertura de la guerra y obtener imágenes para el número especial que la firma francesa prepara sobre el conflicto español (Whelan, 2003:121 y Schaber, 2006:149). La guerra acaba de iniciarse y el ambiente que encuentran Capa y Taro en la capital catalana es más festivo que bélico, lo que condiciona la temática inicial de la obra donde cabe contextualizar *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa*. El ánimo general de la ciudad, una de las máximas representantes de la resistencia al levantamiento, se corresponde con el fervor del tumulto mayoritario que participa en defensa de los ideales antifascistas y la urbe, optimista y confiadora en derrocar inmediatamente al fascismo, lo celebra.

Las primeras imágenes de Capa y Taro confirman esta impresión. Por un lado, la atención se centra en el desarrollo de un documental que adopta forma a partir de una temática que podría definirse costumbrista, pues los enfrentamientos bélicos que desean

fotografiar ya han finalizado (Capa, 1937:21). Por otro, la metodología de trabajo delimita el estilo de una obra que se caracteriza una vez más por situar al individuo representado en el centro de la organización de la imagen. En este momento las coincidencias entre los aspectos formales y conceptuales de la producción de Robert Capa y Gerda Taro cimientan los principales rasgos de una obra conjunta cuyo sentido de la autoría es aún común. Estas máximas coincidentes durante el periplo catalán y otros justifican las reincidentes aproximaciones contextuales, compositivas y enunciativas resultantes de la producción de los fotógrafos, difícilmente eludibles dado que muy a menudo fotografían a los mismos sujetos en escenarios comunes. Por tanto, para comprender el sentido iconográfico que se inicia con el apartado de *la miliciiana* en la ordenación taxonómica propuesta en este capítulo y proceder al análisis completo de la fotografía seleccionada, deberá apelarse brevemente a los factores categóricos que surgen en este punto y atender a los condicionantes previos que intervienen en la forma de expresión de la fotografía durante la primera etapa del conflicto civil y de su carrera.



Fig. 1 Pareja de milicianos, Barcelona, agosto de 1936, Gerda Taro.



Fig. 2 Pareja de milicianos, Barcelona, agosto de 1936. Robert Capa.



Fig. 3 Gerda Taro y Robert Capa, París 1935, Fred Stein

La influencia de Capa en la mirada fotográfica de Taro será determinante pero no exclusiva en la configuración de su estilo fotográfico. Más que unidireccional, podría interpretarse de doble sentido dado que en las determinaciones estéticas, técnicas y formales de la obra de este primer periodo interviene cierta interacción armoniosa de todos los elementos que participan en la creación fotográfica común. Ciertamente y como veremos en los ejemplos cotejados para desarrollar este punto (fig.1-2,4-7), la influencia de Robert Capa resulta evidente, pero se trata de un proceso que cabe entender habitual en la formación de todo fotógrafo novel que se forma en compañía de otro más experimentado que, por su parte, también se deja influir por la mirada compañera.

François Maspero sugiere al respecto que además del antecedente descrito debemos atender a la equivalencia metafórica y personal que relaciona a los fotógrafos por igual con la opción o modelo dominante de sus fotografías (2006:115). El escritor francés

desarrolla un breve análisis a partir de esta argumentación, iniciada por Irme Schaber (2006:149), donde ambos comentan el notable paralelismo que existe entre los fotógrafos y los sujetos que a menudo seleccionan como referentes de sus fotografías. Concretamente a partir de un mismo ejemplo, Maspero y Schaber especulan sobre el significado interpretativo del/la miliciano/a en las respectivas obras de estos dos autores. En concreto se trata de una argumentación basada en dos interesantes fotografías con notables elementos comunes, tomadas con distintas máquinas pero capturando el mismo motivo y donde aparecen una pareja de milicianos que descansan bajo el sol, en sillas de mimbre, con semblante relajado y simpático (fig.1 y 2). Como anécdota añadiremos que Arcadi Espada define la realizada con formato 135 como “la más bella fotografía de guerra que conoce”²³³.

En las fotografías aludidas el hombre y la mujer se encuentran de frente con la mirada incómoda por el sol. Sus talantes resultan atípicos para un contexto armado y únicamente el fusil que aparece en primer plano evoca a la situación conflictiva que se desarrolla en el lugar. La joven de la fotografía viste el típico mono azul de la milicia y se encuentra sentada junto al hombre, peculiarmente semiuniformado (con mono y corbata). Ambos sonríen ampliamente y, a pesar de la situación y la precaria logística que se avista para combatir en la guerra, aparecen fotografiados con una actitud alegre y relajada.

Maspero comenta en su texto el parecido axiomático de los milicianos y los fotógrafos: “l’homme est brun comme Capa, elle une blonde gracieuse” (2006:150), una observación muy acertada si comparamos estas dos imágenes con el retrato que Fred Stein realiza a los fotógrafos meses antes del conflicto español (fig. 1).

Todo ello refuerza la proyección de Robert Capa y Gerda Taro hacia los referentes de su temprana obra fotográfica, muy a menudo protagonizada por jóvenes y optimistas parejas de milicianos que no ocultan su afecto (fig.4 y 5). Pero también cabe comentar a título independiente la especial insistencia de cada fotógrafo hacia la versión masculina/femenina de la figura miliciana, la primera principalmente atendida por la fotografía de Capa y la segunda por la de Gerda. En este sentido el profesor Hugo Doménech reflexiona y analiza sobre cómo, por su parte, Robert Capa crea a partir de la joven



Fig.4. Miliciano y miliciana, Cataluña/Aragón, agosto de 1936, Gerda Taro.



Fig. 5. Pareja de milicianos, Barcelona, agosto de 1936. Robert Capa.

²³³ En “Diarios de Arcadi Espada” disponible en web: <http://www.arcadiespada.es/page/30/?ref=Guzels.TV>

resistencia masculina “el pretexto que justifique una posible suplantación de su propia personalidad en las fotografías que realiza (2005:303), mientras el periodista Fernando Olmeda invierte esta analogía e interpreta que la referencia de *la miliciana* en la obra de Gerda Taro es producto de la identificación de la fotógrafa con el tipo de mujer que compone este colectivo minoritario y singular (2007:118-119).

Si atendemos a la producción y publicación gráfica de Robert Capa y Gerda Taro en relación a sus primeros trabajos en España observaremos evidentes y continuos puntos de contacto entre los fotógrafos y los tipos humanos que protagonizan sus fotografías (fig. 6 y 7). Y, de la misma manera que en la representación de la pareja de milicianos concurre el significado inicial del tándem Capa & Taro (fig.1-5), la selección temática y tratamiento de la figura de *la miliciana* en la obra de la fotógrafa evoca a la narrativa que la autora construye a partir de un determinado patrón femenino, edificado según un juicio de valor muy personal, que sugiere la cercanía moral de la fotógrafa hacia el perfil humano fotografiado ya que las estas imágenes, futuros mensajes informativos, no siempre reflejarán la máxima realidad del contexto.

Examinando la producción de Gerda Taro en su unidad observamos que esta preselección temática participa concienzudamente de la búsqueda de un determinado tipo humano femenino cuyo simbolismo contribuya a la defensa de unos valores específicos de lucha - democráticos y antifascistas-, mientras excluye, no absolutamente pero casi, toda referencia al discurso imperante de la mujer española en la década de los 30, encuadrable fundamentalmente en el espacio de la domesticidad, el trabajo en la retaguardia y, ante todo, el sufrimiento, un asunto, éste último, que condensa muy acertadamente *Mujer que llora después del bombardeo*, de Agustín Centelles (fig.8), una de las imágenes más habituales de la Guerra Civil española que ha permanecido en la conciencia colectiva. Luego la realidad general de la mujer española en 1936 no puede considerarse la que Gerda Taro propone con sus fotografías.

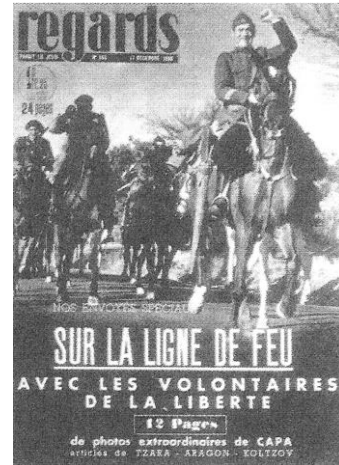


Fig.6. *Regards*, diciembre 1936
Fotografía de portada: R. Capa.



Fig.7. *Regards*, marzo 1937.
Fotografía de portada: G. Taro.

Teniendo en cuenta el párrafo anterior conviene comentar que, a diferencia de su homóloga occidental, la mujer española que contextualiza la guerra continúa su evolución en un marco básicamente rural, mientras que las que habitan la ciudad apenas gozan de derechos independientes y bienestar aislado del proporcionado por el cónyuge. En definitiva, el contexto en el que se desenvuelve la mujer española de la década de los treinta cumple con el denominador común de un desarrollo para la mujer excluido del ámbito público: de la cultura, la economía y un trabajo alejado de la división sexual y clasista.

De todo ello ofrece testimonio las fotografías publicadas en la prensa general de la época, donde podemos descubrir a mujeres trabajando en lavaderos, mercados y, fundamentalmente en espectáculos cuando se trata del trabajo remunerado²³⁴. La responsabilidad de esta falta de oportunidades para el colectivo femenino podría hallarse en la escasa escolarización dado que a principios del siglo XX y en adelante, la educación femenina en España ha estado principalmente monopolizada por la Iglesia y ésta no concibe una formación para la mujer más allá de la propiamente doméstica. Instruidas como perfectas madres y esposas, cada vez están más alejadas de alcanzar una independencia y una cultura independiente y propia. En el resto de Europa, sin embargo, ha comenzado a palpase los primeros atisbos de un proceso lento y gradual, iniciado en el siglo XIX, que proyectan inquietudes de rebeldía sobre este tipo de normas. Han surgido movimientos feministas organizados. La industrialización de las ciudades ha incorporado a muchas mujeres al trabajo y, como si de un efecto dominó se tratara, al ámbito público, político y a cambios sociales decisivos que generan exigencias de igualdad. Todo ello en España comenzará a darse tímidamente a partir de los años veinte, y los objetivos que defienden son reformas en la educación escolar, equiparación en los contratos laborales y el derecho al voto, concesiones que definitivamente se obtienen a través de la modernización del Estado propuesto por la II República Española, en cuya Constitución, artículo 25, se sintetiza el espíritu de este estado democrático,



Fig. 8. Mujer que llora después del bombardeo, agosto 1937. Agustín Centelles (en Preston, 2005:26).

²³⁴ Estas conclusiones sugiere análisis de la exposición “Prensa y Mujer” comisariada por Paquita Sánchez y mostrada en varias salas de Valencia y Cuenca. Se trata de una exhibición interactiva donde la mayor parte de periódicos y revistas de la década de 1930 pueden ser manipulados y leídos.

“No podrán ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, la filiación, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas ni las creencias religiosas. El Estado no reconoce distinciones y títulos nobiliarios” (2004:7).

No es de extrañar, por tanto, que al estalla la guerra, la mujer española salga a la lucha dado que todo lo logrado durante la República peligraba con la victoria fascista. La figura de la miliciana encarnará esta resistencia. Sin embargo y ante la pregunta de Mary Nash “¿De verdad eran representativas las milicianas retratadas con atuendo revolucionario?” (2006:95). La autora de *Rojas*, basada en un análisis que estudia tanto las imágenes como la realidad social del momento, sentencia que “el modelo que se proyecta no es el de una *nueva mujer* que surge del contexto socio-político sino creado para colmar las necesidades de la guerra” (2006:98).

En este punto conviene precisar que la referencia a la miliciana como pretexto de las creaciones que surgen a consecuencia de la Guerra Civil española no es ni mucho menos un patrón exclusivo de determinados autores o, ni siquiera, una única disciplina. Durante los primeros meses del conflicto, la mitificación poética de la miliciana proliferará como potente reclamo populista que se acreditará en la retórica revolucionaria del imaginario de la guerra, y no sólo la fotografía como medio expresivo intuye y se beneficia del potencial de este nuevo símbolo, sino que llegará a formar parte de la cultura popular generalizada desde todos aquellos espacios que conjuguen aspectos testimoniales con métodos creativos encaminados hacia la información orientada.

Cabe entender, por tanto, que las múltiples referencias a la figura de la miliciana, en general, responden a la narrativa de un complejo proceso donde concurren diversas cuestiones que cabe analizar, pues por un lado, participan las intenciones defensivas y solidarias de la resistencia, pudiéndose afirmar que su referencia concierne además al contexto sociopolítico que adopta a este referente como reclamo estético y propagandístico. Sin embargo, y a la vez, con su caracterización también se insinúa cierto espíritu de transformación que relaciona la experiencia específica del colectivo femenino con el entorno sociopolítico y cultural de la época. Es decir, que la miliciana también simboliza la oportunidad rupturista que brinda el contexto alborotado de la guerra para que se lleven a cabo las reivindicaciones reclamadas desde las estructuras feministas durante los años anteriores, aunque ante la intensa conflictividad del momento y según indica Usandizaga, “a muchas les parecía más urgente el combate contra el peligro fascista que la lucha por la liberación de la mujer” (2007:31).

Y así la figura de la miliciana se propondrá heroína desde la propaganda de las propias estructuras organizativas femeninas y en adelante, adquiriendo un singular protagonismo

tanto en la imagen considerada en sentido amplio²³⁵ como en el extenso lote que abarca la versificación poética de la narrativa convertida en lemas revolucionarios, consignas y poemas. Como consecuencia, el recurso icónico de la miliciana se establecerá como símbolo habitual pro republicano²³⁶. Pero, aún con todo, y teniéndose en cuenta la fecha de publicación de las fotografías de Gerda Taro en *Vu* (29 de agosto de 1936), cabe comentar para subrayarse el anticipado uso de esta figura en la obra de Taro como recurso estimulador a la lucha y la resistencia.

En conclusión es importante matizar que la figura de la miliciana sólo representó a una minoría del colectivo femenino durante la fase inicial de conflicto. Como avisábamos, la realidad social de la década de los treinta sitúa a España como un país eminentemente rural donde la actuación extra doméstica de la mujer no era excesivamente destacable. Por tanto, la alteración del significado propagandístico en relación a este modelo representacional responde, ante todo, a un uso del referente como motivo promocional y sugestivo. Sin embargo, para el caso particular de la fotografía analizada, la teoría establecida a partir de la ordenación taxonómica que plantea *la miliciana*, en conformidad con los tipos referenciales femeninos más destacados que se completan en el conjunto de esta obra, trasciende a este significado generalista participando, como se verá, como tentativa en el reajuste de determinados códigos de conducta que cuestionarán la situación subalterna en derechos y libertades de la mujer de esta época. Por todo ello, para entender la demanda iconográfica del motivo que protagoniza la fotografía *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa* debe ahondarse todavía un poco más en las funciones de la mujer pro republicana durante el periodo de la Guerra Civil española pues, aunque hoy este sea un episodio bastante reconocido y reconstruido²³⁷, su insistencia resulta esencial para el análisis de la fotografía que ocupa este apartado.

Al respecto Ana Aguado, profesora titular de Historia contemporánea en la Universidad de Valencia, corrobora y argumenta en relación al estudio de la movilización femenina integrada por milicianas cómo en este caso la guerra pronostica y anticipa la transformación social de las mujeres ya que la ruptura de la cotidianidad y los cambios revolucionarios republicanos modificarán su actitudes, costumbres y normas de comportamiento. Todo ello afectará a sus modos representacionales,

²³⁵ La ilustración y el cartelismo también recurre a este motivo como símbolo de la guerra y la revolución. Como ejemplo podemos apreciar la fig. 6, obra del dibujante Cristóbal Arteché, cartel nº 3737 de la colección de carteles de l'ANC. Reproducido en *Carteles de la República i la guerra civil. Catálogo de la exposición del mismo nombre organizada por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya 1985- 1986.*

²³⁶ Han sido varios los testimonios escritos que han acercado la figura de la miliciana a la cultura popular. Como ejemplo citaremos el poema de Miguel Hernández a la miliciana Rosario Sánchez, Rosario la *Dinamietra* (1989:50), y el de *Casilda* (1985: en JIMÉNEZ DE ABERASTURI, L. M., *Casilda, miliciana. Historia de un sentimiento*, San Sebastián: Txertoa, 1985.

²³⁷ Entre la diversidad de ejemplos citaremos algunos de los tratados en nuestro estudio: NASH, Mary: *Rojas*, Madrid: Taurus, 1999. QUIÑONERO, Llum: *Nosotras que perdimos la paz*, Madrid: Foca, 2005. Di FEBO Giuliana, "Republicanas en la guerra civil española: protagonismo, vivencias, género", en Julián CASANOVA, *Guerras civiles en el siglo XX*, Madrid: Pablo Iglesias, 2001, pp. 51-77.

“También, en lo relativo a la representación simbólica, se dio un cambio en la imagen de las mujeres con la propagación de la imagen de “nueva mujer”, luchadora antifascista, o de la miliciana con fusil al hombro, representada en la cartelística de los primeros momentos como símbolo de la resistencia. En efecto, todas estas modificaciones se dieron porque la guerra y el proceso revolucionario que la acompañó fue un momento de desarrollo de las expectativas femeninas. Puede decirse así, por lo que respecta a estas transformaciones y a la vez límites que caracterizan al período bélico, que la guerra transformó la vida de las mujeres y la tradicional división de los espacios en función del género permitiendo que se diesen rupturas en los modelos tradicionales, como ocurrió, sólo coyunturalmente y por poco tiempo, con la figura de las milicianas, o de las reporteras y fotógrafas en el frente” (en VV. AA, 2008:134).

Como vemos, en la argumentación de Aguado, que evoca a la representación del modelo de “nueva mujer”, se incorporan elementos emancipadores y alusivos al modelo revisado de mujer soviética “constructora de progreso”²³⁸. Pero estos elementos no solo se dan cita en la figura nacional de la miliciana sino que además trasciende en aquellas mujeres extranjeras que también pretenden ser útiles en la lucha antifascista, y para explicarlo la historiadora alude explícitamente a las reporteras y las fotógrafas. Por tanto, la relación que surge entre el sujeto que enfoca y el enfocado en la fotografía que analizamos no se puede interpretar como un suceso ingenuo o propio del más estricto documentalismo o la propaganda gráfica. En el caso de esta concreta fotografía cobra una singular importancia las consideraciones que participan, por un lado, de la experiencia y circunstancias que han llevado a Gerda Taro en concreto a documentar la guerra de España y, por otro, de aquello que pretende hacer llegar con el mensaje que crea.

Aunque para la mayoría de fotógrafos y cartelistas la incorporación al frente de la mujer republicana resultó una gran novedad, lo cierto es que la proyección iconográfica de la figura de la miliciana no responde a una aproximación fiel del conjunto femenino en el contexto español de los años treinta. Más bien se podría interpretar como un producto simbólico elaborado en beneficio de una causa ajena a la realidad femenina y servido en un contexto alterado por la guerra. Pero en versión amplia, la expresión generalizada de esta figura no tuvo una función de transformación sobre los códigos de conducta de las diferentes identidades, a diferencia de lo que pueda sugerir *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa*. Tampoco puede decirse que el uso generalista de la figura de la miliciana participó como reclamo a la instrucción o participación activa de la mujer en el conflicto armado. Más bien y como indica M.Nash (2006:98), la mayoría de

²³⁸ A parte de las referencias atendidas en el apartado 3.2.1. de nuestro estudio que revisa considerablemente el tema, la historia de la mujer soviética está esbozada en NAVAILH, François. “Le modèle soviétique” in PERROT, M.ichelle y Georges DUBY (dirs.) *Histoire des femmes en Occident*, vol. V, Paris: Plon, 1991. Trad.: *Historia de las mujeres*, Madrid: Taurus, 1992. De especial interés también el texto de BENEDÍ Altés, Meritxell: ““La revolució traïcionada”: Dones russes durant els primers anys de la Unió Soviètica” en NASH, Mary y Susana TAVERA: *Las mujeres y las guerra. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Barcelona: Icaria, 2003, pp. 287-299.

veces su demanda iconográfica pretendió elaborar un mensaje atractivo, moralizador e influyente para el compromiso masculino en la lucha armada. Es decir que, en comparación, el uso del símbolo de la miliciana sería equiparable al del anciano blanco que fue personificación del gobierno estadounidense durante la guerra civil, primero, y después durante la Segunda Guerra Mundial, una figura que, se sobreentiende, bajo el lema cartelístico "I WANT YOU", no reclamaba a los ancianos a la guerra como si de un efecto espejo se tratara sino, más bien, al mayor número posible de reclutas efectivos estadounidenses (fig. 9 y 10).

Asimismo, el uso de la figura de la miliciana como símbolo de la Guerra Civil española a menudo se malinterpretó e incluso fue llevada hasta el extremo por el discurso nacionalista, que también hizo uso de la figura de la mujer para proclamar modelos de feminidad opuestos²³⁹. A este respecto la revista *Fotos* resulta singularmente ilustrativa. Si examinamos brevemente los números de la publicación correspondientes a marzo y abril del año 1937 podrá comprobarse cómo en la sección femenina de la revista, que combinan entrevistas a mujeres con imágenes de moda y textos sugestivos sobre el buen vestir, se proyecta una imagen de la mujer absolutamente opuesta a la figura activa y abiertamente partidista que personificó la miliciana vestida con los ropajes masculinos de la resistencia (fig.11)²⁴⁰. Para caso de *Fotos*, la definición de "heroína" que se atribuye a la "mujer cristiana" simboliza las cualidades bondadosas de la fémica tradicional a partir de su implicación con labores propias en la retaguardia, y todo ello de nuevo contrasta con la actitud insana y pernicioso que el medio critica de las milicianas republicanas levantadas en armas desde la trinchera (fig. 12). Pero también a menudo, desde la posición roja pudo suponer objeto de crítica una mujer con fusil, dado que traicionaba su naturaleza pacífica.



Fig.9. *Les milicies us necessiten*, 1936. Arteche.



Fig.10. *Uncle Sam*, 1916-17. James Montgomery Flagg

²³⁹ En los ejemplos seleccionados de la revista *Fotos* podemos apreciar la manipulación intencionada de la imagen de la mujer en el contexto de la guerra. Así, mientras el nº de abril del año 37 utiliza una imagen de dos milicianas en una trinchera para exponer las consecuencias devastadoras de la actuación republicana en el territorio español (fig. 7), reportaje "*Estampas de Barcelona en Barbarie*"), la edición de marzo del 37 dedica su crónica al ama de casa Francisca Aburuza, considerada como "*La mujer más valiente de España*" y definida como *heroína de guerra* por su actitud amorosa con los heridos nacionales durante la defensa de Villarreal de Álava.

²⁴⁰ Ver la crónica "*La mujer más valiente de España*", en *Fotos*, enero de 1937.

En el caso específico de Gerda Taro quedará probada, a partir de sus imágenes, su simpatía hacia el concreto tipo humano de la miliciana, con quien coincide en numerosos aspectos, tanto físicos como morales (fig.13). Aún así cabe subrayar la capacidad de cualquier medio para traicionar esta intención original ya que la veracidad aparente del documento visual no puede competir con la interpretación que propone la información textual anexada a la imagen, ni tampoco reducir la pluralidad de interpretaciones inherentes a su naturaleza²⁴¹. Por tanto y aunque el discurso fotográfico se pueda juzgar conciso, la información textual adjunta y el juicio del público poseen la capacidad de condicionar el sentido inicial de la imagen y con ello tergiversar el mensaje que pretendía con su toma el fotógrafo. Pero, según se desarrolló, los fotógrafos que documentaron la guerra de España fueron proveedores de un material bruto, todavía no protegido, que se podía alterar, primero, en el laboratorio de revelado, después en las redacciones con el reencuadre y, por último, cuando se reajustan en página texto e imagen dado que, muy habitualmente lo escrito que acompaña a lo visual tendrá, en estos casos, una función igual de elocuente.

En relación, las publicaciones conservadoras y fascistas denunciaron abiertamente la conducta de la resistencia femenina republicana como "antinatural"²⁴². Para éstas el lugar de la mujer estaba en la retaguardia, en ningún caso en el frente de batalla, y lo anecdótico del caso, como bien comenta Javier Ortiz Echagüe (2007:225), es que en algunos casos, como el del uso de las fotografías de milicianas (fig.12), la construcción de este discurso necesitaba de un material obtenido en la zona republicana. Aunque en este estudio no cabe dar respuesta a ello, una cuestión interesante sería preguntarse de dónde podían obtener este tipo de imágenes los redactores de *Fotos*. Sin embargo, lo que sí resulta relevante para la investigación es destacar el uso de las fotografías de milicianas



Fig. 11. Fotos, 20 de marzo de 1937.



Fig. 12. Fotos, 24 de abril de 1937. La fotografía que ocupa la franja intermedia de la página muestra a un grupo de milicianas armadas en el interior de una trinchera.

²⁴¹ Véase los apartados 2.6.2 y 2.6.3. de nuestro estudio.

²⁴² En *Fotos*. Año 1, nº 4. 20 de marzo de 1937.

en la prensa nacional como interpretación alternativa del sujeto temático que protagoniza la imagen que analizamos.

La miliciana en la obra de Taro presenta la particularidad de ser fotografiada junto a sus homólogos varones, en igualdad de condición, a diferencia de la gran mayoría de fotografías noticiables, donde normalmente aparecen milicianas aisladas o en grupos femeninos. Las imágenes de Taro que conforma la plana del 22 de marzo de 1937 de *Ce Soir*, ya comentada en relación a otros asuntos²⁴³, muestran a milicianas armadas instruyéndose junto a sus camaradas varones. En algunos casos, como en *Regards*, las firmas se veían obligadas a explicar el uso de este material argumentando que las fotografías "se publican para arrastrar a la revolución a todas las demás mujeres heroicas que se puedan llegar a identificar con ellas"²⁴⁴. Cabe entender que, con ello, lo fundamentalmente pretendido era el descarte de las posibles lecturas perniciosas que, como el caso de firmas antagónicas como *Fotos*, lograba un pie de foto oportunamente alterado.

Al margen de la afectación que sufre cualquier tipo de imagen fotoperiodística, siempre condicionada por sus usos, lo que ahora cabe subrayar es que resulta igual de significativo que Taro fotografíe a la miliciana acompañada de varones como sin acompañante. Podría llegar a pensarse que en el primero de los casos la fotógrafa pretende no hacer distinciones e igualar las funciones del hombre y la mujer en la lucha antifascista. Para el segundo, refuerza la independencia y mayor movilidad de la mujer, lo que se sugiere como una propuesta de ampliar los horizontes de la actividad femenina, abriendo nuevos campos de actuación a la mujer, planteados según los modelos que proponen sus fotografías dado que, como señala M. Nash, "las identidades de género se consolidan y se propagan en gran medida a través de las imágenes de las mujeres transmitidas" (2006:90).



Fig.13. Sin título. Gerda Taro fotografiada con un grupo de milicianos y milicianas. La fotógrafa ocupa la segunda posición de la fila superior.



Fig. 14. Sin título. Valencia, 1937. Gerda Taro.

²⁴³ Véase fig. 15 del apartado 4.3.1. de nuestro estudio.

²⁴⁴ *Regards*, 10 de septiembre de 1936, página 21.

La imagen fotoperiodística que examinamos aparece por primera vez publicada en la edición especial que la revista francesa *Vu* dedica a la ofensiva española, fechada el 29 de agosto de 1936, p. 42 (fig. 15). Por tamaño y ubicación la fotografía comentada no destaca excesivamente en la publicación. Se prevé que la edición ha considerado de mayor interés otras imágenes que completan el reportaje, destacándose la única instantánea firmada bajo el sello Reisner²⁴⁵ donde aparecen dos jóvenes milicianas semiequipadas con monos azules, los característicos birretes isabelinos de las FAI (Federación Anarquista Ibérica) y dos fusiles que delatan, entre otras, la menudez de las mujeres –esto en relación al tamaño de los fusiles. Aunque ninguna fotografía incluye la rúbrica “Photo Taro”, la página 42 al completo se organiza con imágenes de Gerda que muestran a las milicianas del PSUC en la ciudad y durante sus instrucciones militares en la costa Barcelonesa. En casi todas ellas se prevé la intención de la fotógrafa por resaltar esta figura, un aspecto deliberadamente buscado y logrado con éxito gracias principalmente a la elección del punto de las tomas.



Fig. 15. *Vu*, Edición Especial, 29 de agosto de 1936.

En relación al tema que afecta a la construcción del mensaje en la página impresa según la suma de lo visual y lo escrito, observamos que en este caso, el pie de foto de *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa* únicamente hace referencia a la acción que desarrolla la mujer con su grupo. En el contexto del reportaje de *Vu* la información textual se subyuga a la importancia narrativa del mensaje fotográfico, pues el escueto pie de foto únicamente realiza funciones descriptivas tanto en el caso de la imagen analizada como en el resto de fotografías del reportaje. El titular, sin embargo, realza y promueve la identificación con estas mujeres fotografiadas en actitud valerosa.

Para finalizar con este primer *nivel contextual* solo cabe añadir que el análisis de la fotografía *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa* parte de una copia en

²⁴⁵ PHOTO Reisner es la firma común y habitual los fotógrafos George Reisner y Hans Hamuth.

B/N original en gelatina de plata sobre papel a tamaño 18,4 x 18,1 cm (imagen). Según revela este original, exhibido en la muestra *¡Esto es la guerra!* puede discernirse que la toma ha sido capturada con la Rolleiflex Old Standard. La distancia aproximada entre la máquina y el principal referente podría calcularse en torno a los tres metros. Priorizando la atención de lectura sobre la profundidad de campo, puede resolverse una máxima apertura del diafragma, $f/3,5$, y, en consecuencia, una velocidad de obturación relativamente rápida, entre $1/100 - 1/300''$, inclinándonos por la segunda opción. Ello se discierne con la lectura de la luz racheada, el ambiente nublado y el resultado fotográfico del referente en contraluz. De nuevo todo apunta hacia una película de formato 6x6 y luz día (100 ASA).

7.2.2. Nivel Morfológico

Como descripción sucinta del motivo fotográfico se puede señalar que la imagen muestra a una miliciana de perfil, armada con un revólver en un espacio amplio, abierto y deshabitado, delimitado por la línea del horizonte. La figura aparece enmarcada en un plano general cercano. La indumentaria de la mujer es entre civil, militar y femenina. En el entorno se halla, alejado, un pequeño elemento vertical que sugiere la estructura de un faro, lo que ubicaría al referente en la costa, concretamente de Barcelona según el pie de foto que acompaña a la imagen publicada en *Vu*.

La composición, un tanto radical, centra el interés en el perfil silueteado de la miliciana, concretamente en el recorte frontal que incluye los motivos especialmente destacables en el cuadro: el rostro, el revólver y el zapato de tacón. El grano fotográfico, en cuanto a lo que a materia propiamente expresiva se refiere, resulta inapreciable, lo que nos lleva a dilucidar una sensibilidad de 100 ASA en la película negativa para formato medio. El resultado de esta opción se revela, ante todo, en la reproducción fiel del paisaje. Ello permite que percibamos la textura de la tierra arenosa, que a la vez remite a las cualidades formales y táctiles de la arena de playa. La fotografía se sugiere poco trabajada en el laboratorio, lo que le aporta un extra de realismo y frescura. La textura general de la imagen viene determinada por la calidad de la óptica empleada en conformidad con una exposición correcta. Se entiende que la fotógrafa ha interpretado acertadamente la iluminación del lugar y adecuado las coordenadas velocidad/ diafragma a una media lumínica para la variable técnica que considere el más que evidente contraste entre el fondo y la figura. Aún tratándose de un contraluz, en la figura de la miliciana se aprecian distintos tonos de gris, lo que permite descartar una velocidad de obturación excesivamente rápida. El revólver supone el principal centro de interés en la composición, aunque no coincide con los ejes diagonales de la imagen, ocupados por los otros dos elementos claves como el perfil de la mujer y el zapato, alineados en una de las líneas fuertes.

Pueden distinguirse la presencia de líneas horizontales, verticales y curvas. La primera afecta principalmente al fondo y las segundas a la forma. La línea del horizonte cruza y organiza el espacio. La pierna izquierda de la miliciana, que coincide plenamente con ésta, continúa su proyección hacia el fuera de campo izquierdo mientras el cañón del arma, también alineado en paralelo, proyecta la horizontabilidad de las líneas hacia el lado opuesto. Asimismo, son de gran relevancia la vertical que forma la pantorrilla izquierda y la línea que dibuja la silueta trasera del referente, muy curvada por la posición del cuerpo, por lo que también es subrayable su valor.

Se observan tres planos que perfectamente diferencian la figura del fondo. En el plano intermedio destaca el motivo principal gracias, en gran medida, al desenfoque del primer y último término. La profundidad de campo es muy limitada y ello, unido a la definición de las líneas que delimitan la figura del primer plano, con máxima nitidez, subrayan el principal motivo de la fotografía: la mujer armada. Ésta también queda resaltada gracias a un primer plano absolutamente fuera de foco. Se trata del terreno arenoso donde, puede adivinarse, descansa la máquina en el instante de la captura de la toma. Esta decisión ha provocado un desenfoque homólogo en el primer y tercer término de la fotografía, con lo que se ha conseguido destacar sobremanera la silueta de la mujer que a la vez se encuentra en contraluz. Todo ello no deja margen para desviar la atención del elemento principal fotografiado.

En relación, cabe destacar el modo en el que se ha obtenido la fotografía, esto es, con la máquina descansada en suelo. Ello revela que se ha empleado tiempo para la composición bajo el objetivo de lograr un determinado efecto en la fotografía. Ha de tenerse también en cuenta que un objetivo 75 mm a $f/3,5$ requiere un cuidadoso enfoque. Los contornos se muestran muy ligeramente difusos, efecto propio de la máxima abertura del diafragma que, junto a una velocidad no muy rápida, crea un sutil halo de luz parásita que invade el contorno de la figura principal. Esta opción de velocidad de obturación también ha permitido mayor incidencia de luz en la película, lo que ha provocado que puedan apreciarse tonalidades grisáceas en las zonas más oscuras del principal elemento en contraluz. No obstante, estos aspectos que podrían comprometer la nitidez general del cuadro no son excesivamente relevantes gracias a la compensación del ISO. La textura general de la fotografía es muy homogénea. La copia examinada no se muestra muy trabajada durante el proceso de laboratorio. Tampoco se aprecian forzados. El desenfoque, la nitidez y el desenfoque que organiza en tres pasos el *espacio de la representación* aportan un recorte natural que obliga a centrar la atención espectadora en la figura de la miliciana.

La iluminación difusa se justifica por lo nublado del ambiente. Se trata de una iluminación muy efectiva para tomar fotografías, aunque la complejidad de la captura viene determinada por el punto de la toma dado que la principal referencia se halla a contraluz, lo que resuelve fotografías muy contrastadas. Aún con todo la exposición ha sido correcta ya que se han respetado las cualidades de las zonas más claras y oscuras. La iluminación envolvente en conformidad con la elección de los parámetros técnicos para la captura de la imagen ha suavizado las sombras y a la vez, a pesar del contraste, ha proporcionado una rica escala de grises altos y negros bastante matizados. No se aprecian blancos puros, sí zonas críticas de penumbra, pero predomina la rica gama de gris. Todo ello podría ser resultado de la opción de un diafragma muy abierto y una velocidad de 1/100" en un contexto nublado con luz racheada -al amanecer o atardecer-, situación lumínica donde la temperatura de color también participa de este equilibrio a pesar del contraluz.

7.2.3. Nivel Compositivo

La opción de un diafragma abierto ha provocado la ausencia de profundidad de campo. Esto unido a la economía de recursos prefotográficos ha provocado que el recorrido visual por la imagen sea muy sencillo. Además, el principal centro de atención está libre de obstáculos. La horizontalidad que aporta a la imagen el descanso de la máquina en el suelo mientras la captura fotográfica ha determinado la ordenación de los pesos. Este método de uso de la cámara se resuelve muy acertado para la importancia de las rectas (verticales y horizontales) en la composición y la distribución de los pesos, organizados gracias a la línea del horizonte que fragmenta el espacio de la representación en dos porciones claramente diferenciadas. Con la máquina apoyada en el suelo también se ha evitado el posible basculamiento no intencionado que a menudo provoca en el visor de cintura cuadrado de la Rolleiflex. A ello debe sumarse el desenfoco-enfoco-desenfoco, un efecto muy efectivo para ordenar los diferentes términos de la composición y destacar el intencionado. El ritmo en la imagen viene dado por el escenario: las nubes y la arena del terreno responden a los elementos visuales seriados de la fotografía.

Obviamente el máximo elemento tensional es el revólver que porta la miliciana y, por ende, el fuera de campo hacia donde se dirige el cañón del arma. Éste se plantea como elemento generador de tensión dado que el espectador desconoce hacia lo que apunta el revólver. También la posición y el gesto de la mujer supone un motivo tensional; la tensión adicional la proporciona el perfil de la muchacha y la posición amenazante. La fotografía puede definirse estática. Esta sensación general se ve ligeramente alterada por el ritmo moderado que aportan algunos elementos seriados como las nubes.

El peso visual de la imagen recae por completo en su protagonista, inclinándose hacia la parte derecha –línea del horizonte ligeramente inclinada hacia este lado- donde finalmente se dirige la máxima atención lectora. El rostro, el arma y el zapato, todo ello alineado en una de las líneas fuertes (verticales) de la composición, definen a la figura. La compensación de pesos es evidente a partir de la pierna reposada en el piso, que aporta aplomo hacia la zona izquierda. Los principales puntos de interés están dentro de las intersecciones de los tercios, luego se puede constatar equilibrio compositivo ya que se trata de una construcción ordenada. La ley de tercios no se cumple exactamente. La zona de interés de los tercios -centro exacto del cuadrado- ha sido ocupado por la mayor masa oscura de la composición: el cuerpo de la miliciana. Tampoco la línea del horizonte coincide con la línea fuerte horizontal que debiera para poder afirmar que se cumple este principio de manera ortodoxa.

A pesar de la economía de recursos formales, la imagen propone varias trayectorias de lectura. Podría comenzarse de forma intuitiva por la izquierda y acaba en la punta del arma, pero también cabe la lectura en dirección inversa, es decir, empezando por el arma y acabando en el zapato fragmentado por el recorte fotográfico. Por último, también puede leerse el cuadro desde los diferentes planos de la imagen, esto es, desde el tacón derecho al elemento indeterminado del último término (que intuimos un faro), elemento que podría mencionarse como un punto de fuga de profundidad. Sea como sea, en definitiva, el recorrido de lectura es sencillo y rápido en cualquier dirección.

La intuición, la sensibilidad, la percepción y resolución técnica que han participado en esta fotografía subrayan el alto componente creativo en la imagen. En este caso, la capacidad y el modo de observación fotográfico del cuadro, definido fundamentalmente a partir de la opción técnica y del punto de la toma, resuelven que se destaque muy considerablemente la variable creativa y compositiva. La estructura y la aplicación de los elementos de composición involucrados son tan importantes como el mensaje y el discurso visual que ha elaborado la fotógrafa, obligando al lector a una lectura muy particular de u imagen. En esta fotografía se ha tenido muy en cuenta el ángulo, el plano, el encuadre y la pose del referente. Por ello, todo apunta hacia una imagen elaborada desde la creatividad de la fotógrafa. Todo sugiere que el referente ha sido *seleccionado y dirigido*, como resolveremos en el desarrollo de los siguientes ítems.

En lo referente a la construcción del *espacio de la representación*, la identidad de la protagonista queda indefinida al estar de perfil y en contraluz. El modo de ubicar al referente en contraluz provoca que la fotografía realce otros elementos, como el tacón y el revólver, lo que nos lleva a pensar en la disposición de los elementos como una estrategia compositiva dirigida a construir un discurso muy concreto .El campo asociado a

la figura protagonista carece de elementos que puedan distraer la atención espectadora de la miliciana, por lo que podría pensarse que el espacio esta condensado y elegido a fin de destacar la figura de la miliciana. Se trata de un espacio amplio, abierto y deshabitado, aunque las fotografías paralelas de la serie revelan en el mismo emplace a más mujeres en grupo.

La página de *Vu* que originariamente publicó la toma analizada se completa con tres fotografías más de Gerda Taro. Salvo en la cuadrada de mayor tamaño, que se intuye lograda en un contexto urbano, las otras dos imágenes en formato rectangular muestran a varias milicianas instruyéndose (fig.15). Esto indica dos cuestiones importantes que cabe comentar dado que afectan, por un lado, a la imagen analizada y, por otro, a la serie que se completa en la jornada y donde puede comprobarse cómo la fotógrafa ha faenado con la Rolleiflex y la Leica.

Una de las fotografías del reportaje de *Vu* ha sido presentada originalmente en un curioso formato circular. Esta imagen tiene una fotografía paralela en la que ha variado el punto de la toma (fig.17). En este último caso, los signos imprecisos de la composición encajan con los rasgos habituales de la fase de iniciación de Gerda, quien a menudo compone inadecuadamente dado que no tiene en cuenta algunos presupuestos y secciona el motivo principal de la imagen por la parte inferior o superior del encuadre²⁴⁶. Resultaría muy dudoso pensar en éstas como posibles imágenes de Robert Capa ya que los rasgos compositivos de las imágenes no coinciden con los habituales de su fotografía, y sí con los de Taro. Por ello pueden pensarse éstos como característicos de la obra inicial de Gerda y, en consecuencia, concretarse las primeras prácticas de la mujer con la Leica en el contexto catalán de esta playa donde las milicianas reciben instrucción.

En lo que a *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa* se refiere, sabemos que su protagonista aparece en otras imágenes paralelas, también atribuibles a Taro por los explicados rasgos, gracias al particular complemento de los zapatos de tacón que viste la protagonista de la fotografía analizada y que se repiten en diferentes tomas. En algunas fotografías (fig. 16 y toma publicada en *Vu*), la miliciana de la foto analizada



Fig. 16. Sin título. Barcelona, agosto de 1936. Fotografía paralela publicada en *Vu* el 29 de agosto de 1936. Gerda Taro.



Fig. 17. Sin título. Barcelona, agosto de 1936. Fotografía paralela publicada en *Vu* el 29 de agosto de 1936. Gerda Taro.

²⁴⁶ Véase el apartado 6.3.2. de nuestro estudio.

aparece fotografiada en compañía de otras milicianas (en el caso de la fig. 13, la segunda mujer empezando por la izquierda). Luego todo hace pensar que, a razón de este elemento tan característicamente femenino, la fotógrafa ha seleccionado, aislado intencionadamente y dedicado un tiempo reposado a esta mujer en concreto para fotografiarla de un modo más específico, y cuyo resultado ha sido *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa*.

A diferencia de las demás imágenes de la serie, podría decirse que en la fotografía analizada desaparece el estricto documentalismo definido por pretender captar, de un modo espontáneo, el suceso concreto de, en este caso, la instrucción femenina. *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa*, estéticamente diferente a sus paralelas, revela tiempo de elaboración y se ha resuelto con un marcado componente creativo que realza el discurso de la imagen. El rostro, el arma y el zapato de tacón, todo ello alineado en una de las líneas fuertes de la composición, logran definir a esta miliciana como la versión femenina de la lucha antifascista. También el uso e interpretación de la luz, que recorta y destaca al personaje, refuerza este argumento. Podría pensarse, en consecuencia, que las cuatro variables a partir de las cuales se estructura la toma – técnica, compositiva, comunicativa y creativa- han sido intencionadamente establecidas para enaltecer a este tipo humano concreto, por lo que cabe subrayar el valor de esta fotografía como una imagen adelantada al uso generalizado de la figura de la miliciana. En definitiva, la interpretación que Taro realiza del motivo contribuye a la construcción de un nuevo símbolo de la iconografía de la guerra, pero significativamente distinto al construido por sus homólogos, los fotógrafos varones. No obstante, esta explicación requiere de matices precisos que podrán explicarse de una manera más clara relacionando la obra que nos ocupa con imágenes de otros fotógrafos de su tiempo, por lo que el desarrollo ahora iniciado propone completarse en el siguiente nivel, concretamente a partir del ítem que explora las relaciones intertextuales que promueve la imagen fotográfica analizada.

7.2.4. Nivel Enunciativo

Para realizar *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa*, la fotógrafa ha debido posicionarse a la altura del referente. Este punto de vista unido al método del desenfoque-enfoque-desenfoco para priorizar la atención sobre el plano que ocupa el motivo que se pretende destacar es un recurso que se repite en otras tomas de la mujer en formato medio, lo que indica cierto hábito de la fotógrafa cuando compone con la Rolleiflex (fig. 17 y



Fig. 17. *Huérfano de guerra comiendo sopa* Madrid, 1937. Gerda Taro. International Center of Photography de Nueva York.

*Refugiados de Málaga en Almería*²⁴⁷). Sin embargo, para la fotografía cuyo análisis ahora nos ocupa, este modo de afrontar el acto fotográfico resulta especialmente significativo dado que el punto de la toma descubre a la fotógrafa con una pose y actitud muy similar a la del motivo que retrata.

Como la miliciana, Taro ha debido adoptar una posición similar a ésta para retratarla, según revela el encuadre de su fotografía. Como la miliciana, la fotógrafa ha debido guiar su mirada en la dirección hacia la que apunta su artefacto mecánico, lo que por otra parte evoca a la irresistible identidad de la cámara y el arma de fuego como herramientas que se activan con un disparo²⁴⁸-. Y también como la miliciana, Taro lleva el pelo corto, viste el típico mono de la milicia (fig.13) y en ocasiones lleva revólver y zapatos de tacón al frente, según el testimonio de sus colegas periodistas A. Kantorowicz (en Schaber, 2006: 215-216) y Reuter (en Schaber, 2006: 185). Por todo ello, el efecto espejo que plantea esta imagen en concreto no cabe para las demás de la fotógrafa ni las de otros fotógrafos que atienden a la figura de la miliciana ya que no sólo la pose y los rasgos físicos y morales de Taro se ajustan a los de la mujer que retrata sino, además, ambas expresan la versión que contradice el esencialista discurso biosocial dominante del marco de la guerra. Todo ello esta vez plantea la necesidad de afrontar el ítem de las relaciones intertextuales de una manera más particular. Esta vez, la relación con otros textos visuales se afrontará desde los rasgos que desigualan la interpretación de la miliciana en la obra de Taro y respecto a la de sus homólogos varones.

Si bien durante los primeros meses de la guerra la miliciana fue motivo frecuente en la retórica de la guerra y la revolución, lo cierto es que las propuestas iconográficas fueron principalmente planteadas por profesionales varones (fotógrafos, cartelistas, etc.), y estuvieron orientadas al objeto de reclamar el valor y la participación masculina en la guerra. En relación comenta M. Nash:

La figura de la miliciana estaba dirigida hacia un auditorio masculino. Representaba a una mujer que impactaba, que provocaba porque asumía lo que se consideraba un papel masculino y obligaba así a los hombres a cumplir lo que a veces se describía como su papel "viril" en tanto que soldados. Una imagen de este tipo era eficaz para los propósitos de propaganda puesto que fomentaba la identificación masculina con la causa antifascista"(2006:98).

²⁴⁷ Fotografía seleccionada para el análisis del apartado *La madre*.

²⁴⁸ Esta cuestión ha sido ampliamente desarrollada en las relaciones intertextuales del análisis del apartado El fotógrafo. Véase concretamente el punto 6.3.4. de nuestro estudio.

Ello explicaría la proyección eminentemente sugestiva y *metamorfoseada*²⁴⁹ de las milicianas en las obras de otros fotógrafos coetáneos a Taro, en contraste con la interpretación que ésta sugiere del referente en la fotografía analizada, cuyo encuadre no ha sacrificado un elemento tan característicamente femenino como el zapato de tacón. Por el contrario, el citado elemento constituye uno de los centros de interés, lo que subraya la intención de la fotógrafa por destacar este elemento tan sugeridor. Sin embargo, la instantánea realizada por J. Guzmán a la miliciana Marina Jinesta en la azotea del Hotel Colón de Barcelona (fig.18) constituye un claro ejemplo que condensa las argumentaciones expuestas en relación al significado antagónico y generalizado del tipo humano que examinamos a razón del presente análisis.

En el caso de la toma de Guzmán, la joven fotografiada podría confundirse con un joven muchacho si no fuera por el explicativo pie de foto. Y lo mismo sucede con muchos otros retratos de milicianas si el lenguaje de la imagen técnica consintiera la ocultación de los atributos propiamente femeninos. Por todo ello deberán considerarse la mayoría de documentos fotográficos que atienden a esta concreta figura como tentativas persuasivas con fines propagandísticos donde la interpretación del fotógrafo será el rasgo decisivo para la influencia social que trascenderá de su material intencionado.

Como comenta Nash, la Guerra Civil también “actuó de catalizador en la movilización femenina” (2006:91). Ahora bien, ¿cómo un fotógrafo varón podría sugerir esa voluntad de cercanía hacia las mujeres que participaron en la resistencia antifascista y al mismo tiempo el rechazo hacia la subordinación que las tradiciones habían establecido en torno a ellas? Se sobreentiende que cualquier respuesta está condicionada a un presupuesto de base ya que existe una importante diferencia entre Gerda Taro y sus homólogos: ellos son hombres y Taro, mujer.

En la actualidad está soberanamente acreditado que Gerda Taro fue una mujer de izquierdas en el más amplio sentido del término. Documentó la guerra de España desde una posición antifascista y su compromiso ideológico la llevó morir en el frente. Como



18. María Jinesta en el Hotel Colón de Barcelona, 1936. J. Guzmán.

²⁴⁹ Término con el que traduce Ana Aguado el referido proceso de transformación de la mujer republicana en el contexto de la guerra. (2008: 135).

subraya Fernando Olmeda “ tomar fotos significa documentar la realidad, pero también es un modo autónomo de ser político” (2007:161). Como sus homólogos, Taro supo combinar acertadamente los dos propósitos en el conjunto de su obra, pero existe un aspecto esencial que concede singularidad al tipo humano de la miliciana en la obra de Taro y respecto a la de los demás. El significado de la mujer anónima que aparece en la fotografía analizada no sólo posee un valor específico por su representación en sí, sino por el modo como ha sido representada. Esto invita a una lectura paralela de la imagen dado que se trata de una fotografía obtenida por la única fotógrafa que trabajó en el frente. Es entonces cuando debe tenerse muy presente la relación que se establece en este caso entre el sujeto fotógrafo y el sujeto fotografiado (dos jóvenes mujeres entregadas al esfuerzo bélico desde la vanguardia). También cabría valorar el resultado propiamente fotográfico pues, mientras en la obra común la figura de la miliciana se propone como medio sugestivo, su significación en la obra de Gerda es, en síntesis, símbolo de la mujer antifascista como fin. Luego en la fotografía analizada intervienen cuestiones de identidad que no afectan en otras dado que Gerda Taro, como fotoperiodista de guerra, también simboliza un reajuste de actitud para los tradicionalismos. Según todo ello puede interpretarse con relativa coherencia que la fotógrafa, a través del tipo humano de la miliciana, exprese una visión alternativa del potencial femenino, con el que se identifica y en el que se proyecta.

Por último y en un sentido muy diferente, ante todo formal, la fotografía analizada plantea una relación intertextual que traspasa los límites de la propia imagen, su contexto y su tiempo. El recorte de la figura femenina, armada y a contraluz, evoca de un modo palmario a la iconografía y estética publicitaria del fenómeno televisivo de los años setenta/ochenta *Charlie's Angels* (Los Ángeles de Charlie).

7.3. La Intelectual

Análisis textual de una fotografía sin título



Gerda Taro

Sin título

**Valencia
4 de julio de 1937**

**Copia de gelatina de
plata
Imagen: 17 x 24 cm.
Papel: 18.3x 24.11
cm**

**Archivo Histórico
del Partido
Comunista Español**

7.3.1. Nivel Contextual

Nos hallamos frente a un retrato de la escritora alemana Anna Seghers durante su intervención en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Según resuelve nuestro análisis, esta fotografía fue realizada por Gerda Taro el 5 de julio de 1937 en el hemiciclo del Ayuntamiento de Valencia. La imagen no posee título oficial dado que no ha participado en ninguna exhibición ni aparece en catálogos de la autora. Solo la hemos hallado publicada en un texto actual y revisionista del tema de la Guerra Civil en la Comunidad Valenciana (en Calzado, 2007b:47). La nombrada publicación no hace referencia al autor de la imagen, sólo comenta su contenido e informa que se ofrece a través de un contacto de AC (Agencia Contacto) (en Calzado, 2007b:144). Aún con todo puede confirmarse que se trata de una fotografía atribuible a Gerda Taro dado que se han localizado y examinado dos copias de época de la imagen; la primera, una copia por contacto hallada en el cuaderno de trabajo nº1, bajo el número catalogador 453, en los Archivos Nacionales de París, y la segunda, un *vintage* depositado en el Archivo Histórico de la sede del Partido Comunista Español, en Madrid.

Luego en lo referente al *nivel contextual* podemos comenzar indicando que se trata de una fotografía de Gerda Taro en Blanco y Negro, ejecutada con la cámara Leica IIIa, con una película negativa pancromática 35 mm, 100 ASA y obtenida a partir de un objetivo Summar 50mm f/3,2 a una velocidad de obturación de 1/60 de segundo, una abertura de diafragma oscilable entre f/9 - f/6.3. Asimismo, se discierne que la instantánea ha sido realizada aproximadamente a un metro y medio del referente²⁵⁰.

La copia sobre la que se ha realizado el grueso del análisis responde al positivo original conservado en el Archivo Histórico del Partido Comunista Español. Su gerencia nos confirma que este documento forma parte de un conjunto imágenes que llegó imprevistamente a las instalaciones del centro durante el periodo de dirección de Domingo Malagón, máximo responsable del Archivo durante la década de los años ochenta²⁵¹. Según Victoria Ramos, directora actual, del sujeto que confió el material al Archivo Histórico únicamente se sabe que fue un antiguo militante del PCE, y en relación a los documentos depositados, que se trata de un conjunto de imágenes en soporte negativo y papel relativas a la Guerra Civil española²⁵².

²⁵⁰ Conclusiones del estudio técnico y práctico realizado en las instalaciones del hemiciclo del Ayuntamiento de Valencia con una máquina homóloga. El desarrollo de este apartado se amplía en el epígrafe ocupado en *la iluminación*.

²⁵¹ Entrevista de la autora con Victoria Ramos, actual directora del Archivo del PCE, en octubre de 2009.

²⁵² *Ibidem*.

Los negativos y las copias que alberga la sede, la gran mayoría revisados, guardan un paralelismo casi lineal con la obra de Capa, Taro y “Chim”, muy concretamente con las planchas de contacto de los Cuadernos de guerra conservados en el Archivo Nacional de París²⁵³, revisados para nuestra investigación completamente. Este dato, que estamos en calidad de confirmar, fue objeto de un reportaje publicado por el diario *El Mundo* en marzo de 1989, donde se sugería que el autor de la gran mayoría de la colección albergada en el Archivo Histórico del PCE “podría ser perfectamente el mismísimo Capa en algunas ocasiones y en otras alguien que viaja con él y presencia los mismos hechos codo con codo”²⁵⁴. Sin embargo y a falta de una investigación más profunda, impedida en nuestro caso por el propio organismo español, la autoría del absoluto de originales aquí conservados no consiente confirmarse sin margen de error dado que únicamente hemos podido estudiar en profundidad la imagen cuyo análisis ahora nos ocupa y un pequeño conjunto paralelo. No obstante, el examen pormenorizado de esta mínima documentación consiente resolver que el retrato de Anna Seghers fue realizado por Gerda Taro en Valencia, en el lugar y momento indicado, como se probará en adelante. Respecto al conjunto de positivados de época que conserva el Archivo del PCE, no cabe duda de que algunas son copias originales de la fotografía ya que el reverso de algunas ampliaciones de época incluye el sello original “Photo Taro” (fig.1). Por último conviene



Fig. 1. Reverso de la fotografía *Republicanos frente bajo el letrero de la población Brunete, España, 6 de julio de 1937*. Gerda Taro (véase fig.30, apartado 4.3.4 de nuestro estudio). Copia de época examinada en la sede del Archivo Histórico del PCE.

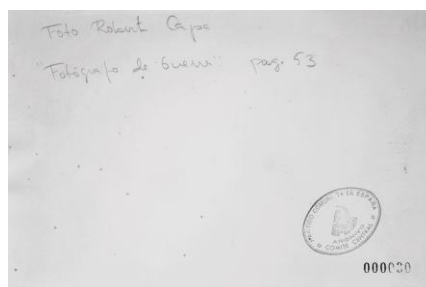


Fig. 2. Reverso del retrato de A. Seghers, fotografía que ocupa el análisis de este apartado. Copia de época examinada en la sede del Archivo Histórico del PCE. La dirección del archivo atribuye erróneamente la autoría de la imagen a Robert Capa, según las indicaciones en el reverso de esta copia de Gerda Taro.

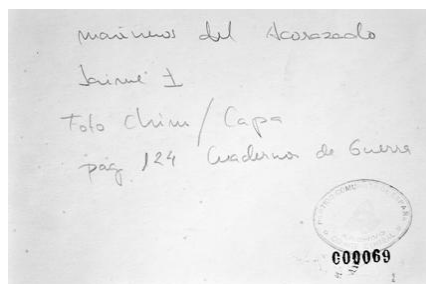


Fig. 3. Reverso de la fotografía *“Marinos tocando instrumentos musicales en la cubierta del barco de guerra Jaime I”*. (Véase fig.13, apartado 4.2.4 de nuestro estudio).Copia de época examinada en la sede del Archivo Histórico del PCE. De nuevo, la dirección del archivo atribuye erróneamente la autoría de la imagen a Robert Capa/Chim, según las indicaciones en el reverso de esta copia de Gerda Taro.

²⁵³ El Archivo ha publicado dos obras con el material. Vid. RICO, Lolo (coord.): *Fotógrafo de guerra. España 1936-1939*, Guipúzcoa: Argitaletxe Hiru, 2003 y SANZ, J. Miguel: *50 imágenes de la Guerra Civil española*, Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2006.

²⁵⁴ Firma el reportaje Chema Conesa “¿Las fotos inéditas de Capa?”, en *La Revista de El Mundo* nº 180, el domingo 28 de marzo de 1999.

indicar que todos estos originales han sido posteriormente identificados con el tampón y el serial del Archivo del PCE, así como gravemente afectados por notas imprecisas y escritas a mano en el reverso de los *vintages* (fig.2y3).

Según la documentación examinada *in situ*, alrededor de unas 12 imágenes serían obra de la fotógrafa, pero la mayoría no posee el distintivo que lo confirme. Para el caso, la imagen analizada no incluye la firma "PHOTO TARO" sino que está marcada con los comentados distintivos del PCE: el sello del Archivo, un número que la cataloga y la grafía de Ramos, que atribuye la fotografía a Robert Capa. Las confusiones que ofrecen este tipo de notas en el reverso de los originales de Gerda Taro posteriormente intervenidos son múltiples. Según la aligerada deducción de la dirección del archivo, el autor empírico de ésta y otras fotografías es Robert Capa y/o "Chim". Pero la toma de Seghers presenta particularidades análogas a una segunda copia de época también donada al archivo y, una vez más, erróneamente atribuida a "Chim/Capa. Se trata de una fotografía paralela a "*Marinos tocando instrumentos musicales en la cubierta del barco de guerra Jaime I*", imagen que fue exhibida en Nueva York, Londres y Barcelona, entre otros, a propósito de la muestra *¡Esto es la guerra!* y donde aparece oficialmente identificada como obra de Gerda Taro (fig. 3). Otra razón que nos lleva a atribuir la fotografía de Seghers a Gerda es de nuevo una paralela a esta imagen, con copia índice en París -nº 453-, originalmente publicada en *Ce Soir* el domingo 11 de julio de 1937, esto es, cuando Robert Capa ya ha prescindido de sus obligaciones contractuales con la firma francesa y Taro continúa con ella como corresponsal en España (en Schaber, 2006:226). Aún con todo deberemos seguir insistiendo en la cuestión de la autoría dado que éste no es el único problema que se presenta al respecto en este concreto caso práctico de estudio.

Todas las pruebas gráficas examinadas para este caso de análisis sitúan a los dos fotógrafos en el salón del Ayuntamiento valenciano el día de la inauguración del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura, y cabe entender que esta doble cobertura del acto plantee problemas para identificar al autor de cada disparo ya que ahora ambos fotógrafos trabajan con máquinas de pequeño formato. Esta vez el problema de atribución de imágenes se estimaba resuelto con la teoría inicial de Richard Whelan que inicialmente situaba a Capa en París y a Taro en Valencia cubriendo la reunión de los intelectuales (2003:157-159), un argumento acertadamente rectificado años después (en Schaber, Wlan y Lubben, 2007: 49), pues las pruebas examinadas para nuestro estudio no dejan lugar a dudas de la doble cobertura del la inauguración del acto.

Para empezar, el testimonio de la asistente al II Congreso Elena Garro ubica a Gerda Taro y Robert Capa juntos en el hemiciclo, y en su texto *Memorias de España 1937* recuerda explícitamente a Taro “tomando fotos a gran velocidad” (Garro, 1992:23). También una imagen publicada en el diario *Crónica* el 18 de julio de 1937 da fe de la presencia de los fotógrafos durante la inauguración del congreso, pues en ella pueden distinguirse perfectamente a Robert Capa y Gerda Taro juntos ocupando la primera fila del palco (fig.4). Asimismo, el episodio 19 de la serie documental *España en guerra 1936-1939* incluye un barrido general en plano secuencia donde también pueden diferenciarse claramente a Gerda reubicándose en el recinto con la Leica entre las manos y a Capa en el cuadrante opuesto del plano (fig. 5)²⁵⁵. Y por último, el Cuaderno de trabajo nº 1²⁵⁶ contiene otra instantánea que solo puede pertenecer a Robert Capa dado que en ella aparece Gerda Taro fotografiada en el interior de la sala. (fig.7).

En principio todo apuntaría a Capa como autor de la fotografía de Anna Seghers. La máxima razón surge a propósito de la textura general que presentan las cuatro páginas de contactos del Cuaderno nº1 reproducidas por Carlos Serrano en su texto (1987:53-55), única posibilidad de consulta del material sin la grave dificultad de acceso a los originales ubicado en París²⁵⁷. Al analizar detenidamente estas planas se aprecia saturación de luz únicamente en algunas imágenes, lo que llevaría inicialmente a pensar que éstas forman parte de un mismo rollo de negativos indebidamente revelado o mal transcrito durante el proceso de ampliadora²⁵⁸.

Entre este grupo de contactos sobreexposados se encuentran la toma de Seghers y el



Fig. 4. *Crónica*, 18 de julio de 1937. Foto: Luis Vidal. Robert Capa y Gerda Taro aparecen sentados en primera fila, durante la inauguración del II Congreso de Intelectuales Antifascistas, Valencia, 4 de julio de 1937.



Fig. 5. Secuencia del documental *Brunete*. Gerda Taro es la joven de blanco que aparece en el extremo izquierdo inferior de la toma.

²⁵⁵ La secuencia dura 4 segundos y aparece exactamente en el minuto 15 del documental *Brunete*, episodio 19 de la serie *España en guerra, 1936-1939*, dirigido por Pascual Cervera y producido por Manuel G. Pinzones.

²⁵⁶ Archivos Nacionales de París, F7 14 740.

²⁵⁷ En este punto conviene una vez más hacer pública la dificultad de acceso al material original de Robert Capa y Gerda Taro, en este caso haciendo particular referencia a los originales depositados en los Archivos Nacionales de París. Su estudio, aunque de gestión francesa, depende de la concesión de permisos del ICP y Magnum Photos a consecuencia de los derechos de autor de las imágenes, y en nuestro caso las negociaciones con estos organismos para el estudio de estas copias resultó infructuosa. Tras varios años y varias visitas al archivo francés, solo se pudo acceder definitivamente al material en la última visita, y ello gracias a la implicación personal de su dirección.

²⁵⁸ El contacto nº 451 del Cuaderno de Guerra nº1, corresponde a la fotografía de Anna Seghers. La prueba muestra una saturación de luz que la fotografía no presenta. Por tanto, la sobreexposición lumínica de la prueba índice en una inicial deducción podría explicarse a partir de un mal proceso de positivado o una mala reproducción del contacto publicado, pero nunca a partir de una exposición incorrecta del negativo, en tal caso irrecuperable para el positivado de la copia analizada.

fotograma en el que aparece Gerda fotografiada (fig. 6 y 7). Luego, en coherencia, sólo Capa podría ser el autor de las fotografías dado que Taro aparece en una de ellas. Pero aunque lo comentado apunte hacia Capa como autor de la fotografía de Seghers, existen condicionantes de mayor peso que nos dirigen hacia Taro como autora del disparo, aunque antes de desarrollarlos cabrá explicar brevemente los motivos que han alentado este desconcierto.

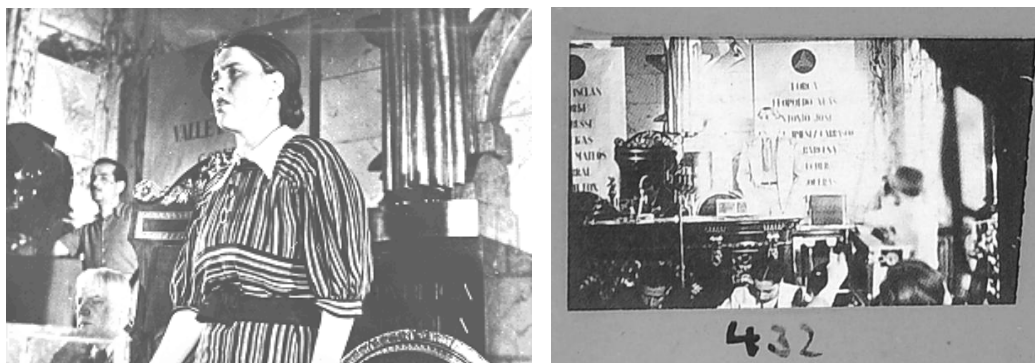


Fig. 6 y 7. En el contacto nº 432 del Cuaderno 1 (fig.7) podemos distinguir a Gerda Taro, cercana al margen derecho del cuadro documentando la intervención de un participante en el congreso. Esta prueba determina el punto de vista de la fotografía que, a la vez, coincide con el de la toma de Seghers, como puede apreciarse (fig.6)²⁵⁹.



Fig. 8 y 9. Archivo propio. Imágenes obtenidas por la autora en la sala del hemicycle de Valencia con una Leica IIIa y un Elmar 50 mm en febrero de 2009. La fig. 8 equivale al punto de vista de la toma analizada (véase fig. 6) y la fig. 9 reconstruye y comprueba la ubicación de Robert Capa y Gerda Taro en el hemicycle (véase fig. 7).

En primer lugar, los contactos originales que contienen los conocidos como *Cuadernos de trabajo de Robert Capa*, reproducidos por Carlos Serrano, no son tiras únicas, sino pruebas independientes y clasificadas según un juicio muy particular²⁶⁰. La singular ordenación de los fotogramas sugiere que las planchas por contacto se han obtenido a partir de un modo que no respeta la metodología habitual del proceso²⁶¹. Más bien parece

²⁵⁹ Según se ha podido apreciar examinando el espacio de la sala consistorial y estudiando los contactos de la serie de escritores en Valencia, los fotógrafos trabajan con objetivos que no distorsionan las distancias y, mientras uno está ubicado en la zona más alejada de la tribuna para obtener tomas generales del acto, el otro trabaja junto a la mesa presidencial con el fin de conseguir retratos de los ponentes. El fotograma nº 432 nos indica que Robert Capa ocuparía la posición más lejana mientras Taro se encuentra a 1,50m, aproximadamente del motivo referencial señalado.

²⁶⁰ Adviértase que el contacto respectivo a la inauguración del Congreso responde al nº 478, mientras el relativo a la toma de Seghers lo antecede en la ordenación serial. Sin embargo el primer fotograma se obtuvo el día 4 de julio y el de la escritora al día siguiente. Cfr. SERRANO, Carlos: *Cuadernos de Guerra*, op., cit, pp. 53-55.

²⁶¹ Habitualmente se obtiene la copia índice a partir de fragmentos del rollo negativo en tiras de alrededor de seis fotogramas continuados que se exponen a la luz de la ampliadora.

que las copias índice se hayan positivado según preselecciones temáticas, que no por autores, a partir de fotogramas independientes, obtenidos de diferentes películas, y únicamente el tiempo de exposición de luz sería la razón que los unifica.

Si así fuera, como todo apunta, debe entenderse que el trabajo de ambos fotógrafos se disuelve en una misma obra difícilmente atribuible al responsable de cada disparo ya que estaría absolutamente entreverada y sin signos diferenciables. Sin embargo, cuando logramos tener acceso a los Cuadernos de Guerra originales, ubicados en los Archivos Nacionales de París, pudo comprobarse que las copias por contacto, aunque de nuevo independientes y aleatorias, no presentan los fallos de exposición que reproduce el catálogo de Carlos Serrano. Esto solo puede resolver, en definitiva, que los duplicados del historiador español no reproducen con fidelidad los documentos originales ya que la sobreexposición únicamente afecta a las reproducciones. Luego todo apuntaría a un fallo de reproducción a consecuencia del uso del flash automatizado que, en caso de no compararse con los originales, llevan a grandes e inadmisibles equívocos a la hora de arrojar luz sobre el conjunto de fotografías de Gerda Taro.

En relación a esta última teoría, a la hipótesis del flash como consecuencia de la sobreexposición de los duplicados, cabe indicar que, como pudo comprobarse en las instalaciones de los Archivos Nacionales de París, para evitar el flash en las reproducciones, se requiere del uso de un equipo adecuado y trípode, y el centro de conservación no permite su uso. Ello obliga a realizar reproducciones con máquinas compactas y automatizadas (permitidas) que generan imágenes sobreexpuestas a consecuencia de la incidencia del flash directo sobre el documento que reproducen. Por tanto, las reproducciones del libro de Carlos Serrano, razón del desconcierto, serían las únicas imágenes originariamente saturadas. Pero, como se ha venido avisando, las restricciones de las empresas vinculadas a la firma Capa para el estudio de la obra original de Taro muy frecuentemente obligan al investigador a plantear rutas alternativas de acceso a este material imprescindible y, en consecuencia, demasiado a menudo el estudioso debe recurrir a fuentes secundarias que ofrecen confusión y afectan negativamente al análisis y explicación de esta obra. Debemos puntualizar que, en nuestro caso, la documentación original referida no pudo examinarse hasta la mediación directa de la dirección del centro francés, quien nos facilitó un permiso continuamente ignorado por Magnum Photos y el ICP.

Gracias al examen de los contactos originales ha podido comprobarse que la exposición en ellos es correcta, lo que indica disparos técnicamente acertados de origen. Asimismo, comparando la fotografía que Capa realiza a Taro en el hemicycle y la toma de Anna Seghers puede resolverse que la segunda es atribuible a la fotógrafa dado que el punto

de la toma coincide plenamente con la articulación del punto de vista de Gerda, fotografiada por Capa en la sala consistorial²⁶². Cabría resolver si Capa continúa en Valencia el día 5 de julio, cuando la escritora pronuncia su discurso. Pero, aunque así fuera, resultaría incoherente que Gerda enviara a *Ce Soir* fotografías con fines publicables de su compañero en un momento en el que la mujer ya aboga decididamente por su independencia y reconocimiento profesional. Indicar por último que la fotografía analizada no formó parte del reportaje de *Ce Soir* sino una paralela, muy similar, que apareció publicada en la última página del medio el 11 de julio de 1937, exactamente siete días después de la inauguración del evento (fig.10). La máxima diferencia entre ésta y la fotografía que ocupa nuestro análisis, ambas incluidas en el cuaderno nº1 (París), es el encuadre, vertical en la primera y horizontal en la segunda. No obstante, los disparos se intuyen seguidos dado que el gesto Anna Seghers en ambas apenas ha variado.

En relación al momento y contexto del que surge la toma se explicará que la Alianza de Intelectuales Antifascistas convoca el II Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura el 4 de julio de 1937 en Valencia. Uno de sus máximos responsables es el intelectual católico José Bergamín y el evento, al que asiste lo más destacado de la intelectualidad nacional e internacional de izquierdas, es inaugurado por Juan Negrín que, junto a José Giral, Julián Zugazagoitia y Bernardo Giner de los Ríos, componen la mesa presidencial de la cámara²⁶³. El Congreso ha sido promovido por el Partido Comunista a fin de discutir la actitud de los intelectuales ante la guerra, aunque también con el claro objetivo de centralizar la atención internacional en la causa republicana desde el ánimo que, adivinan, despertará en la opinión pública tan ilustre reunión. La iniciativa del acto cabe pensarla, por tanto, en la gran labor de propaganda del gobierno leal, un trabajo que tendrá un eco infinitamente mayor entre los trabajadores e intelectuales que entre los gobiernos democráticos occidentales dada la llamada política de no-intervención. Esto último podría pensarse como decisivo para explicar el peso de la opción estalinista durante el Congreso.

Aunque la petición formal fue realizada antes de la guerra, su confirmación rotunda llega en octubre del mismo año, cuando Rolland, Heinrich, Mann y Marlaux, entre otros, confirman a la Alianza la celebración de un nuevo evento en España. El Congreso fue de recorrido itinerante. Se inicia en Valencia, pero el 6 de julio, en víspera de la batalla del Jarama, los participantes se trasladan a Madrid, luego a Barcelona para regresar de nuevo el día 10 a Valencia y concluir los días 16 y 17 en París. No obstante, el Congreso se encuentra claramente vinculado a la capital del Turia por ser ésta nueva sede del

²⁶² Véase fig.6y7-9y10 del presente análisis.

²⁶³ El martes 6 de julio de 1937 *El Mercantil Valenciano* publica una fotografía de la mesa presidencial donde aparecen los ilustres citados y doce días después, la revista semanal *Crónica* publica la misma imagen junto a otra donde aparecen Gerda Taro y Robert Capa en el hemicycle. El reportaje gráfico completo lo firma el fotógrafo Luis Vidal.

gobierno republicano y donde tiene lugar el peso de su realización. El planteamiento central de las conferencias es justificar la política gubernamental, tarea con la que están especialmente comprometidos los comunistas. Ello explicaría que, aunque la presidencia se reparte entre el azañista Ricardo Baeza y el católico José Bergamín, el comunista sea el peso más determinante, a pesar de ser los que no aceptan críticas ni a su política ni a la URSS, considerada como la gran aliada de la República y del acercamiento de la cultura al pueblo.

Tomando esto último en cuenta debe explicarse que, durante el ascenso del estalinismo, el concepto de "literatura proletaria va a encontrar su expresión en la Asociación de Escritores Proletarios (RAPP) y su orientación va a coincidir en lo que se vendrá a definir como "realismo socialista". Este giro interno de la cultura soviética está vinculado al movimiento comunista oficial. En un principio el planteamiento es la unidad entre el trabajo intelectual y el manual, pero con los Frentes Populares cambia el mensaje. Este compromiso será el punto más criticado de su desarrollo, la explicación de una actuación en buena medida ambivalente, y aunque su objetivo principal fue aparecer como un acto de oposición a la barbarie fascista y como denuncia de la política de no-intervención, se justifica también como vía para ejercer presión en pro de la cultura en la sociedad nueva, un criterio básico de la Alianza que coincide con las interpretaciones de la política comunista oficial para iniciar una revolución. Según se revisara, la guerra en clave social y cultural aparece por varios motivos a la vez, que en síntesis son: el enfrentamiento entre la reacción y el progreso y entre las fuerzas dictatoriales y las que conducen hacia las promesa de emancipación. En consecuencia, la mayoría de ilustrados enfatizarán su aspecto más antifascista y popular, como fue el caso de Neruda, Aragon, Buñuel, Hernández y Machado. Para otros, lo que debía defenderse eran las tradiciones republicanas y democráticas, y aunque no están del todo de acuerdo con el auge comunista, se trata de apoyar en conjunto una revolución socialista que surge en defensa de las libertades democráticas. Por esta convicción trabajarán, no solamente los simpatizantes de la CNT: León Felipe, Simone Weil, Berneri, etc., o del POUM: Orwell, Benjamin Peret, Mary Low, etc., sino también otras muchas formaciones anónimas, como Manuel Aznar Soler señala (2007a:22-26).

El detonante del II Congreso de Escritores Antifascistas será la culminación pública de toda esta afinidad. Tras el levantamiento del 18 de julio de 1936, gran parte de la intelectualidad mundial, que había formado en París la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, del cual la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura fue la sección española, se pusieron del lado de la Segunda República Española. La Alianza organizó dos congresos internacionales, el primero, apenas fundada como tal, un mes después del levantamiento, en agosto de 1936, y el

segundo, el que enmarca a Seghers en la capital del Turia, mucho más multitudinario y de amplísima repercusión, dividido en varias sesiones -entre Valencia, Madrid, Barcelona y París, del 4 al 17 de julio de 1937. Este evento ha pasado a la historia como el Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas gracias a la participación de hombres y mujeres que representaron lo más notorio de las generaciones intelectualmente activas de la época, tanto en el ámbito nacional como internacional ²⁶⁴.

Según interpreta Schaber (2006:234-236), en vísperas del próximo proyecto fotográfico de Taro en oriente junto a Capa, la fotógrafa considera que España aún necesita el apoyo de los medios de comunicación para la victoria republicana y por ello decide, a diferencia de Capa, prolongar su estancia en el país para dar cobertura absoluta y que el acto trascienda como importante noticia internacional. Desde esta perspectiva se deduce que la mujer no acompañe a Capa a París para concretar los preparativos del siguiente trabajo en China. No obstante y como se haya explicado en el análisis del apartado *El soldado*, Taro priorizará la cobertura de la ofensiva de Brunete sobre la del Congreso Escritores, ambas dos coincidentes en el tiempo.

Según el apunte anteriormente ofrecido, la intervención de la escritora alemana durante el Segundo Congreso de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura aparece publicada en la última página de *Ce Soir* el domingo 11 de julio de 1937 a partir de una fotografía muy similar a la toma analizada. Esta imagen forma parte de un fotomontaje conformado con instantáneas que Gerda realiza a los escritores durante sus intervenciones en la sesión y como público asistente. Cada una de ellas incluye un circulito cifrado cuyos dígitos sirven para identificar a los fotografiados. La ordenación onomástica se encuentra en el margen inferior derecho de la plana y ésta, junto a un único pie de foto informativo, el título del reportaje y la cabecera de la publicación, componen las únicas referencias textuales de la crónica²⁶⁵. También debe destacarse el diseño atípico de la página informativa, que apuesta por un concepto periodístico excepcionalmente novedoso donde el grueso informativo se expone a partir de una curiosa distribución de las imágenes fotográficas en



Fig. 10. *Ce Soir*, 11 de julio de 1937, última página.

²⁶⁴ Para un mayor conocimiento del tema véase AZNAR Soler, Manuel (coord.): *Valencia, capital cultural de la República (1936-1939)*, Valencia: Universidad de Valencia, 2009.

²⁶⁵ *Ce Soir*, bajo la norma de no mencionar a los autores de las fotografías (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:47), no incluye la firma de la fotógrafa en el reportaje.

la página. La proporción escalar de la silueta de Seghers, extraída de su fondo original, es moderadamente superior a la del resto de participantes. Esto unido al lugar que ocupa en la página, casi el centro, lleva a que la atención lectora recaiga inicialmente en la esta fotografía, que muestra a la única mujer del grupo. Junto a Seghers encontramos un retrato del francés Tristan Tzara y alrededor de éstos se organizan las imágenes de los demás escritores entre los que distinguimos a José Bergamín, Marlaux y Claude Aveline, S. Spender y J. Benda, Álvarez del Vayo, M. Koltsov, Malcom Cowley, Tolstoi y Martin Anderson Nexø, cuyo rostro se presenta a partir de un formato circular que aporta un dinamismo extra a la página, estructurada fundamentalmente a partir de combinaciones formales trapezoides y/o asimétricas. Por último, únicamente resta añadir que todas las fotografías de los escritores que aparecen en la página del vespertino se recogen como fotogramas numerados en el Cuaderno de Guerra nº1. Según la articulación del punto de vista de estos retratos, comparados con los demás fotogramas del cuaderno y la posición que, gracias a la fotografía de Capa, sabemos que ocupa Taro en el hemiciclo, se podría discernir que la serie completa de escritores publicada en *Ce Soir* es atribuible a la fotógrafa.

7.3.2. Nivel Morfológico

Ya en el *nivel morfológico* y como descripción concisa del motivo fotográfico puede señalarse que la imagen muestra principalmente a Anna Seghers durante su intervención en el Segundo Congreso de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Además de Seghers, la instantánea muestra a otros dos sujetos varones que ocupan la tribuna presidencial. Las tres figuras, de entre las que destaca el busto de la escritora, quedan enmarcadas por la sobriedad de la sala, engalanada para la ocasión. Tras la joven literata distinguimos uno de los elementos simbólicos que presiden las sesiones del congreso, un estandarte conmemorativo que hace referencia al ya fallecido escritor gallego Don Ramón María del Valle-Inclán, cuyas últimas obras fueron cercanas a la Generación del 98.

El primer centro de interés de la fotografía es el rostro de Seghers. Los rasgos casi pueriles de la mujer contrastan con la firmeza de su gesto. La iluminación directa que recibe el rostro provoca que la atención espectral se dirija expresamente hacia él. Los ojos y boca de la conferenciante actúan como centro de interés de la imagen. Su mirada no nos interpele sino que se dirige hacia el fuera de campo, que sabemos repleto de asistentes por las imágenes paralelas de Taro y las referencias documentadas de la época. La ubicación y el gesto de la protagonista revelan que la instantánea ha sido realizada en el preciso instante de la intervención de la escritora en el congreso, razón por la que podemos contextualizar la toma el día 5 de julio de 1937 en el hemiciclo del Ayuntamiento de Valencia (en Koltsov 2009:542). El uso de una película 100 ASA dispuesta para un disparo de velocidad moderada y diafragma cerrado evita que

podamos percibir el grano fotográfico como punto en sentido de materia expresiva. Únicamente los botones de su vestido nos remiten a la citada unidad modular. El centro de interés no coincide con el centro geométrico de la imagen ya que la zona de máximo interés de los tercios la recorre parte del busto de la mujer.

El estampado del traje de Seghers y la estructura del recinto que la enmarca provoca un predominio de líneas verticales y horizontales que a su vez contrasta con las líneas redondeadas que definen su figura femenina, el rostro de los otros dos sujetos y algunos de los elementos ornamentales de la sala. Luego, se percibe un marcado componente rectilíneo que contrasta con las curvas reiteradas que adoptan las líneas que marcan la cintura del vestido, el respaldo de las sillas y el arco arquitectónico que preside el salón. Por otro lado, puede distinguirse un espacio organizado por cinco planos que se inician con un objeto fuera de foco -quizá una urna transparente- ubicado en el margen inferior izquierdo de la copia. El segundo término lo ocupa Seghers y entre la mujer y la pared del fondo discurren otros dos sujetos. El primero con corbata y de cabello cano, ligeramente alejado de la mesa presidencial y que marca la alineación de los motivos presidenciales²⁶⁶. Y el segundo, de pie, mirando a cámara y alineado en penúltimo término con la columna sobre el monolito que preceden al arco ornamental. Ninguno de estos elementos ocupa el centro geométrico de la fotografía. Este descentramiento provoca una leve sensación de imprecisión compositiva que a su vez es compensada por el aplomo de la verticalidad arquitectónica del recinto, en sintonía con las líneas enhiestas del vestido de Seghers. La mayoría de líneas descritas nos conducen hasta el rostro de la mujer.

La figura de Seghers supone la principal referencia organizadora del espacio de la fotografía. La escalaridad de los demás sujetos mengua según se alejan del punto de enfoque matriarcal y, a la vez que tamaño de las demás opciones disminuye, sus rasgos pierden definición²⁶⁷. Aún así puede decirse que el cuadro ofrece una más que aceptable nitidez general y, en consecuencia, una amplia profundidad de campo justificada, entre otros, por la definición que presenta la tipografía del recordatorio a Valle Inclán, ubicado en el término más alejado de la imagen. Este efecto ha sido posible gracias a la opción de un diafragma cerrado en combinación con la proximidad de la fotógrafa a la escena fotografiada. Según los ejercicios realizados en la sala con una máquina homóloga a la de uso para la captura de esta toma (fig. 8 y 9), se estima que Gerda Taro se encontraba a no más de un metro y medio de Seghers en el momento del disparo fotográfico (fig.6 y 7). El ejercicio también revela que esta longitud es homóloga al recorrido trazado entre la

²⁶⁶ Se ha podido comprobar que se trata de una mesa que hay en la tribuna de la sala de la sala. En relación a este elemento, ubicado en el fuera de campo y que se intuye por la posición de los brazos de Seghers, se alinean, además, las sillas que ocupan el mismo plano que el sujeto descrito.

²⁶⁷ Efecto que se percibe claramente si observamos comparativamente el rostro de Seghers y el del sujeto ubicado en tercer término.

escritora y la pared del hemiciclo, es decir, que la distancia establecida entre el elemento principal y el que actúa como fondo de la imagen es muy similar a la que separa a la fotógrafa del principal referente de su toma y, precisamente por ello, el motivo ubicado en primer plano aparece ligeramente desenfocado²⁶⁸. Por último, la textura general del cuadro así como la no deformación de los motivos referenciales nos remiten a las cualidades propias de una óptica 50 mm para paso universal. Para este concreto caso, la hipótesis de la cámara Leica IIIa como herramienta de uso en la captura de las fotografías concernientes al acto de los escritores en el Ayuntamiento de Valencia queda confirmada por las filmaciones de época que muestran a Taro con esta máquina en el hemiciclo (fig.5)²⁶⁹.

Esta fuente, además, arroja luz sobre el sistema de iluminación habitualmente empleado en los actos celebrados en este espacio. Se trata de seis cañones de luz de alta potencia dispuestos en ángulos estratégicos del salón (fig.11). La distribución de las fuentes de luz que muestran las filmaciones del episodio “Brunete”, incluido en la serie documental *España en Guerra*, coinciden con el sistema de iluminación de los ejemplos rescatados para desarrollar este apartado. En relación, el encuadre de la fotografía que documenta la Primera Sesión de Cortes, celebrada en el Salón de Actos del Ayuntamiento valenciano días antes del congreso (fig. 11) incluye la disposición de los focos donde pueden distinguirse cuatro luces de tungsteno dirigidas hacia la mesa presidencial, ocupada en este caso por la sede del Gobierno de la República, y otras dos alumbrando al público. Otra de las imágenes localizadas para el desarrollo de este ítem, paralela a la anterior, ofrece un punto de vista más acertado para comprender el sistema de iluminación general del hemiciclo, y particularmente el de la zona presidencial (fig. 12). En este caso, a parte de las fuentes de luz que alumbran el ábside- las que justificarían el contraste extremo entre las altas



Fig. 11. Iluminación general del Salón de Actos del Ayuntamiento de Valencia en una imagen del 18 de julio de 1936, publicada en el diario *Crónica* el mismo día.



Fig. 12. Sistema de iluminación de la escena de Seghers en el hemiciclo (en Nothomb, 2001:139).

²⁶⁸ Efecto obtenido en la fig. 8 al bajar el punto de vista de la toma e incluir en nuestro encuadre el canto de la mesa donde, se estima, figura el motivo del primer plano de la toma analizada, que aparece fuera de foco, de igual modo que en nuestra prueba.

²⁶⁹ Vid. CERVERA, Pascual: *Brunete*. Op., cit. 15:00" - 15:04".

luces y las sombras en Seghers- la imagen muestra la disposición de los focos que iluminar la gradería, ubicadas en el segundo piso de la sala. Luego, según la iluminación general de la escena y en relación a la gran profundidad de campo que llega a leerse en la imagen analizada, la velocidad de obturación se podría establecer en $1/60''$ y la apertura del diafragma en $f/9$. Ahora bien, también cabe la posibilidad de un disparo a $f/6.3$ ya que apreciamos saturación lumínica en las zonas de las altas luces. El mentón y los antebrazos de la mujer, así como el gollete de su camisa y el cabello cano de segundo sujeto aparecen un punto sobreexpuesto, motivo que nos lleva a pensar en la posibilidad de un valor inferior al establecido para f .

7.3.3. Nivel Compositivo

En lo que respecta al *nivel compositivo*, más concretamente al *sistema sintáctico*, cabe señalar que en este caso no podemos hablar de una composición en perspectiva pero sí de una fotografía con profundidad, pues aunque la nitidez de algunos elementos disminuye en relación a la distancia que los separa del enfoque matriarcal²⁷⁰ es comprobable que los contornos de las referencias que marcan los cinco planos de la imagen tienen foco.

La tensión compositiva viene establecida por el fuerte contraste tonal y las numerosas líneas verticales y horizontales, a menudo interrumpidas por las formas redondeadas de algunos elementos como el arco ornamental del último término, los rostros ovalados de los personajes y las pronunciadas curvas del respaldo de las sillas. Estos últimos elementos guardan cierta relación con los motivos ondulados que rodean el reborde de las mangas y la cintura del vestido de la mujer, a la vez que las rayas verticales de su estampado se encuentran en concordancia formal con las betas de la columna. En este sentido, la proliferación de formas estriadas del estampado bitonal del traje de Seghers forman un conjunto seriado de elementos que aportan ritmo a la composición. No obstante, el contraste tonal extremo de la tela rayada, que también actuaría como variable dinámica, se ve tensionalmente compensado por la ausencia de líneas oblicuas en la composición. Por último, la dirección que toma la mirada de Seghers hacia el fuera de campo provoca que interpretemos también éste como elemento tensional dado que el gesto de la protagonista de la foto se justifica precisamente por la comunicación que ofrece a las personas que el encuadre fotográfico omite. Y, si bien los atentos a su discurso no aparecen en la imagen, lo cierto es que se saben cuantiosos, ilustres y muy comprometidos con los sucesos españoles.

²⁷⁰ Obsérvese, como ejemplo, la parte anterior inferior del rostro, desde las cejas a la barbilla, del sujeto que ocupa el penúltimo plano de la imagen.

Según informa la crónica de J. Fernández Caireles²⁷¹, alrededor de unas veintiocho naciones estarían representadas en el Congreso de Escritores celebrado en Valencia. El principal cometido del acto fue deliberar sobre un mismo tema que germina de tres ideas genéricas y embrionarias: la libertad, la cultura y el papel del escritor en la sociedad. Las imágenes del reportaje que firma en el diario *Crónica* Luis Vidal a propósito del acto muestran el auditorio abarrotado de los ilustres interesados en las jornadas (fig. 4). El segundo día del congreso, cuando tiene lugar la conferencia de Seghers, también hicieron uso de la palabra Julián Brenda, Brauer, Malcolm Kowley, González Tuñón, Mancisidor, y Tolstoi (en Koltsov, 2009:542). Gerda Taro inmortaliza el gesto de Seghers mientras, según testimonia Mijaíl Koltsov, corresponsal ruso de Pravda, la escritora se dirige a los asistentes con un discurso basado en la delicada situación de los compatriotas que han perdido su patria y se han reencontrado después en la lucha del pueblo español, entre los combatientes de las Brigadas Internacionales (en Koltsov, 2009:542). Luego el de Seghers podría definirse como el tipo de discurso al que hace en abstracto referencia Mariano José de Larra, como “esa voz público que todos traen en boca, siempre en apoyo de sus opiniones” (1995:6), esto es, un discurso que consiente imaginarse ampliamente asistido y aplaudido dado el tema y el grado de identificación de los asistentes con las líneas del pensamiento de la oradora. Por tanto, la máxima tensionalidad de la fotografía, aportada por el gesto de la escritora, vendría fundamentalmente determinado por dos motivos: por un lado, por la empatía del público que acoge su discurso y, por otro, por la mirada que sobre la protagonista de la toma despliega la fotógrafa, quien una vez más enaltece al referente a partir del punto de toma de su fotografía.

El elemento visual que mayor peso aporta a la composición es la figura de Seghers, la referencia que retiene el primer impacto visual de la imagen. La mujer invade casi completo el segundo tercio vertical de uno de los rectángulos que definen la ley de tercios. La ubicación centrada de esta figura, situada casi en el centro geométrico de la imagen, contribuye a hacer más simétrica la composición, cuya estructura interna se reordena a partir de este elemento. No obstante, el ligero descentramiento hacia la izquierda del motivo principal, las otras dos referencias humanas -ubicadas en el área del primer rectángulo vertical- y la tipografía, que tendemos a leer inmediatamente en una imagen, provoca que el peso se desplace ligeramente hacia la izquierda. En este caso, el tamaño y el contraste tonal de la principal figura compositiva resultan concluyentes para determinar el peso del encuadre, que a la vez se nivela compositivamente por la presencia de los demás elementos arquitectónicos ya que la rotunda ornamentación del cuadrante derecho compensa el peso de la zona izquierda, equilibrando así la modulación general del espacio. Ahora bien, se advierte que la fotógrafa no ha tenido en cuenta el principio de la ley de tercios para obtener la toma, pues ningún elemento significativo se

²⁷¹ Diario *Crónica* el 18 de julio de 1937.

ubica en las zonas áureas de la composición. La imagen se sugiere instantánea, y una vez más todo hace pensar que Taro ha priorizado lo comunicativo sobre los aspectos relacionados con las cuestiones técnicas y compositivas. Este argumento se justificaría según cierta intuición para capturar el expresivo gesto de Seghers, mientras una vez más se aprecia sobreexposición en algunas zonas de la imagen y los brazos de su protagonista de seccionados a la altura de las muñecas.

Todos los elementos de la composición denotan quietud, salvo la figura de Seghers, que podría intuirse completando su oratoria con gestos expresivos. Con la adhesión de este dato podríamos realizar una valoración global afirmando que se trata de una composición relativamente dinámica ya que, además, intervienen algunos aspectos ya tratados en el análisis de la fotografía como el ritmo, la tensión, la distribución de los pesos y el orden icónico. El instante capturado permite descartar la pose de los actantes. Más bien podría decirse que se trata de una fotografía espontánea que capta y contextualiza la locuacidad de la escritora de una manera ágil. Todo ello confiere a la imagen una alta dosis de verosimilitud y realismo.

En el subapartado propuesto para el análisis del *espacio de la representación*, cabe destacar que existen suficientes elementos de situación como para determinar que se trata del interior de la casa consistorial de Valencia, concretamente el Salón de Actos o hemicycle del Ayuntamiento. La visita al lugar nos hace suponer que la fotógrafa ha pretendido enmarcar el gesto de la escritora en el entorno que lo justifica a partir de la decisión de un encuadre horizontal y cercano. Las pruebas realizadas *in situ* con una Leica IIIa y objetivo 50mm desvelan que Taro se aproximó al máximo al principal referente ya que la distancia comprendida entre ésta y Seghers la delimita únicamente el ancho de la mesa presidencial. El resultado es bien distinto para el caso de un encuadre vertical dado que esta opción omite algunos motivos importantes para el significado de la imagen, como la arquitectura del lugar²⁷². Estos elementos enriquecen el campo visual de la fotografía a partir de una amplia profundidad de campo que llega a su fin con los límites físicos del habitáculo. Pero, como ya mencionamos²⁷³, uno de los aspectos que mejor definen el entorno se ubica precisamente en el fuera de campo, enunciado a través de las miradas los sujetos que participan en la composición. En relación, mientras la atención de Seghers y el hombre que ocupa el tercer término de la imagen se proyecta hacia la gradería, el individuo del cuarto plano se intuye mirando de soslayo a cámara. La dirección que proyecta esta mirada conlleva a que no se estime un borrado absoluto de las huellas enunciativas en la imagen dado que esta figura nos interpele de forma

²⁷² Fotogramas 452, 453 y 458 del Cuaderno nº1 (en Serrano, 1987:53).

²⁷³ Véase el desarrollo de los epígrafes que estudian el ritmo y la tensión de la imagen, en el análisis del sistema sintáctico del apartado.

explícita a través de la atención que le confía a la fotógrafa mientras el instante de la toma.

Por lo que respecta al *tiempo de la representación*, la fotografía de Taro capta un momento muy concreto: el ademán de Seghers mientras ésta expone sus ideas ante un público muy singular, docto y numeroso. Los escritores asistentes se calculan en torno a los 110 delegados pero, según se haya revisado, esto no lo aclara la imagen dado que esta información pertenece al fuera de campo. Por otra parte, no es defendible la captura de un instante irrepitable, decisivo, sino un momento limitado que permite alguna tomas homólogas a propósito del tiempo de duración del discurso de Seghers.

La fotografía analizada se incluye en una de las libretas de trabajo de Capa, Taro y "Chim". El Cuaderno nº1 contiene numerosas hojas de contactos de los participantes al Segundo Congreso de escritores en España y entre éstas se recogen varios fotogramas de Seghers en el hemiciclo valenciano. En algunas la mujer aparece como asistente²⁷⁴ y en otras, similares a la imagen analizada, como ponente²⁷⁵. De estas últimas contabilizamos un total de cinco fotogramas, de los cuales se discierne que los disparos 451-453 son atribuibles a Gerda Taro²⁷⁶. Estos tres originales del mismo suceso probarían, en definitiva, que la fotógrafa realiza varios ensayos²⁷⁷ para asegurar una imagen con fines publicables, lo que significa que se descarta una captura de corte irrepitable, y también la idea de una construcción de la escena *ex profeso*, aunque no por ello puede dejar de hablarse de una toma realizada para cubrir un objetivo concreto, como aclaran la fotografía publicada en *Ce Soir* y los contactos residuales sobre el tema del Cuaderno nº1.

7.3.4. Nivel Enunciativo

En lo que se refiere al *nivel enunciativo* hay que destacar que la toma está hecha en contrapicado. La articulación del punto de vista vuelve a situarse por debajo del ángulo de visión convencional, establecido a partir de la frontalidad propia del género documental de los años 30. El ligero basculamiento de la cámara se debe a la ubicación de la fotógrafa en la sala consistorial, un lugar que dispone, en forma semicircular, de diferentes alturas para cumplir con las exigencias de los actos que allí se celebran. En este caso, la fotógrafa se encuentra situada en el espacio escénico mientras la ponente

²⁷⁴ En el Cuaderno nº1, fotogramas nº 454- 456, la escritora aparece fotografiada junto a R. Nelkens. Ambas conversan mientras ocupan asiento en la gradería del hemiciclo. (Archivos Nacionales de París, F7 14 740).

²⁷⁵ Fotogramas nº 451-453, 457, 458. (Archivos Nacionales de París, F7 14 740-Cuaderno nº1).

²⁷⁶ Este argumento se ha establecido a partir de la comparativa entre la ubicación de los fotógrafos en el hemiciclo y el análisis de la articulación del punto de vista de las fotografías de Seghers. Para el caso, la teoría que defendemos en relación a la autoría de estas imágenes coincide con la hipótesis de Carlos Serrano (1987:86).

²⁷⁷ Por ejemplo, la misma escena es captada a partir de dos disparos verticales, fotogramas nº 452 y 453, y uno, el nº 451 correspondiente a la imagen analizada, horizontal (Archivos Nacionales de París, F7 14 740-Cuaderno nº1).

fotografiada ocupa el ábside o tribuna presidencial del hemiciclo, es decir, una de las zonas altas de la primera planta. Esta disposición espacial, establecida a partir de las formas arquitectónicas cóncavas que numerosos edificios públicos han heredado del teatro griego, provoca un desnivel de altura. Luego esta vez resulta evidente que la angulación que afecta al punto de vista de la toma es obligada, no opcional, dados los lugares que ocupan fotógrafa y referente en la sala.

El gesto inmortalizado de la protagonista, intrépido, bravo, contrasta de manera categórica con la expresión neutral de los otros dos sujetos varones que aparecen en la toma. El rostro de Seghers desafía al público con la autodeterminación que llegamos a percibir a partir de la elevación del mentón y la mirada fruncida, en lontananza. A pesar del aire de “institutriz bondadosa” (en Garro, 1992:15) que destila de su discreto estilismo y la dulzura que le atribuyen algunos de sus contemporáneos (en Koltsov, 2009:542), la fotografía de Taro dista considerablemente de mostrarnos a una joven de carácter cálido, dulce y bondadoso, según la describieran sus colegas Mijaíl Koltsov y Elena Garro. La interpretación que sobre la escritora plantea Taro acaso apunta hacia la manera en la que Christa Wolf retrata a Seghers para cada plano de su vida cuando de ella escribe: “alemana, judía, comunista, escritora, mujer, madre. En cada una de estas palabras hay que pararse a reflexionar” (en De la Fuente, 2006:365). Pero el gesto que captura la fotógrafa, aunque se sugiere en la línea de Wolf, subraya ante todo el compromiso de los extranjeros con la causa española y antifascista. A rasgos generales, la fotografía de Gerda Taro no hace distinciones entre hombres y mujeres cuando atiende al tipo humano del intelectual. Como sucediera con la milicia, esta vez de nuevo aplica el mismo método documental para retratar a la figura intelectual, ya sea cuando encuadres concretos aíslan a un único referente o cuando se trata de fotografiarlos en grupos (fig.13 y 14). También en este caso la intelectual presenta la particularidad de ser fotografiada junto a sus homólogos varones, en igualdad de condición, del mismo modo que las milicianas fueron fotografiadas junto a sus camaradas varones instruyéndose en grupo²⁷⁸.



Fig. 13. Participantes al II Congreso, Valencia, julio de 1937. Gerda Taro.



Fig. 14. Participantes al II Congreso, Valencia, julio de 1937. Gerda Taro.

²⁷⁸ Véase fig. 14 del apartado 7.2.1. de nuestro estudio.

El encuadre y la articulación del punto de vista de la fotografía que ahora analizamos resuelven que la atención espectral incida sobre la intelectual y, por tanto, que descifremos las implicaciones que de este tipo humano derivan a partir del contexto que la circunscribe. Así pues y en relación al subapartado que analiza los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa, resulta conveniente retomar la reflexión que iniciara Wolf sobre la cantidad de identidades contradictorias y aparentemente excluyentes que, en este caso, se dan cita en la figura concreta de Seghers a partir del modo en el que ésta ha sido fotografiada por Gerda Taro. El gesto de la escritora fotografiada supone que la integración del sujeto en el entorno sea máxima, aunque las cualidades generalizadas y definibles para la mujer de la década de 1930 se encuentren débilmente relacionadas con su inclusión en el terreno de lo público, en general, y particularmente en el ámbito ilustrado. Para el caso, el talante de Seghers en la toma de Taro durante su pronunciamiento, que ocurre en la sala consistorial de la, entonces, capital de la República española y ante la máxima representación de la intelectualidad internacional, supone cuanto menos un caso excepcional para la mujer de los años treinta y, aún más, para la española, si se tiene en cuenta la realidad social en relación a su grado cultural y a su participación en eventos de esta índole.

Aunque la vocación reformista de la Segunda República lograra conquistas insospechables para el colectivo femenino²⁷⁹ (relativamente activo desde la década de 1920) lo cierto es que, durante la década posterior y concretamente en el trienio de la guerra, salvo una minoría intelectualmente preparada que destacara en sus campos de formación y actuación, la mujer española se dedica, ante todo, al trabajo doméstico y/o en el campo, lo que retrotrae prácticamente toda la actividad femenina a la invisibilidad de los espacios privados. Ya vimos en el apartado de *La Miliciana* que la acción homóloga a la actividad masculina en la guerra a menudo fue ficticia o supuso una insólita excepción, como también lo fueron las líderes políticas o las féminas sobresalientes en los planos de la cultura, aunque la sensación apuntara hacia mayores logros. Pero, en definitiva, la fotografía de Anna Seghers mientras su oratoria también podría simbolizar esta nueva etapa que propuso para la mujer el estado democrático y republicano español en lo que se refiere a sus derechos sociales y políticos, aunque en sus principios se tratara de un avance más formal que efectivo -dado el arraigo de las tradiciones en España-, que cesarían radicalmente tras el resultado de la guerra.

²⁷⁹ Las reformas emprendidas eliminaron una parte muy importante de la legislación discriminatoria que había mantenido la subordinación femenina en la política, el trabajo y la familia. En la Constitución de 1931 se indujo el principio de igualdad entre los sexos. Tras un debate e las Cortes en que destacaron las dos únicas diputadas -Clara Campoamor y Victoria Kent- de un total de 465 miembros, se aprobó el sufragio femenino, medida que permitiría por primera vez en la historia de España que las mujeres accedieran a la ciudadanía política y tuvieran derecho a voto en las elecciones de 1933. Además, en 1932 se aprobaría el divorcio-. Véase MORENO Seco, Mónica: "Las mujeres y la Segunda República". En el diario *Público* el 8/12/2009.

Ciertamente la situación del resto de mujeres occidentales durante los años treinta aventaja, en gran medida, a la realidad española²⁸⁰. Pero las libertades adquiridas durante la etapa previa a la que nos ocupa también se encuentran decididamente amenazadas por la depresión económica del 29, que afecta al plano internacional, limitando la continuidad del desarrollo profesional femenino iniciado durante la Primera Guerra Mundial. En relación al plano europeo, las relativamente recientes reformas que beneficiaron al colectivo mermaron a consecuencia de la penetración de las ideologías fascista y comunista que, aunque rivales como doctrinas, coincidieron en la medida de imponer el regreso de la mujer a sus funciones tradicionales²⁸¹. En este caso, la incertidumbre ante una regresión inminente para la mujer, concretamente para la mujer escritora, sería el tema a considerar por varias intelectuales europeas y antifascistas tales como la alemana Erika Mann, también sensibilizada con los sucesos españoles, quien plantea a sus lectores “si debe escribir la mujer, escribir libros sin más, cuando cree que puede hacerlo” (2002:64). Aunque, en la línea de la pluma de Mann, la cuestión destila sarcasmo, lo cierto es que la joven opina que únicamente podrán aquellas que sean consecuentes con el periodo que habitan, es decir uno de los más críticos de la historia moderna:

“Desde hace poco hay un nuevo tipo de escritora que a mí, por ahora, me parece el más prometedor: la mujer que escribe reportajes, ensayos, obras de teatro, novelas. No se confiesa, no pone su alma al descubierto en sus obras, deja su propio destino discretamente al margen, la mujer refiere en lugar de confesarse²⁸². Conoce el mundo, está al día, tiene humor y es avispada, y tiene la capacidad de ser opaca. Casi es como si tradujera: la vida en la literatura, no en la literatura excelsa, pero sí en una literatura útil, decente y a menudo digna de aprecio” (2002:64).

Anna Seghers, avalada por su legado²⁸³, supone un ajustado ejemplo al tipo paradigmático que Erika Mann define como *prometedor*. En este caso la escritora se ajustaría al perfil reivindicado implícitamente por Mann, como algunas otras internacionales, observadoras extranjeras que describieron la experiencia del pueblo

²⁸⁰ A parte de los sondeos estadísticos que así lo confirman, en el ámbito Internacional, por ejemplo, existían publicaciones que defendían expresamente los derechos de la mujer como los periódicos estadounidenses *The Working Woman* (1929-1935) y *Woman Today* (1936-1937) así como el británico *Daily Worker*, que contaba con una columna diaria dedicada a la lucha política femenina.

²⁸¹ Según se revisara en el capítulo 3, Stalin abolió en 1935 los aspectos más progresistas del Código familiar comunista. Se excluyeron los debates sobre la libertad sexual y la lucha por la igualdad de los sexos. Y se impuso para las mujeres los valores tradicionales vinculados a su función de esposa y madre. En el caso de la doctrina Nacionalsocialista, su política exigía la vuelta de la mujer alemana a sus funciones tradicionales. Recuérdese la famosa convención de *Zinder, Kirche, und Küche* - Hijos, Iglesia, Pasteles, frase equivalente a Dios, Patria y Familia-.

²⁸² La autora reprueba el autoanálisis en la obra literaria, rasgo que, según ésta, evoca al egocentrismo de la escritora. En este aspecto, se aproxima a la idea de R. Margaret Higonnet cuando afirma: “*Uno de los clichés de la historia literaria es el de que los hombres escriben épica mientras las mujeres, diarios*” (Usandizaga, 2007:7).

²⁸³ La extensa obra de Anna Seghers, inscrita dentro de los moldes del “realismo socialista” es fundamentalmente antifascista y de una gran diversidad narrativa.

español levantado en armas²⁸⁴. A diferencia de la mujer española, que atisbó en gran medida el suceso de la guerra como una oportunidad para definir su identidad reivindicativa²⁸⁵, lo destacable en el caso de la intelectual extranjera es la autodefensa y la entrega al empeño de combatir el fascismo ya que la insistencia hacia una conciencia feminista se interpretó de interés cuanto menos secundaria ante la realidad histórica del momento.

Tal como sus homólogos y al margen de su condición de mujer, aquello que justifica la presencia de Seghers en Valencia durante el año 37 es su participación en el Segundo Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura. Anna Seghers sintetizó las principales líneas de su pensamiento en la segunda sesión de la Asamblea de Valencia, en una comunicación que sería posteriormente publicada en el nº VIII de *Hora de España*, en agosto de 1937, como una más de la serie impresa que acreditó el excepcional encuentro y cuyo principal objetivo fue el apoyo a la República española en combate, no sólo contra las fuerzas golpistas interiores sino, además, contra las potencias fascistas exteriores, de quien Seghers ya había sido víctima en la Alemania Nacionalsocialista²⁸⁶. Como Gerda Taro, Anna Seghers también ha sufrido las consecuencias del régimen de Hitler y se ha visto obligada a huir del país, decidiéndose por la capital francesa. Fernando Olmeda incluso baraja la posibilidad de que las dos jóvenes coincidieran en las reuniones de la AEAR organizadas en el café Capoulade de París, centro de reunión de exiliados e intelectuales alemanes y muy frecuentado por Gerda Taro justo antes de su periplo español (en Schaber, 2006:100). Ello lleva al periodista a imaginar que Taro podía coincidir, e incluso leer los artículos que por entonces Seghers publicaba en el *Neue Deutsche Blätter* (2007:88). Al margen de estos lances, lo revelador para el análisis de la fotografía en este nivel son los puntos de contacto que vinculan, una vez más, a la fotógrafa y el referente de la concreta fotografía ahora analizada. En este sentido y desde lo anecdótico cabe comentar que tanto Gerda Taro como Anna Seghers han optado por un pseudónimo que oculta sus identidades²⁸⁷. Pero la principal circunstancia que las une es que ambas son dos mujeres jóvenes, alemanas y de origen judío que han viajado hasta España para vivir y contar en primera persona la experiencia de una guerra ajena. Todo ello desde ámbitos de dominio tradicionalmente masculinos.

²⁸⁴ El texto *Escritoras al frente*, de Aránzazu Usandigaza, ahonda en este concreto asunto y destaca, entre otras, a Martha Gellhorn, Dorothy Parker, Lillian Hellman o Virginia Wolf.

²⁸⁵ Según se revisara, a pesar de que los intereses de las mujeres republicanas durante la guerra fueron heterogéneos, lo cierto es que muchas se movilizaban a través de organizaciones antifascistas femeninas unitarias que exigían una política coherente con las necesidades de la mujer.

²⁸⁶ Tras ser arrestada por la Gestapo, sus libros fueron quemados y prohibidos en la Alemania del Tercer Reich (en Olmeda, 2007: 66).

²⁸⁷ El nombre de pila de Anna Seghers es Netti Reiling, que adoptó inicialmente el pseudónimo de Seghers para firmar un cuento titulado *Grubetsch* y al año siguiente escribiría una nueva obra firmada como Anna Seghers, nombre mantendría durante toda su carrera.

Estas razones nos llevan de nuevo a justificar que puedan reconocerse ciertas huellas del sujeto enunciador en la instancia enunciativa, pues no sólo las marcas textuales de la fotografía apuntan hacia la presencia del autor en el propio texto visual -el tipo de composición, las variables dominantes, la articulación del punto de vista de la imagen, etc. todos, aspectos ya examinados en los niveles morfológico y compositivo-, sino que además incluya rasgos que definen al autor empírico a partir las relaciones de contigüidad -física y metafórica- que mantiene con el referente de esta concreta toma. La caracterización de la fotografía a partir de la protagonista de la imagen es una cuestión avalada por estas indicaciones, que apuntan hacia los nexos que vinculan a las mujeres entre sí. Pero además, la fotografía sugiere que la intención de Taro persigue una respuesta receptora emotiva, es decir, una identificación con todo lo que la imagen estimula.

Finalmente, cabe añadir que la instantánea analizada remite a la modalidad del fotorreportaje donde tal vez, el aspecto rupturista lo impulse el tema de la imagen en relación al contexto de su época, es decir, la representación de una mujer dirigiéndose a un público docto en el año 1937. En este sentido, la modificación de los criterios sociológicos e historiográficos permite que la citada imagen se piense adelantada y pueda circunscribirse en el reportaje social moderno o contemporáneo, habituado a dar cobertura a estos hechos protagonizados por agitadoras o líderes femeninos. Pero, salvo en casos excepcionales, la imagen que de la mujer promueven los rotativos de la época es bien distinta²⁸⁸.



Fig. 15. Dolores Bargalló, durante un Mitin antifascista en el teatro Olimpia de Barcelona celebrado el 20 de septiembre de 1936. Archivo Histórico de Cataluña.

La fotografía analizada incluye suficientes elementos como para determinar que se trata de una imagen que funciona como vehículo para despertar conciencias y, en tal caso, nos remite a las imágenes de Leon Trotsky logradas por Robert Capa durante la conferencia del primero en la universidad de Copenhague el 27 de noviembre de 1932.

Por cuestiones tan evidentes que no cabe comentar, la fotografía que Gerda Taro realiza a Anna Seghers durante su oratoria en el II Congreso de escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura evoca a una concreta instantánea que muestra a Dolores Bargalló, Presidenta de la Unión de Dones de Catalunya, durante un Mitin antifascista celebrado el 20 de septiembre de 1936 en el teatro Olimpia de Barcelona (fig.15).

²⁸⁸ Véase el apartado 7.2.1. de nuestro estudio.

7.4. Conclusiones del capítulo 7

La ordenación tipológica establecida según los tipos humanos especialmente atendidos en la obra de Gerda Taro indica que la fotógrafa rehúye de los tradicionalismos representativos para el caso femenino y a la vez evita los registros coherentes que manifiesta la mujer en un contexto bélico, éstas muy habitualmente interpretadas en la retórica fotoperiodística como símbolos del dolor y sufrimiento.

Salvo excepciones, el documentalismo de Gerda Taro no atiende ni procesa los efectos perniciosos de la guerra sobre la mujer, según la habitual y tradicional representación del sufrimiento a partir de ciertas figuras femeninas que sufren la guerra, como las madres y esposas que pierden en la lucha a sus seres queridos. La fotografía de esta autora más bien insiste en la representación del modelo femenino de categoría antagónica, un hecho que cabe entender intencionado, no casual, dado que la ausencia de referencias femeninas ajustables a los arquetipos que ofrece el contexto español en guerra tiene un significado concreto en el conjunto de obra de esta autora. Ciertamente en el apartado analítico de *La madre* destacamos una imagen desoladora, cuyo principal elemento es una mujer angustiada. Pero este ejemplo ha sido precisamente seleccionado para comentar su excepcionalidad, resuelta según el análisis de los tipos humanos femeninos que completan las demás fotografías de esta serie, transmisoras de mensajes antagónicos. Por todo ello no podrán considerarse inocentes las referencias que la fotógrafa privilegia en el tema de su obra fotoperiodística cuando atiende a la mujer, como tampoco deberá considerarse casual la opción de eludir el registro femenino dominante de la época ya que, o bien interfiere en la construcción de su narrativa, o no aporta rasgos suficientemente significativos para la unidad y/o defensa de su discurso.

El capítulo destaca los numerosos puntos de contacto que la fotógrafa establece o mantiene con los tipos humanos femeninos que específicamente destaca en su obra - estos son, *La miliciana* y *La intelectual*-, y justifica estos nexos como razón cardinal de su interés fotográfico por estas figuras. En relación, tanto el caso del sujeto enunciator (la fotógrafa) como en el de la instancia enunciativa (la miliciana y la intelectual) evocan a un modelo de "nueva mujer" que incorpora elementos emancipadores y alusivos al modelo que el estudio ha revisado a propósito de la mujer soviética. La mujer como "constructora de progreso" no solo acontece en la figura nacional de la miliciana sino que también se da cita en la intelectual extranjera que, como la fotógrafa -también mediadora-, pretende ser útil y efectiva en la lucha antifascista.

En conclusión, los tipos humanos femeninos en la obra fotográfica de Gerda Taro son subrayables, ante todo, por establecer reajustes de actitud para los tradicionalismos. Para el caso de *La miliciana*, resulta igual de significativo que Taro la fotografíe aislada como en compañía de varones, y lo mismo sucede con *La intelectual*, que también es representada sin variables que las distingan de sus homólogos. Los diferentes análisis del capítulo resuelven que la fotografía de la autora trata sobre todo lo demás de igualar las funciones del hombre y la mujer en la lucha antifascista. Por todo ello este apartado de obra en clave femenina sugiere que la fotógrafa busca historias que expliquen la suya.

CAPÍTULO 8

El niño

Análisis textual del apartado

Estudio integral de 1 caso práctico

8.1. La infancia

Análisis textual de la fotografía *Huérfanos de guerra sentados en corro*



Gerda Taro

Huérfanos de guerra en corro

Muy probablemente durante la primavera de 1937

Copia moderna en gelatina de plata a partir de negativo original.

Imagen: 23,3 x 23,3 cm

Papel: 35,4 x 27,6 cm

International Center of Photography, New York

8.1.1. Nivel Contextual

El título de esta fotografía responde a *Huérfanos de guerra en corro*. No se conocen sobrenombres alternativos que no sea el ofrecido, obtenido de los créditos museísticos y el catálogo de la exposición *¡Esto es la guerra!* (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:86).

Esta vez se trata de una instantánea obtenida con una cámara de formato medio cuyas dimensiones para el soporte sensible es de 6x6cm. Según los datos ya ofrecidos en anteriores análisis, dilucidamos que se trata de la máquina Rolleiflex Old Standard K2, y el modelo se asocia con la versión 622. El positivado moderno exhibido en la nombrada muestra descende de negativo original en blanco y negro cuya sensibilidad se discierne en 100 ASA para luz de día, según el grano, la definición y densidad apreciada en la imagen. Luego en este caso el formato, de nuevo, revela que se trata de una fotografía atribuible a Gerda Taro dado que ninguna referencia documentada apunta hacia Robert Capa documentando la Guerra Civil española con la Rolleiflex²⁸⁹.

Esta fotografía, encuadrable en género informativo y social, pertenece a una serie de imágenes difícilmente contextualizables, pues ni los créditos museísticos ni el catálogo de la exposición especifican con exactitud la fecha de captura de la toma (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:86). Tampoco Irme Schaber determina con precisión el momento de captura de la serie de los niños huérfanos. La escritora piensa que pudiera haberse realizado en una casa de acogida en Madrid durante la primavera de 1937 (en Schaber, 2006:201). Ello ubicaría la serie a la que pertenece esta imagen entre el reportaje de las víctimas de los bombardeos realizado en Valencia a mediados de mayo de 1937 y las series de Segovia, Navacerrada y la Granjuela, logradas hacia finales del mismo mes. Según los datos de su vida documentada, en este ínterin la fotógrafa recorre diversos lugares del centro-sureste español en solitario. Capa se encuentra en Bilbao cuando Taro fotografía las consecuencias de los ataques aéreos fascistas sobre la capital del Turia. Después el fotógrafo proseguirá hacia Bayona y París mientras Gerda permanece en España sin una ruta estrictamente definida, según ya se haya precisado²⁹⁰.

Esta vez las indicaciones de los biógrafos resultan confusas para poder determinar con exactitud el momento y lugar de la fotografía seleccionada para el análisis del apartado *El niño* dado que sus argumentaciones no coinciden. Schaber cree que Taro pudiera haber visitado el frente de Córdoba y Ciudad Real en solitario, haberse reunido con Capa en

²⁸⁹ Según el biógrafo de Robert Capa aporta el fotógrafo no trabaja con esta máquina hasta 1943 (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:51).

²⁹⁰ Véase el apartado 4.3.1. y 4.3.2. de nuestro estudio.

Madrid hacia el 25 de mayo y proseguido hacia Segovia junto a éste el último día del mes (2006:210). Por su parte, Whelan también contextualiza el reencuentro de los fotógrafos en el Puerto de Navacerrada el día 31 de mayo pero, sin embargo, la visita a Madrid algunos días después del paso por Segovia (2003:155).

Con el fin de lograr contextualizar acertadamente *Huérfanos de guerra en corro* se ha realizado una revisión de los periódicos y revistas de la época que acostumbraban a ilustrar sus reportajes con fotografías de Gerda y, tras examinar este material, sólo se ha localizado un ejemplar que incluyera una imagen paralela a la analizada. Se trata una fotografía publicada en *Life* el 16 de agosto de 1937 (en Bonomo, 1997: 55). A propósito de la crónica de la muerte de la fotógrafa, *Life* publicó a dos páginas una selección de imágenes de Gerda que incluía una instantánea donde aparecen un grupo de niños recibiendo un baño en una casa para huérfanos de Madrid. Pero la pista para, en este caso, contextualizar debidamente la imagen no resulta efectiva dado que el uso de las imágenes del reportaje no justifican ni ilustran hechos concretos del acontecimiento español sino la trayectoria global de la fotógrafa a su paso por España.

Por otra parte y según lo hasta ahora examinado, lo habitual es que Gerda trabaje con la Leica durante el ínterin en el que podría contextualizarse *Huérfanos de guerra en corro*. Sin embargo, tampoco puede descartarse el uso de la Rolleiflex durante este margen de tiempo dado que el análisis del retrato de Robert Capa, también relativo a este momento, ha determinado que la fotografía se obtuvo con la Rolleiflex. La mencionada toma que protagoniza el fotógrafo está contextualizada en Segovia, en mayo de 1937, como sugiere para *Huérfanos de guerra* Irme Schaber. Los niños que aparecen en la fotografía visten ropa veraniega y de entretiempo, lo que también lleva a pensar en el periodo estacional sugerido. Estas dos pistas son las que nos conducen a contextualizar la fotografía en Madrid durante la primavera de 1937, más concretamente, cuando la fotógrafa recién ha llegado de Valencia, donde ha documentado los efectos de los bombardeos en la ciudad (motivo del próximo capítulo), y poco después de lograr las series de los yacimientos de mercurio en Almadén, Ciudad Real. Todo ello inmediatamente antes de unirse a los hombres del general Walter en Segovia, donde realiza a Robert Capa uno de los retratos más conocidos y difundidos del fotógrafo²⁹¹.

La fotografía que ahora analizamos ha sido examinada desde la Art Barbican Gallery, (Londres) y el Museo Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona) a propósito de la muestra *¡Esto es la guerra!* Se trata de una copia moderna en gelatina de plata obtenida de negativo original 6x6 (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:166).

²⁹¹ Véase el apartado 6.4. de nuestro estudio.

En esta copia de primera generación observamos una fuente de luz natural intensa y, por tanto, procedente de una única dirección. Teniendo en cuenta la luz rebotada, reflejada en el muro del último término de la imagen, y la dirección de las sombras es posible adivinar que la toma se realizó hacia el mediodía. Según esto y el ligero desenfoque que ha causado el movimiento de las manos y la pelota al vuelo en el instante de la toma podría descifrarse que la fotógrafa ha optado por una velocidad media/alta, en torno a 1/100 de segundo. El efecto que provoca el segundo elemento resuelve que la toma no ha podido ser ejecutada a velocidades ni muy rápidas ni muy lentas. Luego, valorando también la nitidez del resto de los elementos, podría fijarse la velocidad de obturación en el rango sugerido dado que valor que lo antecede, 1/50", habría provocado que la estela -desenfoque- de la pelota fuera mayor, y el valor siguiente, 1/300", hubiera congelado su movimiento. Todo apunta a que en este caso se ha dado prioridad al diafragma y calibrado la velocidad en función de la intensidad lumínica que baña la escena. No se observa sobre exposición en las zonas blancas -ropas de los niños- y este hecho, unido a la profundidad de campo, tonalidad de los rostros, iluminación de la escena y velocidad de obturación sospechada apuntan a la opción de un diafragma cerrado.

El punto de enfoque principal señala hacia el niño que interviene más activamente en la escena. La distancia desde donde fue realizada la toma puede proponerse en torno a los 4 metros respecto a este referente. Según nuestros ejercicios prácticos, una óptica de distancia focal 75mm para formato medio proporciona una cobertura de imagen semejante a la que ofrece la fotografía, también aporta el sutil desenfoque de los elementos en primer plano. Este último rasgo revela que la fotógrafa, una vez más, no ha respetado las distancias mínimas para lograr en el conjunto un enfoque integro²⁹². En este caso, el excesivo círculo de confusión (primer plano) se adivina consecuencia de una longitud focal de 75m para una distancia del motivo a menos de un metro. Por su parte, la nitidez del último término -muro y desagüe, ambos con definición- revelan un diafragma cerrado. Por tanto, según muestran los elementos del primer y último término de la imagen, ellos en relación a la iluminación y al efecto de los motivos en movimiento - que revelan la velocidad-, puede adivinarse un valor para el diafragma de f/11. La precisión de las áreas de enfoque es ajustable al tipo de óptica y la distancia entre fotógrafa y referentes comentada.

No se aprecia forzado ni manipulación asociada al trabajo de laboratorio, como cabría esperar para el caso de una copia moderna, de transcripción fiel en tanto que a la información del negativo original se refiere. Una vez más se aprecia la franja

²⁹² Este efecto también sucede en las fotografías *Refugiados de Málaga en Almería*, *Tres soldados republicanos* y las que se relacionan con ellas a propósito. Véanse los apartados 7.1. y 6.2 de nuestro estudio.

sobreexpuesta y perfectamente delimitada que invade una pequeña porción del margen derecho de la toma. Esta huella es generalizable a casi el absoluto del conjunto de obra obtenido con formato medio, lo que apunta hacia un reajuste inexacto de la celulosa que discurre entre las guías de la máquina fotográfica provocado por algún tipo de irregularidad en el chasis de la Rolleiflex. Ello explicaría su presencia en el conjunto general de fotografías cuadradas.

8.1.2. Nivel Morfológico

Nos hallamos ante una fotografía encomiástica en la que aparecen un grupo de niños abigarrando casi completamente el lienzo. Contabilizamos un total de once niños sentados en corro y jugando a la pelota, aunque no todos se ven absolutamente. La presencia de dos de ellos, parcial, ocupa casi absolutamente el fuera de campo. Otros siete, que intervienen de forma directa en el juego, consienten ser identificados mientras a cuatro más no alcanzamos a verles el rostro. A todos los niños (a los que vemos y a los que no) podemos adivinarlos bajo el mismo afán de diversión. Ninguno atiende a la cámara en el instante de la toma. Aparecen abstraídos con su actividad lúdica.

Más allá de su naturaleza plástica, el punto define la construcción compositiva de la imagen. La cabeza de la niña del primerísimo plano y la pelota son los principales elementos que remiten de un modo más exacto a esta forma elemental, que redundante a través de las cabezas y rostros de los demás niños. Este conjunto de formas redondas organizan el diámetro del corro que, a su vez y en conjunto, forman un gran óvalo ordenador de los principales elementos de la representación. El grano fotográfico es imperceptible por lo que no puede nombrarse como punto en tanto que a elemento morfológico se refiere. Una vez más, esto es consecuencia de una película 100 ASA y la opción de un diafragma cerrado para un negativo 6x6. Su amplia área de impresión efectiva contribuye a que el espectador apenas perciba grano como elemento expresivo. Esto unido a la condición de instantánea de la foto ha provocado un efecto de realidad y verosimilitud en lo representado.

El dominante es circunferencial, en relación al predominio de líneas que intervienen en la composición. Escasean las líneas que aporten estabilidad, quietud y solidez. La toma contempla la antítesis a esta norma, consiguiendo que el espectador siga un recorrido visual sin principio ni final, obligatoriamente circunferencial o aleatorio. Este aspecto cobra fuerza gracias al tipo de iluminación que baña la escena: dura y uniforme. Aún con todo, debe destacarse una ligera proyección de líneas en paralelo que obligan a un recorrido de lectura en un único sentido. Se trata de los brazos del niño -casi absolutamente en el fuera de campo- que recibe la pelota. Este motivo unido a los brazos de los otros dos niños de la zona opuesta conduce la atención lectora hasta el centro de

la circunferencia que forma el conjunto de niños en corro. No obstante, estas líneas rectas no logran quebrar el trayecto visual señalado. En síntesis, la suma de elementos alborota el orden de la composición, conformando una algarabía de trazos desordenados en forma curva y lineal. Todo ello aporta gran dinamismo al conjunto.

En esta toma de plano general, corto y cerrado, pueden o bien distinguirse tres planos absolutos o seis compactados. Avanzaremos a partir del segundo modo teniendo en cuenta algunos elementos de transición dado que se trata de una composición en círculo. Para empezar, la niña izada y de espaldas más próxima a la fotógrafa marca un evidente primer plano. Tres niños de perfil nos conducen hasta el siguiente plano, ocupado por un chaval semi incorporado, el balón y otro niño ubicado casi en el fuera de campo que lanza o recibe la pelota. El chaval que se halla entre los niños más activos, que aparece en la imagen justo debajo de la pelota, delimita, junto al crío que tiene exactamente enfrente, una frontera entre los motivos principales, ubicados en el tercer plano de la fotografía. Dos niños más, de perfil y semi perfil, nos conducen hasta el cuarto término de la imagen, ocupado por el referente principal, con gorro isabelino. El quinto plano se signa al árbol, un elemento que adentra más si cabe al espectador en el corro de juego. El último término viene dado por un muro, una porción de pared que no logra romper la redundancia ovalada de la composición. Nada de todo lo nombrado ocupa el centro geométrico de la imagen.

El modo compositivo determina la escalaridad descendente según se avanza en el recorrido circular de la imagen, del primer al cuarto término, campo ocupado por niños. La relación que existe entre la distancia focal del dispositivo técnico y la distancia física existente entre los referentes de cada término determina la escalaridad, que disminuye gradualmente según los elementos que se alejan del foco.

El vuelo de la pelota guía la atención lectora hacia el referente destacado por el enfoque: el niño con gorro. Éste, que lanza o recibe la pelota, corona el centro de atención principal. Al parecer, no se ha tenido en cuenta la iluminación para remarcar una figura determinada o conferir mayor espectacularidad al cuadro. Todo apunta a que el realce de la imagen se ha logrado casualmente, mediante el contraste tonal que se da entre los motivos principales –los niños - y los secundarios – el árbol y la pared. El contraste tonal de la figura principal, intuido también fortuito, otorga a ésta un volumen extra y destacable. Todo ello, aunque se intuya consecuencia del azar, organiza de un modo muy efectivo los volúmenes y términos de la composición, en general, y particularmente los de su protagonista ya que el niño del gorro, organizador del cuadro, queda resaltado por el contraste que lo conforma, lo define y lo enmarca. El pequeño parcialmente visible bajo la pelota cede el protagonismo al que está junto a él -del que solo llegamos a ver sus brazos- a consecuencia de su inminente o recién contacto con el

balón, en el en el aire en el instante de la toma. Estos dos elementos principales –el crío con gorro y la pelota- organizan la composición. Cabría pensar que la fotógrafa ha intentado evitar la zona izquierda del cuadro ya que podría identificarse como un área de riesgo dado que se encuentra radicalmente alejada de la luz dura y uniforme que incide en el resto la escena, pero cobra más peso la idea de que el niño con gorro organiza el espacio a razón del complemento que viste, símbolo antifascista. Luego, aunque una primera lectura de la imagen sugiera la actividad inocente y lúdica de un grupo de niños, lo cierto es que no podemos abstraernos de aquellos detalles que refuerzan el significado político y propagandístico de la fotografía.

La iluminación en conformidad con una exposición correcta resulta decisiva para la definición de texturas. La incidencia de la fuente de luz en una dirección moderadamente alejada del eje de la toma acentúa las cualidades ópticas y táctiles de este elemento visual. La luz directa sobre el plano tiene un valor preponderante. La fotógrafa ha debido enfrentarse a la dificultad de compensar las luces altas y las sombras, que se ha resuelto acertadamente con un contraste muy efectivo. La textura general de la imagen es consecuencia de una fotografía técnicamente acertada de la que cabría destacar su textura uniforme.

La imagen presenta gran nitidez. En favor a este parámetro debe tenerse en cuenta la relación que existe entre la iluminación y la sensibilidad de la película dado que el grano que ésta aporte será definitivo para la nitidez y definición del conjunto. El enfoque es preciso y combina favorablemente con la velocidad y el diafragma optado para obtener nitidez general en el cuadro.

La dirección de las sombras revela la posición de la fuente de luz que incide en el escenario. Se trata de una luz alta, dura y directa, propia de una franja horaria en torno al mediodía. La escala tonal y los niveles de luz resultan muy acertados. La iluminación dura destaca la textura y el relieve que aporta las sombras. La temperatura de color, aproximada a 5.500 ° Kelvin, luz solar para la franja horaria de mediodía, se presupone ideal para la sensibilidad utilizada. No se aprecia luz residual, sí reflejada o combinada (luz de relleno). También se distingue un área de luz filtrada en la parte inferior izquierda, entre las ramas de los árboles del fuera de campo, que se proyecta en algunos referentes. Ello aporta una sensación tácita de recogimiento y protección.

Como cabe esperar, el contraste de la imagen es alto, pero sin dañar los tonos extremos. Dentro del contexto morfológico la escala de grises también cobra protagonismo dado que enriquece la fotografía. Asimismo, la interpretación del soporte película en blanco y negro, que tiene en cuenta las diferentes longitudes de onda en

función de los colores, permite un desarrollo más depurado para el ítem de la tonalidad. En relación, el tono representado nos permite percibir una alta escala cromática, una buena saturación y brillo lumínico con matices puros. No se aprecia dominante cromático en la fotografía a consecuencia del tipo de iluminación que incide en la escena. Todos los matices están representados por la emulsión de blanco y negro en función a la longitud de onda de los colores.

8.1.3. Nivel Compositivo

En lo que respecta al *nivel compositivo* de la fotografía, en concreto al *sistema sintáctico*, podría señalarse que la imagen presenta un grado moderado de perspectiva. El punto de la toma y el uso de un diafragma cerrado han resuelto una profundidad de campo constante. Existe solidez definida en los diferentes planos. También hay una repetición de elementos icónicos. Pero la perspectiva se ve mitigada por la pared del fondo. Asimismo, la influencia de la óptica de 75 mm ha generado un espacio progresivo de contracción de los elementos, lo que ha generado intervalos de visualización. En suma, el grado de inclinación del punto de la toma y la reducción en escala de los elementos permite fácil acceso a los diferentes planos y contrastar las distancias en este espacio limitado.

Predomina una gran forma circular que coexiste con una organización estructural de figuras iterativas. Estos son los básicos que sostienen el ritmo y la dinamicidad de la fotografía. La carencia de líneas o formas que aporten estatismo evitan el freno a la tendencia dinámica de la imagen dado que los elementos estructurales y repetitivos son los que dominan la escena. La organización de los elementos en el plano favorece la sensación de una gran figura ovalada, conformada a partir de la repetición de motivos circulares de menor tamaño.

La tensión visual de la imagen es principalmente consecuencia de lo escorado del encuadre, que fractura una figura importante: el sujeto que lanza o recibe la pelota. El impulso de ésta, a punto de salir del cuadro, y el contraste tonal general incrementan esta variable de naturaleza dinámica. Asimismo, la presencia mínima pero efectiva del movimiento de las manos de algunos referentes compite con la tensión que provoca la pelota en el aire, fuera de foco y a punto de salir del plano en el instante inmediato a la captura de la toma. Estas dos circunstancias establecen una pugna contra las demás formas geométricas regulares –también circulares– que componen la fotografía. Un aspecto más a tener en cuenta en relación a la tensionalidad de la imagen es la incitación, a razón del encuadre, a contemplar el cuadro de un modo obligadamente inclinado. Este rasgo ha generado una organización básicamente circular y, por ende, moderadamente simétrica. Luego la perspectiva y oblicuidad son las máximas razones

que introducen tensión en la composición, sin desestimar la responsabilidad de las altas luces y contrastes que causan variedad de texturas y escala tonal. En definitiva, aunque algunos aspectos, como el dato de los niños sentados, presten aplomo a la composición, hay matices de mayor peso que permiten definirla como una fotografía de naturaleza dinámica a razón del conjunto de agentes que contribuyen a crear tensión visual.

Existe desproporción de un elemento concreto respecto al resto. Se trata de la cabeza de la niña de espaldas que ocupa el primer plano fotográfico. No obstante, no puede afirmarse que este elemento comprometa la armonía general entre la relación de las formas dado que su tono oscuro no alcanza ningún blanco puro que pudiera afectar, mediante el contraste, al equilibrio estético de la imagen. A excepción de esta figura, la proporción no es un aspecto a tener excesivamente en cuenta dado que no afecta al conjunto de manera grave. Todos los planos están en armonía. Un gran angular hubiese podido marcar una diferencia aguda, pero no es el caso. El uso de una óptica de 75mm ha permitido una imagen que respeta en gran medida la forma de la realidad.

En principio, el peso visual de la imagen se reparte por toda la composición, aunque la referencia a la cría del primer término, de espaldas, instiga a diferenciar un peso específico en un área concreta. Pero los referentes que ocupan los demás términos de la imagen, aún siendo de menor tamaño, distribuyen el peso de un modo equitativo gracias a la repetición ordenada de las formas, la nitidez y el contraste. Todo ello merma la atención que el elemento sobresaliente del primer término reclama dado que carece de este conjunto de particularidades. Sin embargo, cabe tener en cuenta que la cabeza de la niña de espaldas, junto a la pelota y la cabeza del niño que la recibe o la lanza -también puntos de peso a tener en cuenta- forman una suerte de triángulo que desplaza el peso visual hacia el margen izquierdo de la composición. Por tanto, en la complicada lectura que promueve esta imagen, el peso se plantea desde el más puro sentido interpretativo, es decir, en relación a aquellas figuras que instiguen el desvío de la atención hacia un área concreta de la imagen, recorrido que puede coincidir o no en la dirección que tomen las diferentes miradas lectoras. Según la nuestra, los tres elementos visuales nombrados serían aquellos que desvían el peso específico de la imagen hacia un área concreta de la composición. Éstos forman un triángulo cuyos vértices recorren distintos planos, y de ahí también la dificultad de marcar una única vía de lectura, aunque no cabe duda de que, en líneas generales, la distribución del peso es uniforme a consecuencia la organización de los elementos en círculo. Ahora bien, el abigarramiento de elementos en los márgenes opuestos al triángulo señalado compensa el peso específico señalado. Todo ello resuelve una composición simétrica y, por tanto, equilibrada.

Las aéreas donde se produce la intersección de las líneas que delimitan los tercios no están ocupadas por elementos de interés. La parte superior izquierda esta lindando con

uno de los puntos críticos de la ley de tercios, aunque no la alcanza. Lo mismo sucede con el lugar que ocupa el niño del gorro isabelino. La pelota también escapa a cualquier línea fuerte que define esta ley. Luego no puede afirmarse que la fotografía cumpla con este principio. De ello es responsable la ordenación de los elementos en círculo y la dirección que toma la pelota hacia el inmediato fuera de campo.

Huérfanos de guerra en corro rompe con los convencionalismos compositivos una vez se supera el más que evidente recorrido visual circular que promueve el corro de niños. Los segmentos direccionales no marcan las pautas de seguimiento de la imagen. Si consideramos la dirección de la luz que interviene desde el ángulo superior izquierdo, el recorrido debería desviarse hacia el margen derecho, sin embargo, el rostro y la mirada de los niños, en general, y especialmente el del gorro, vuelve a frenar esta tendencia dado que el recorrido visual obliga a desviarse hacia la izquierda, continuando con la pelota y terminado una vez más en el chico del gorro.

La estaticidad viene determinada por el aplomo de los niños sentados, aunque no por ello puede dejar de considerarse ésta una imagen muy dinámica. La dinamicidad se halla fundamentalmente vinculada al vuelo de la pelota y las manos que la lanzan y la reciben. El movimiento del balón, las manos del niño del gorro y las del chaval en el casi absoluto fuera de campo aportan gran dinamismo al conjunto, que se incrementa con los gestos y expresividad de los demás muchachos. La iluminación también confiere cierto dinamismo que se fusiona con la tibieza relativa de la imagen. Por tanto, en términos globales, podríamos afirmar que se trata de una fotografía muy dinámica gracias a los rasgos enérgicos, latentes y claramente perceptibles que aportan, en suma, cada uno de los referentes. Se descarta la pose intencionada en todos ellos. La toma revela, ante todo, naturalidad y espontaneidad.

En lo referente a la construcción del *espacio de la representación*, podría decirse que la fotografía evoca a un fotograma de cine en el barrido a consecuencia de la relación que se mantiene, a razón de la pelota, entre la porción de realidad encuadrada y el fuera de campo. Todo lo que concierne al campo está detallado dentro de un mismo enunciado, y la parte que se sitúa fuera de él hace sospechar del enclave y de los referentes que no llegamos a avistar del todo. En el campo de la fotografía domina un entrelazado tangible en lo que se refiere al cuadro fuera del alcance visual. Una de las sombras que afectan al margen izquierdo actúa, en este sentido, de prueba irrefutable que delata la presencia de la fotógrafa, como si de una suerte de sello o firma se tratara. La autora no ha dudado en sacrificar algunos referentes que llegan a intuirse participando del juego, omisión que se sospecha, o bien a razón de la agilidad de la captura espontánea o como consecuencia de la complejidad técnica que supone su integración en el cuadro. Éstos, fragmentados por los límites del encuadre de la parte izquierda, se adivinan en sombra, lo que hace

sospechar que se ha decidido excluirlos intencionadamente del encuadre dada la complejidad que supondría ajustar la técnica al duro contraste que prevalece en esa área. No cabe otra determinación que considerar el espacio abierto, desprovisto de un punto de fuga que lo denote prolongado. También puede hacerse referencia a un espacio concreto y a una habitabilidad concreta. En relación, es importante la conjugación de las luces y las sombras para hacer referencia a cierta profundidad, sugerida por la ordenación de los elementos y el punto de la toma. No se hallan signos de una puesta en escena intencionada o dirigida por la fotógrafa. El comportamiento de los referentes, dada su naturaleza infantil, podría describirse como fresco, transitorio, fugaz, etc. abandonado a la espontaneidad propia de los niños (difícilmente sujetos a imposiciones externas).

El *tiempo de la representación* se considera transitorio, no reposado, a razón de los elementos en movimiento y la fugacidad del instante registrado, pues segundos antes o después la instantánea sería completamente diferente. El trayecto en el aire de la pelota subraya la naturaleza transitoria de una fotografía que no muestra picos de modificación mientras dure el juego (y no ocurran accidentes). No se puede determinar, a excepción de la influencia del vuelo de la pelota y las manos de los muchachos en movimiento, ninguna otra dimensión que no sea la contemplada. El tiempo de la representación se encuentra acorde con los motivos en movimientos. La fotografía evoca a la infancia feliz de cualquier época, por lo que podría subrayarse la atemporalidad en la imagen si no fuera por un elemento clave: el birrete de corte isabelino, símbolo con connotaciones políticas que remite de manera explícita al tiempo de la Guerra Civil española.

8.1.4. Nivel Enunciativo

En lo que respecta al *nivel enunciativo*, es decir, a la *articulación del punto de vista*, hay que destacar que la toma está realizada en picado, manera opuesta al tipo de encuadre al que invita el uso de la Rolleiflex. El ligero picado provee a la imagen de una leve profundidad y, en relación, el objetivo 75mm juega un papel determinante. El formato de 6x6 acota los márgenes laterales y reparte el encuadre de forma integral. Debe tenerse muy en cuenta el tipo de máquina y su uso para esta toma. Compuesta por un visor de 90°, la instantánea se ha realizado con una inclinación aproximada de 45° y un basculamiento hacia la derecha, esto último muy probablemente condicionado al proceso de inversión de la imagen en el visor durante la composición.

La actitud de los personajes es la propia de cualquier grupo de niños que juega para pasarlo bien, y todos los que muestra la imagen parecen abstraídos en esta única finalidad. El lugar que ocupan los niños para el juego remite a un jardín, parque, patio de colegio, etc. Todo evoca a una reunión alegre, como si de una celebración de cumpleaños infantil se tratara, incluso parecen niños procedentes de familias pudientes o de condición

media dado su aseo y atavío. Tampoco existe en ellos signos de desasosiego, hambruna, pena o tensión. Nada, salvo el título de la imagen, lleva a pensar que se trata de un grupo de niños en el patio de un orfanato de un país en guerra. Hay aspectos que no ocultan las posibles huellas enunciativas. El más destacable es la proyección de la sombra de la fotógrafa en la toma, por lo que se acota parcialmente la transparencia. Esta importante huella pasa, sin embargo, muy inadvertida dado el aluvión de información que incluye el cuadro: referentes, proyección de sobras, contrastes irregulares a consecuencia de la luz dura filtrada, etc.

A pesar de tratarse de una toma lograda con una máquina de formato cuadrado, la imagen se revela de captura instantánea, lo que favorece la verosimilitud en la fotografía. La naturalidad de la escena representada, la organización de interna de la imagen, parcialmente desordenada, y la actitud de los personajes, ajenos al acto fotográfico, evitan que reparemos en las posibles marcas textuales de la enunciación, aunque existan, como el picado de la toma, cuyo encuadre incluye mucha información. Dentro de este marco podemos destacar, además, los contrastes, la incidencia de la luz, proyección de sombras, y, ante todo, una tensión efectiva. Las simetrías intermitentes nos inducen a cierto desconcierto. Las miradas de los muchachos son esquivas a la cámara, sólo están atentas al juego que los ocupa.

Desde el punto de vista de la enunciación podría señalarse que la fotografía transmite júbilo. La riqueza de recursos expresivos y las marcas enunciativas apuntan hacia la presencia de la fotógrafa quien, sin desatender el canal realista, ha logrado un discurso muy particular dada la realidad del marco, en particular, y del contexto, en general. En efecto, la instantánea también define la peculiar concepción de las prácticas fotográficas de la autora, la fotografía podría definirse muy espontánea y jubilosa según el tema que trata y cómo lo trata. Estas marcas enunciativas serían huellas visibles y reconocibles en la imagen a partir de la sombra de la autora, un motivo que actúa como rastro presencial e irrefutable del sujeto enunciadador.

Todo lo hasta ahora comentado consiente que destaquemos, sobre las demás, esta fotografía concreta como un ejemplo paradigmático, tanto para el conjunto de obra de la autora como para el importante momento en el que se contextualiza ya que esta imagen condensa, por un lado, el momento de transición de estilos en la obra de Gerda Taro y, por otro, podría plantearse como síntesis de la transición de estilos de los momentos más importantes del fotoperiodismo, estos son, los desarrollados en la Primera y la Segunda Guerra Mundial, respectivamente. Esta idea guarda relación con el uso ágil y espontáneo que en este caso se ha dado a una máquina de medio formato. La morfología de la Rolleiflex plantea inicialmente una práctica distanciada, de composición reposada, estática

y prolongada. Sin embargo, en este caso se le ha dado un uso ágil que ha generado una fotografía de condición de instantánea.

El estilo de fotografía en relación con el tema que trata contrasta con la tradición de los modelos representacionales que el documentalismo de cualquier guerra propone para los temas ocupados en el tipo humano del niño. Salvo por el birrete que viste el chaval protagonista de la fotografía, no existe ningún elemento en la imagen que remita a la situación de un país en guerra, donde la figura del menor habitúa a usarse fotográficamente como símbolo del sufrimiento o síntesis de la inhumanidad que atiza a los más inocentes y vulnerables.

Huérfanos de guerra en corro remite, sin embargo, a cualquier momento de una infancia feliz. Las relaciones intertextuales que el cuadro propone apuntan hacia las instantáneas de los álbumes familiares, como si de una foto para el recuerdo se tratara. Salvo casos excepcionales, la fotógrafa no registra el sufrimiento infantil o las consecuencias más graves de la guerra sobre este tipo humano concreto. Todo ello tiene su explicación, pero será debidamente atendida en el siguiente capítulo dado que es a éste al que especialmente incumbe su desarrollo. No obstante, adelantamos que este tipo de documentalismo se encuentra relacionado con lo que podría intuirse cierta ambición profesional de la autora ya que solo registra la muerte infantil a propósito de las víctimas de los bombardeos en Valencia, un hecho que sucede semanas después del suceso de Guernica, acontecimiento de gran proyección en la prensa internacional y desatendido por Taro, que en el momento del bombardeo al pueblo vasco se encuentra en París.

De forma muy evidente, en lo referente a las relaciones intertextuales, la fotografía convoca al resto de obra de Gerda Taro ocupada en el tipo humano del niño. Como en tantos otros casos, el tema destacado es el júbilo de los niños, abstraídos en juegos que combinan los propios de la infancia con la recreación de imaginarse adultos. Ahora bien, en este sentido cabe destacarse sobre todos los demás un matiz o rasgo común que habitúan a presentar los niños de las fotografías de Gerda Taro. Se trata de la indumentaria; en casi todas las fotografías aparecen con el típico birrete de corte isabelino, símbolo evocador a la causa leal.

A diferencia de lo comúnmente defendido en estudios paralelos, la ordenación taxonómica de la que parten nuestros análisis resuelve que Gerda Taro no centra muy a menudo el tema de su obra en el mundo de los niños, de no ser durante los primeros días de su periplo español en Barcelona o de manera muy puntual en Andalucía o Valencia. La temática general de esta fotógrafa prioriza sobre todo lo demás la figura del hombre según los tipos humanos del campesino, el miliciano, el interbrigadista y, muy

anecdóticamente sus fotografías las ocupan infantes. A la serie de Barcelona, la más extensa en el uso de este recurso, únicamente la sigue la de los niños huérfanos de Madrid, una serie que, como la de los yacimientos de mercurio, consiente pensarse más casual que intencionada dado que se obtiene mientras la fotógrafa intenta rutas que la lleven a los frentes de acción para lograr imágenes sensacionales que acompañen a los titulares de prensa. No obstante y aunque sólo podamos relacionar la fotografía analizada con la series referidas de la autora, esta comparación beneficia la explicación general de la obra a la vez que refuta teorías paralelas ya que deja en evidencia el principal interés fotográfico de Gerda Taro.

Como en la fotografía analizada, la serie de los niños catalanes muestra, ante todo, pequeños entretenidos, solos o en compañía, y una vez más con el rasgo común de que aparecen con el peculiar complemento del gorro típico de la milicia (fig.1 y 2). Exactamente lo mismo sucede con el retrato de otro niño relativo a la serie de los huérfanos. De nuevo, el protagonista de la toma *Huérfano de guerra comiendo sopa* (fig.3) es un niño ataviado con el gorro isabelino, ahora fotografiado aislado de un segundo chaval –sin decoros políticos– que el encuadre ha fracturado.

Los chiquillos que protagonizan las fotografías de Gerda, si bien enmarcados por contextos con signos evidentes de un país en guerra, acostumbran a aparecer jubilosos, ensimismados y/o entretenidos en diversos quehaceres o juegos, por lo que las imágenes suelen ser de naturaleza espontánea, o también a parecerlo. En relación conviene comentar una fotografía concreta, *Niño con gorro de la FAI* (fig. 4), en la que aparece un niño que más que el perfil, se intuye que ofrece a la fotógrafa, bajo instrucción de ésta, las siglas de la FAI que decoran su birrete. Taro realizó esta fotografía en agosto de 1936, en la barricada de la Bretxa de Sant Pau y, como tantas otras, este complemento es lo que diferencia el uso de este tipo humano en su obra de



Fig. 1. Niño con gorro de la FAI. Barcelona, agosto de 1936. Gerda Taro. International Center of Photography de Nueva York.



Fig. 2. Hombre y niño con uniforme miliciano. Barcelona, agosto de 1936. Gerda Taro. International Center of Photography de Nueva York.

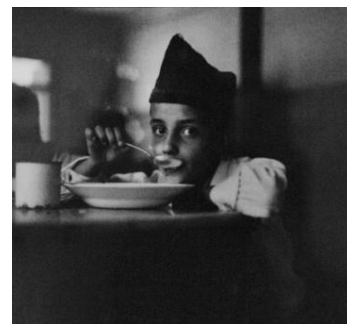


Fig. 3. Huérfano de guerra comiendo sopa Madrid, 1937. Gerda Taro. International Center of Photography de Nueva York.

los usos tradicionales que de los menores plantea la fotografía de guerra. Para el caso de Taro, todo apunta a que lo que pretende con este tipo de fotografías es la aproximación del espectador/lector a cuestiones que trascienden al tema de la infancia. Incluso podría llegar a plantearse que el uso de la figura del niño en la obra de esta fotógrafa es símbolo o metáfora de las fuerzas populares que desafían al gigante fascista europeo.

Dejando al margen la especulación, lo cierto es que las fotografías de Gerda en las que aparecen niños coinciden en su afán propagandístico y uso político. Prueba de ello son aquellas que aparecen en revistas solidarias con la República española, cuya resistencia representa al antifascismo europeo. También la República utilizó para su propia labor informativa numerosas imágenes de Capa, "Chim" y Taro, concretamente de ésta última una fotografía que muestra a un campesino de Aragón rodeado de niños y que fue publicada en el álbum editado por la Asamblea de la España Republicana en Londres para movilizar a la opinión pública contra la política de no intervención de las democracias occidentales (fig.5). Contraria a la política internacional del estado francés y en sintonía con el brazo

Internacional de apoyo, Gerda centró su trabajo en hacer de sus imágenes comprobantes que conectaran con la realidad española, ejercieran presión sobre los gobiernos de la Alianza Occidental y persuadieran a la opinión pública. Luego, de nuevo según este último ejemplo ofrecido, todo señala hacia una intención política cuando del uso del niño se trata en la obra de esta fotógrafa.

En conclusión, la insistencia de Gerda Taro por este tipo humano concreto hace pensar que aquello que llama su atención fotográfica no es el niño, propiamente, sino los símbolos que los identifican con identidad republicana. Lo más habitual es que la fotógrafa seleccione como tema de su obra a aquellos característicamente complementados, niños evocadores al adulto miliciano, vestidos con pantalón largo, camisa blanca y birrete isabelino, tal cual Robert Capa retrató al miliciano más famoso del mundo.



Fig. 4. Niño con gorro de la FAI. Barcelona, agosto de 1936. Gerda Taro. International Center of Photography de Nueva York.



Fig. 5. Fotografía de Gerda Taro publicada en 1937 por el servicio de prensa de la embajada de España en Londres, con la leyenda " Les Maures sont loin" (los moros están lejos).

8.2. Conclusiones del capítulo 8

A partir de los resultados del estudio del caso práctico *Huérfanos de guerra en corro* se han obtenido las siguientes conclusiones que afectan al tipo humano de *El niño*, según la revisión de las figuras que la fotografía de Gerda Taro ocupada en este subtema especialmente destaca. Así,

- La obra fotoperiodística de Gerda Taro no insiste especialmente en el tipo humano del niño, según revela el resultado de la ordenación para el estudio de los casos prácticos. La instantánea seleccionada para su análisis es síntesis de la peculiar concepción del tipo humano del niño que ocupa generalmente la obra. Una vez más, el estilo de la fotografía para con el tema que trata contrasta con la tradición de los modelos representacionales que el documentalismo de la Guerra Civil española propone para el mismo subtema. En la fotografía de Taro predomina el niño varón. En ella no habitúa a existir elementos que remitan al espectador a la condición de sufrimiento del menor en un contexto armado, donde este tipo humano suele ser símbolo del sufrimiento o de la inhumanidad de la guerra. El niño que generalmente destaca en la obra de esta fotografía remite a los momentos de una infancia feliz, y aún cuando en casos excepcionales la fotografía registra el sufrimiento infantil, éste es bajo una intención más política que compasiva.
- La peculiaridad más destacable del uso de este tipo humano es que el niño atendido por la fotografía de Taro tiende a vestir complementos evocadores a la causa leal, concretamente el gorro típico de la milicia, por lo que se puede llegar a deducir que tal insistencia en este elemento no es casual sino intencionada.
- Aquello que la fotografía de Taro ocupada en el subtema del niño promueve en el espectador trasciende a cuestiones relacionadas con el tema de la infancia. Las fotografías de Gerda en las que aparecen niños coinciden en su afán propagandístico y uso político.

Las consecuencias perniciosas de la guerra sobre el tipo humano de *El niño* no difieren de la del resto de tipos humanos atendidos en la obra de Gerda Taro, por lo que la ordenación taxonómica no ha considerado otras clasificaciones del subtema tales como el niño víctima o similares. Ésta es una cuestión general que se resolverá en el siguiente capítulo, ocupado precisamente en el tema de *Los restos humanos*, taxonomía que engloba a todas las referencias que justifican los tres últimos capítulos de la investigación (6. *El hombre*, 7. *La mujer* y 8. *El niño*).

CAPÍTULO 9

Los restos humanos

Análisis del apartado

Estudio integral de 2 casos prácticos

9.1. El cadáver

Análisis textual de la fotografía *Víctimas de un bombardeo en el depósito de cadáveres*



Gerda Taro

*Víctimas de un
bombardeo en el
depósito de
cadáveres*

Valencia, hacia
mediados de mayo de
1937

Gelatina de plata
Imagen y papel: 23,5x29,
8 cm

International Center of
Photography, New York

9.1.1. Nivel Contextual

La presente fotografía se enmarca en una serie de imágenes fotográficas realizadas por Gerda Taro a los cadáveres de la morgue en Valencia tras el ataque aéreo fascista a la ciudad el 14 y 15 de mayo de 1937. Las fotografías muestran el rostro de las víctimas mortales, de los hombres, mujeres y niños que, indistintamente, copan las salas bajas de lo que hoy es el Hospital General de la capital del Turia. Una vez más el principal tema es la figura humana, pero dramáticamente afectada. Este conjunto de imágenes, donde se incluye *Víctimas de un bombardeo en el depósito de cadáveres*, título de la obra analizada (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:55), está centrado en el rostro de los cadáveres y el gesto de preocupación de los familiares que esperan noticias de los suyos a las puertas de la morgue. El rostro de las víctimas civiles valencianas ahora será síntesis de la desolación, destrucción del pueblo español y ferocidad fascista.

Esta vez se trata de un modo fotográfico estrictamente documental donde no cabe intención estética, aunque tampoco puede afirmarse un tratamiento excesivamente emotivo o compasivo del tema. La ferocidad de la guerra sobre los inocentes se muestra de un modo realista, pero a un público todavía inhabituado al consumo de este tipo de imágenes del horror. El tema y uso de esta clase de imágenes marcará un punto de inflexión en el fotoperiodismo de guerra ya que hasta entonces rara vez se habían mostrado las terribles consecuencias de los conflictos armados sobre los civiles inocentes.

Para explicar este hecho cabe tener en cuenta que España es pionera en este aspecto dado que, durante la Guerra Civil de 1936, fue banco de pruebas de una nueva logística bélica que no excluía a los civiles de sus objetivos. El antecedente inmediato al bombardeo de la ciudad de Valencia fue el ataque a Guernica, marco de prácticas de la aviación fascista, según declarara el mariscal del aire Hermann Goering en Nuremberg (Eslava, 2005: 235). Este ataque aéreo sin precedentes, ocurrido el 26 de abril de 1937, fue llevado a cabo por la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana, que unificaron fuerzas en apoyo a los sublevados para la destrucción total de una zona concreta. La repercusión internacional que alcanzó este suceso gracias a la prensa hizo de la masacre vasca un hecho mundialmente conocido.

El importante suceso de Guernica sorprendió a Robert Capa y Gerda Taro en París. En vistas de que los frentes de acción del centro permanecían estabilizados y tras dar exitosamente cobertura a la batalla de Guadalajara, los fotógrafos han regresado brevemente a la capital del Sena. Allí les sobrecoge la importante noticia del bombardeo a Guernica, acontecimiento que copó los principales titulares de la prensa nacional e internacional.

Todo indica que este es el hecho que anticipa el regreso de Robert Capa y Gerda Taro a España, quienes, a su llegada, toman rutas distintas; Capa se dirige hacia territorio vasco, concretamente a Bilbao, como prueban sus imágenes publicadas en *Regards* el 27 de mayo²⁹³, y Taro toma rumbo hacia el sureste, encontrándose en Valencia el 14 de mayo, cuando los fascistas reproducen a menor escala el bombardeo al pueblo vasco pues, como describe J. Quilez en *Crónica* el 15 de mayo de 1937, los agresores en Valencia “son los mismo que han hecho temblar al mundo martirizando la villa de Guernica”. Luego en este marco la fotógrafa encontrará la oportunidad de documentar un hecho similar al importante momento fotoperiodístico que, a razón de su ínterin en París, ha desatendido.

Según la fuente recién citada, el balance del bombardeo a Valencia fue: 17 niños, 33 mujeres y 42 hombres heridos. Y cinco niños, trece mujeres y 19 hombres muertos. Gerda Taro, en la línea que va caracterizando su método y el estilo, centra su atención fotográfica en el rostro de los referentes, esta vez, sujetos profundamente afectados. El grupo de cadáveres será el subtema específicamente destacado en este conjunto de imágenes. Las fotografías muestran, por encima de todo lo demás, el rostro de las víctimas, con o sin vida, sin hacer distinciones entre hombres, mujeres y niños.



Fig. 1. *Regards*, 10 de junio de 1937. Copias índice paralelas a las fotografías publicadas en el Cuaderno nº 4.

La fotografía cuyo análisis nos ocupa aparece originariamente publicada en un reportaje que *Regards*, el 10 de junio de 1937, titula: “Répétition general de la guerre totale”. La revista ha concedido un lugar destacado a esta toma, que ocupa una porción significativa

²⁹³ Concretamente en una de estas fotografías, de las más conocidas del fotógrafo, aparecen una mujer y una niña que corren mientras miran al cielo con gesto preocupado.

del reportaje a dos páginas donde también se incluyen otras imágenes similares de la fotografía. Las fotografías sirven para corroborar la barbarie fascista y la información general destaca sobre cualquier otra cosa el tema de la muerte con identidad republicana. *Víctimas de un bombardeo en el depósito de cadáveres* también fue objeto de publicación en *Death in the making*, el libro sobre la Guerra Civil española que Robert Capa dedicó a Taro y publicó en 1938, con la colaboración de André Kertész, con imágenes de ambos, pero sin firmar.

El estudio de la fotografía que ocupa el presente análisis parte de un positivado de época en gelatina de plata, exhibido en la muestra *¡Esto es la guerra!* y reproducido en el catálogo de la exposición (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007: 114). También ha sido examinada su copia por contacto paralela, incluida en el cuaderno nº4, ubicado en los Archivos Nacionales de París. Las copias examinadas revelan que se trata de una fotografía realizada con la cámara Leica, con una película monocromática para luz día (100 ASA).

En relación a los parámetros técnicos para la captura de la imagen puede adivinarse que han intervenido las opciones de un diafragma abierto y una velocidad moderadamente lenta. Estas deducciones se apoyan en la lectura de la luz que ilumina la escena y la profundidad de campo que presenta la toma. Según se observa, el tipo de iluminación es un combinado de luz natural lateral, filtrada por los ventanales, y luz de tungsteno cenital. Esta combinación proporciona una iluminación envolvente en el espacio interior de la sala fotografiada. Asimismo, considerando una vez más que no se ha intercambiado el objetivo Summar 50 mm f/2,2 para esta captura fotográfica con la Leica IIIa, y atendiendo a la escasa profundidad de campo que muestra la imagen, podría resolverse una máxima apertura del diafragma -f/2,2 (también es posible f/3,3)- y, en consecuencia, una velocidad moderadamente baja -1/60 de segundo-, calculada en relación al nº f y las condiciones lumínicas.

La exposición se presenta correcta. No se observa sobreexposición -si acaso muy leve en primer término- y prevalece un rango de grises consideradamente amplio. Por ello se piensa que la fotografía ha dado prioridad al diafragma, en función de la intensidad de luz de la sala, para destacar el motivo enfocado. También podemos leer un grano fino en las dos copias contrastadas para el análisis de esta imagen, un aspecto que surge como consecuencia del uso de una película negativa de sensibilidad de 100 ASA. La densidad de la fotografía analizada, comparada con la de los demás fotogramas originales de la serie de la morgue, que ocupan el pleno de la página 28 del Cuaderno de guerra nº4, hace

pensar que pudiera tratarse de una película negativa original de primera marca²⁹⁴. La imagen podría definirse muy contrastada. Este aspecto no compromete el rango de gris, que parte del tono medio y se radicaliza en progresión hasta alcanzar los blancos y negros puros. Según estos datos -características de calidad del film en latitud y contraste- podría dilucidarse que se trata de una película pancromática de la firma Kodak o Agfa, ambas de uso muy habitual en las prácticas de la fotógrafa. Todo ello nos lleva a tener en cuenta esta vez un hecho de máxima importancia.

Investigando entre los documentos del Archivo Fotográfico del Partido Comunista español, concretamente entre las fotografías de la Guerra Civil Española, hemos accedido a una serie concerniente los bombardeos de Valencia, que no identifica al autor, pero de máxima similitud a la examinada en los Archivos Nacionales de París de Gerda Taro sobre el mismo tema. La del PCE se trata de una serie disuelta entre 162 negativos, en secuencias continuadas de seis fotogramas cada una, de la firma Kodak y Agfa, y cuyo contenido, según publica la dirección del archivo (en Sanz, 2006:115-116), hace referencia a los pasajes de los bombardeos en Madrid durante 1936 y las manifestaciones de solidaridad con la capital que se produjeron en Valencia.

Tras examinar los negativos originales de los fondos del PCE debemos precisar una vez más que el dato publicado por la dirección del archivo es erróneo ya que éste identifica a los cadáveres de la morgue como víctimas del depósito de cadáveres de la calle madrileña Santa Isabel y fecha las imágenes a finales de 1936, cuando realmente se trata de las víctimas del depósito de cadáveres del Hospital General de Valencia, consecuencia de los bombardeos del 14 de mayo de 1937. No cabe duda de este dato dado que el edificio que aparece en las imágenes del PCE y en aquellas de Gerda publicadas en *Regards* el 10 de junio de 1937, el hospital valenciano, a día de hoy mantiene la misma estructura. También las tomas que ilustran las seis páginas de información que ofrece sobre el tema la publicación española *Crónica* (nº 1331) dan fe del hecho sucedido el 14 de mayo en Valencia. Concretamente una de ellas, firmada por Vidal y publicada sobre el pie de foto “infelices mujeres asesinadas por la metralla de los aviones fascistas”,



Fig. 2. Víctima de un bombardeo aéreo en el hospital, Valencia, mayo de 1937. Gerda Taro (en Schaber, Whelan y Lubben, 2007:119).



Fig. 3. Negativo relativo al Archivo fotográfico del PCE. El protagonista de esta imagen es el mismo que en *Víctima de un bombardeo aéreo en el hospital* (fig. anterior).

²⁹⁴ Los rastros de sangre sobre la mesa de mármol donde descansan otros cadáveres (fotogramas del cuaderno nº4 anteriores y posteriores a la toma analizada) revelan una latitud para negativo de una determinada categoría.

muestra a las tres mujeres muertas que protagonizan la fotografía ahora examinada de Gerda. Es decir, que esta vez Vidal y Taro cubrían juntos la misma información, para *Crónica* y *Regards*, respectivamente, y ambas publicaciones contextualizan el suceso en Valencia, por lo que no cabe considerar como acertado el dato ofrecido por el PCE ya que las imágenes que muestra son paralelas a las que ilustran los reportajes de Taro y Vidal.



Fig. 3, 4 y 5. Negativo redescubierto en México en 2008. Copia por contacto nº 23 del Cuaderno nº7 en los Archivos Nacionales de París. Y Positivado ampliado de negativo original en posesión del Archivo Fotográfico del PCE. Todo ello relativo a Valencia. Tanto los negativos redescubiertos en México como los que posee el Archivo Histórico del PCE son, significativamente, de la marca Kodak.

Asimismo y como se comentó para el análisis del aparta *El campesino*²⁹⁵, el paralelismo entre las películas negativas originales albergadas en el Archivo del PCE, las copias por contacto de París y los positivados originales exhibidos en la muestra *¡Esto es la guerra!* esta vez no es aproximado, sino máximo. A lo largo del capítulo 4 y en el apartado 6.1 pudieron aportarse las pruebas pertinentes que asociaban los negativos de Capa, Taro y “Chim” redescubierto en México con sus copias índice ubicadas en París. Ahora bien, la película negativa original de la serie relativa a Valencia que posee el PCE (fig. 5), una Kodak pancromática, se relaciona sin margen de error con algunos de los negativos redescubiertos en México (fig.3) y sus copias por contacto ubicadas en París (fig.4). Evidentemente las imágenes capturadas en la misma película negativa no coinciden plenamente dado que se trata de disparos diferentes y, en coherencia, modificados.

Luego todo ello apuntaría hacia Gerda como autora de estas fotografías albergadas en el archivo del PCE (Capa y “Chim” quedarían descartados ya que por entonces cubrían informaciones en otros destinos de España). También cabría pensar en Vidal como autor de estas imágenes dado que sus fotografías lo ubican en Valencia junto a Taro, pero en tal caso ¿cómo justificar el evidente paralelismo entre éstas, las rehalladas en México y las copias por contacto del Cuaderno de guerra nº 4 de París?

²⁹⁵ Véase el apartado 6.1.1 de nuestro estudio

Cabe descartar a Vidal como autor de estas imágenes porque el paralelismo temático, técnico y formal que se da entre los negativos que alberga el PCE y los redescubiertos en México, muy a menudo con su copia por contacto en París, es plenamente coincidente, y todo más allá de la concreta serie valenciana ya que las similitudes afectan al pleno conjunto de obra de Gerda. Las series paralelas examinadas, relativas a los fondos de Madrid (PCE), México (ICP) y París (Archivos Nacionales) es un conjunto de obra absoluto (aunque disperso en diferentes centros) que marca el preciso itinerario que Capa, Taro y "Chim", juntos o por separado, documentaron durante el periplo español. La relación entre todo este material ha sido ahora comentada a propósito del paralelismo temático, técnico y formal que guardan algunas imágenes relativas a la serie valenciana de 1937 (fig. 2-5). Pero el paralelismo al que hacemos referencia no afecta a esta serie en exclusiva sino al conjunto de obra de Capa, Taro y "Chim" desde 1936 a 1939. A continuación se ofrecerá una síntesis de toda esta relación (del tipo fig. 3, 4 y 5)²⁹⁶. La síntesis de obra paralela, hoy en diferentes centros de conservación, es la siguiente:

- De la serie "Madrid, noviembre de 1936"
Copias por contacto en el Cuaderno nº3, reproducido por Carlos Serrano (en Serrano, 1987:39). Originales en Los Archivos Nacionales de París, en los *Cuadernos de guerra de Robert Capa* (código: F/7 14 740).
Algunas publicadas en *Regards*, nº 181, 14-7-37).
Originales paralelos (papel o soporte negativo) en el Archivo del PCE nº: 1618, 1617.
- De la serie: "Madrid, invierno de 1936. Las Brigadas Internacionales"
Copias por contacto en el Cuaderno nº3 (en Serrano, 1987:41) Originales en Los Archivos Nacionales de París, en los *Cuadernos de guerra de Robert Capa* (código: F/7 14 740).
Originales paralelos (papel o soporte negativo) en el PCE nº:1713,1588.
- De la serie "Congreso de Escritores en Guadalajara: homenaje a los soldados"
Copias por contacto en el Cuaderno nº 1 (en Serrano, 1987:39). Originales en Los Archivos Nacionales de París, en los *Cuadernos de guerra de Robert Capa* (código: F/7 14 740).
Originales paralelos (papel o soporte negativo) en el PCE nº: 1518, 1547, 1519, 2866.
- De la serie "Valencia en guerra, 1937".
Fotografías relativas a la obra inédita redescubierta en México.

²⁹⁶ Deberá comprenderse que la información en soporte negativo no coincide plenamente ya que, aunque el fotógrafo insista en un motivo concreto, lo coherente es que no repita un disparo igual sino que lo modifique.

Copias por contacto en el Cuaderno nº7 en (Serrano, 1987:73). Originales en Los Archivos Nacionales de París, en los *Cuadernos de guerra de Robert Capa* (código: F/7 14 740).

Original paralelo (papel o soporte negativo) en el PCE nº:1535

- De la serie "Valencia en guerra, 1937"

Fotografías relativas a la obra inédita redescubierta en México.

Copias por contacto en el Cuaderno nº 7 (en Serrano, 1987:75). Originales en Los Archivos Nacionales de París, en los *Cuadernos de guerra de Robert Capa* (código: F/7 14 740).

Originales paralelos (papel o soporte negativo) en el PCE nº1537 y 1536.

- De la serie "Hacia Francia. Enero de 1939"

Copias por contacto en el Cuaderno nº6 (en Serrano, 1987:79). Originales en Los Archivos Nacionales de París, en los *Cuadernos de guerra de Robert Capa* (código: F/7 14 740).

Originales paralelos (papel o soporte negativo) en el PCE nº: 1509, 1502, 1557, 1513, 1556, 1553, 1510 (también relativos a la batalla del Ebro).

Esta vez el organismo español poseedor de la que creemos obra fotográfica de Gerda Taro tampoco nos ha facilitado en absoluto un análisis que consintiera probar nuestras sospechas y, en consecuencia, no nos hallamos en calidad de atribuir sin margen de error este conjunto de obra en soporte negativo a Gerda Taro y los fotógrafos que se relacionaron con ella. Aún así, según las pruebas ofrecidas, no puede más que descartarse la posibilidad de que un fotógrafo ajeno a Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour lograra las series hoy albergadas en el Archivo Histórico del PCE dado el paralelismo técnico, temático y formal que guardan con el resto de obra de los fotógrafos. Las series fotográficas del PCE guían con precisión el itinerario de los tres fotógrafos, juntos o por separado, cuyo sentido colectivo de la autoría ha permitido que hoy los tres legados formen un conjunto común, pero repartido en tres bancos de imágenes diferentes, que ofrece un único testimonio de la Guerra Civil española. Luego no hallamos otra explicación razonable al asunto de los negativos examinados en el Archivo Histórico del PCE más que éstos, junto a las copias originales que también alberga, debidamente identificadas como obra de Gerda Taro a razón del sello impreso en su reverso, sean atribuibles también a la fotógrafa y sus compañeros.

Retomando el análisis técnico que específicamente nos ocupaba a propósito de *Víctimas de un bombardeo en el depósito de cadáveres* cabe comentar que detectamos nulidad en la distorsión de las zonas extremas, por lo que fijamos la distancia entre la fotografía y el

referente del primer término en torno al metro de longitud, en relación a la distancia, y dos metros y medio para la figura principalmente enfocada. Así lo revela, según el resultado de nuestras prácticas, la profundidad de campo existente y la distancia focal entre los cadáveres. No se aprecia error de paralaje ni en ésta, ni en las demás fotografías examinadas de la serie. Tampoco forzado ni manipulación durante el proceso de laboratorio, según la lectura que proporciona el vintage exhibido en la Barbican Art Gallery durante la muestra *¡Esto es la guerra!* La copia por contacto examinada en los Archivos Nacionales de París determina que se trata de una captura sin correcciones, correctamente ejecutada.

9.1.2. Nivel Morfológico

Nos hallamos frente a una fotografía encuadrable en la modalidad documental y de carácter siniestro, en la que intervienen tres cadáveres, ensangrentados y sobre mesas de mármol independientes en el interior de una sala de hospital. Los tres referentes son mujeres adultas, casi anciana la priorizada con el enfoque. En un nivel inferior al ocupado por los principales motivos destacados pueden apreciarse con meridiana facilidad más restos humanos. Todo ello hace pensar que la sala está colmada de cadáveres.

No se aprecia en exceso un grano fotográfico capaz de hacernos desviar la atención del tema ni que potencie el cuadro, ya de por sí muy expresivo. El punto crítico o centro de interés de la imagen está ligado al rostro de la segunda mujer y, seguido, sin casi más opción, a su mano suspendida, un elemento que actúa como "*punctum*", o lo que punza en la lectura de una imagen según la definición bartiana (2009:60). En definitiva, esta vez las víctimas con identidad republicana tienen el rostro de los cadáveres de la morgue valenciana, un conjunto de restos humanos fotografiados que no excluye a ningún tipo, ya se trate de hombres, mujeres o niños, aunque nuestro análisis lo ocupe una fotografía concreta protagonizada por mujeres sin vida.

En ella predominan las líneas oblicuas de la base mármol que marca la direccionalidad de las representadas. Ello provoca un paralelismo entre las tres figuras y, a la vez, anula cualquier posibilidad de simetría en la imagen. Estas líneas guían la atención del espectador y al mismo tiempo destacan a las figuras del fondo. También cabe subrayar el trazo de otras líneas rectas que intervienen, aunque de forma decisiva, no presencialmente. Se trata de aquellas que configuran el triángulo en perspectiva cuyo vértice apunta hacia el margen inferior izquierdo, formado por el rostro y las manos de la segunda figura, destacada por el enfoque. Aún así, predomina la línea oblicua que cruza el plano y traza la dirección de lectura de la imagen.

Llegamos a distinguir tres términos en esta composición de plano medio y cerrado de dos niveles en los que cada plano lo ocupa una víctima mortal femenina. El primer término, ligeramente sobreexposto, ofrece un peso extra a la imagen, aunque mucho menos pronunciado para el caso de haberse tratado de una masa negra en vez de blanquecina. El segundo término es el que cobra el protagonismo del cuadro a razón de su enfoque. El último término lo comprende el tercer cadáver que se aleja en perspectiva. La escalaridad no es un ítem destacable ya que muy a menudo a este aspecto afecta el tipo de óptica empleada y la distancia que separa al fotógrafo del tema, y para este caso todos los referentes, fotografiados con un 50mm, se hallan a la misma altura y muy próximos entre sí, lo que resuelve una imagen sin aberración en relación a la escalaridad.

La disposición de las figuras en paralelo no destaca una forma concreta, más allá de las nombradas según el recorrido guiado por las líneas destacadas. La textura, sin embargo, es destacable porque varía en función de las figuras y el fondo. El nivel inferior (fondo) responde al área que aporta una textura más definida, destacable por el efecto del desenfoque. El nivel superior (figuras) destaca por la ausencia de grano fotográfico, consecuencia del tipo de emulsión -estándar, 100 ASA- y la exposición correcta. A todo ello contribuye la luz envolvente que cubre el plano en su totalidad. Se aprecia con relativa moderación una textura diferenciada que remite al granito o mármol en los elementos que sostienen los cuerpos sin vida, lo que aporta una sensación de frialdad al conjunto de elementos (piedra y restos humanos). Por otra parte, se trata una vez más de una fotografía que destaca, ante todo, por el método del desenfoque-enfoque-desenfoco, según los términos de la imagen, aunque el punto de la toma en picado y perspectiva no permite el enfoque íntegro en la figura central sino solo de su rostro. Los motivos que se alejan de él sufren progresivamente una falta de nitidez hasta llegar al fuera de foco casi absoluto (segundo nivel o nivel inferior de la imagen). Este efecto surge de la opción de un diafragma abierto y la proximidad de la fotografía a la escena.



Fig. 6, 7 y 8. Instantáneas paralelas que muestran el sistema de iluminación de la escena. También es apreciable la disposición real de los cuerpos sobre las mesas de mármol, bastante más separados entre sí de lo que la fotografía analizada muestra. Copias por contacto relativas al fondo del Archivo Histórico del PCE.

Según se adelantara y como muestran imágenes paralelas de la serie (fig. 6, 7 y 8), la iluminación es claramente difusa a consecuencia de la combinación de una luz de lámparas de tungsteno cenital y otra luz natural lateral, filtrada por puertas y ventanales.

Todo ello ilumina la escena de manera envolvente, evita las sombras duras y los contrastes radicales. La fotografía destaca por el predominio de grises, a excepción de la gran masa negra que conforma la indumentaria del cadáver central y los cabellos de las tres víctimas.

Para finalizar con este nivel morfológico, únicamente cabe añadir a modo de resumen y evidencia, que se trata de una fotografía en blanco y negro con escala de grises y sombras muy sutilmente marcadas y, salvo el desequilibrio que aporta la leve saturación del elemento del primer término, no cabe elemento alguno que resaltar. En definitiva, cabría destacar la composición por la relevancia que aporta el referente central, y por la templanza de la fotografía a quien, al parecer, no le ha templado el pulso al fotografiar tan siniestra escena dada la precisión del enfoque y en relación a la velocidad calculada. El basculamiento moderado hacia la izquierda denota que se ha apurado el encuadre hasta el motivo de la mano del personaje central, es decir, se ha aprovechando el área de impresión para introducir toda la información posible en un disparo. Asimismo, el encuadre aporta desequilibrio visual y, a la vez, una solidez espectral. No se intuye el uso de trípode ni atisbo de intención estética. No se atiende especialmente a la iluminación con fines estéticos ni una intención técnica para lograr resultados extravagantes. Sin embargo, puede intuirse un criterio técnico electivo dado lo correcto de la exposición, siquiera levemente sobreexpuesta en un área mínima. Prevalece ante todo una intención de riguroso documentalismo.

9.1.3. Nivel Compositivo

En el *nivel compositivo* podemos señalar que la repetición de elementos en disminución no perturba al espectador, al no tener referentes de fondo, pero crea una leve profundidad, aunque no completa. La imagen no presenta una clara composición en perspectiva, pero en este caso el valor del diafragma la construye. Asimismo, la óptica y la aproximación de la fotografía entallan el marco de la escena, cercado por líneas en profundidad que convergen en el rostro del cadáver del último término, punto de fuga de la imagen. El grado de inclinación del encuadre balancea la imagen hacia el lado derecho. No obstante, la fotografía en general ofrece aplomo. A pesar de la quietud obvia del conjunto de motivos representado, la ordenación estructural, lineal, y la repetición en serie de los principales elementos contribuyen a que la imagen tenga un ritmo visual.

El tema de la fotografía supone el máximo motivo de tensión, potenciado aún más por lo cerrado del encuadre. Aún así, la fotografía no solo crea tensión con lo abigarrado del encuadre, sino que posiciona el punto de la toma de tal manera que obliga al espectador a *mirar de cara a la muerte* dado que se ha ubicado de tal modo que el principal

cadáver, con los ojos entreabiertos, simula mirar a cámara. El punto de vista optado impide que el espectador desvíe la atención del tema: la muerte de inocentes con identidad republicana. Ésta ha sido representada en toda su crudeza a partir de una imagen cuyo sentido fotoperiodístico es su máxima difusión y, por tanto, con ella y desde la plataforma del medio impreso corroborar la barbarie fascista y alterar la conciencia pública, aún desacostumbrada a este tipo de imágenes del horror. Lo abigarrado del encuadre supone que la proporción no sea un ítem destacable en esta fotografía. La óptica 50 mm participa de ello.

El peso visual de la imagen recae en su protagonista a razón de su nitidez y masa oscura. La dirección de los cuerpos, inclinados hacia la mano inerte suspendida, bascula el peso de la imagen hacia el lado derecho, como si por éste resbalara. Ello no impide que esta vez se cumpla moderada y muy probable inintencionadamente la ley de los tercios dado que las zonas de interés de la imagen se ubican casi plenamente dentro de las áreas críticas. El centro geométrico, sin embargo, no alberga elemento alguno de interés.

No cabe más que considerar ésta como una imagen estática. Aún a falta de simetría en la composición, se puede constatar orden icónico en tanto que los principales elementos visuales están alineados y ordenan el espacio, jerarquizándolo. El recorrido visual que propone la imagen siempre torna al mismo punto clave, el rostro de la figura central. No obstante, la lectura natural podría sugerirse comenzando en el área derecha, coincidiendo con este motivo, y resbalando hacia la izquierda, según propone la inclinación del cuadro hacia la mano en suspensión. La iluminación no ejerce casi ninguna presión sobre este apartado, al tratarse de luz envolvente sin recorrido unidireccional. Por motivos evidentes la pose no es un ítem que quepa valorar o tenerse en cuenta en este análisis.

En lo referente a la construcción del *espacio de la representación*, éste plantea parcelas que obligan a estacionar el seguimiento visual, intencionado y deliberado. El campo propiamente dicho es síntesis del escenario general. Sin embargo, con lo cerrado del encuadre se ha concentrado hábilmente la atención sobre el tema, para este caso el de la muerte, a la que la fotógrafa pone identidad. El espacio es cerrado, desprovisto de un punto de fuga, lo que lo transforma en claustrofóbico a razón del contenido. Como señalamos anteriormente se trata de un espacio concreto, una sala del Hospital General de Valencia habilitada como morgue, por lo que el espacio es habitable para los representados. El declive de la composición genera una profundidad intuitiva, condicionada por la capacidad lectora de cada observador. No obstante, el modo de enmarcar a los personajes en el cuadro podría considerarse una estrategia discursiva dirigida a construir un hecho perturbador. No cabe la puesta en escena, sí la construcción de un decorado *ex professo*, que se piensa no es el caso. Sería éticamente cuestionable,

e incluso aberrante, que la fotografía hubiera dado una forma específica a los cuerpos inertes de los cadáveres para obtener más espectacularidad en su fotografía.

La traducción global del texto es la de una fotografía silenciosa, de intromisión y respetuosa, a pesar del punto de la toma. El interés de la fotografía por mostrar el rostro de los cadáveres, concretamente el que emula que nos interpele, de nuevo provoca un efecto espejo en el espectador ante lo irremediable. Desde el punto de vista subjetivo, se podría añadir que nos podríamos hallar ante una suerte de espacio interior que la fotografía exterioriza, descargando en esta toma, y en la serie completa de la morgue, muchas de las imágenes del horror que habrá debido de ver en un contexto en guerra como el español. También propone una reflexión sobre el azaroso destino que una guerra dictamina para cualquiera.

En lo referente al *tiempo de la representación*, todo apunta hacia la intención de una instantánea que se ha meditado, siquiera un momento fugaz, para incorporar en la composición aquellos elementos ya comentados que se presuponen importantes. La escena representada está exenta de movimiento, y sólo un barrido fotográfico hubiese hecho posible que existiera duración. En cierta medida, tanto el tiempo como el espacio de la representación podrían ser calificados de simbólicos ya que en buena medida la fotografía viene a representar las consecuencias de cualquier guerra sobre cualquier inocente. También podría comentarse cierta narratividad en la imagen dado que invita a considerar (o imaginar) el suceso del horror que ha llevado a estas tres mujeres a la muerte. Ello es consecuencia del cercano punto de la toma. El personaje central *atrapa* al espectador, que es obligado a meditar sobre este asunto. Por todo ello se apuesta por el simbolismo, la metaforización y la narratividad, a pesar del aplomo y la falta de acción en la imagen. También por la atemporalidad ya que la instantánea condensa un tiempo simbólico si la lectura del espectador es reflexiva.

En definitiva, en el tiempo de representación asalta una temporalidad evidente, las inalterables figuras que formalizan la fotografía nos hacen permanecer en un tiempo estático. La intensidad simbólica amplía los tiempos de representación, y la permanencia visual e interpretativa es retenida. La fotografía ha sido interpretada como una instantánea parcialmente rápida, conjugándose al unísono la información que aporta el visor con una idea clara de interlocución. Subjetivamente podría recomponerse que la fotografía entiende, compone y realiza la fotografía con el corazón, o no atendiendo a los principios técnicos o compositivos más allá de lo necesario, adjudicando todo su mérito a la intuición. No se aprecia excesivo reposo por parte de la fotografía ni en ésta, ni en las demás imágenes que conforman la secuencia de la morgue. A diferencia de otros casos, donde se insiste en las variables creativas, técnicas y compositivas, esta imagen descarga

todo el interés en el nivel comunicacional, como si en este caso no resultara ético atender al aspecto estético. La toma sugiere que la fotógrafa ejerce profesionalmente un reglamento moralista a la hora de documentar un hecho como el analizado. Lejos de deambular entre cadáveres con un equipo propio para la composición (trípodes, etc.), todo hace pensar que no intenta este tipo de espectacularidad si no captar la tragedia desde el punto de vista más humano y realista posible, en definitiva, documentalista.

9.1.4. Nivel Enunciativo

Desde el punto de vista físico, los personajes se encuentran algo por debajo de la cámara, en un ligero picado y con relativa profundidad debido su reparto en la composición. El basculamiento tiende hacia la derecha, muy probablemente por la necesidad o deseo de abarcar el máximo de área fotografiable posible. La óptica en uso, un 50mm para 135, provoca limitación en ángulo y acotamiento en profundidad y campo.

Ya que se trata de cadáveres, no cabría valorar la actitud de los personajes. Sin embargo, el modo que ha propuesto la fotógrafa para el tema provoca que el lector quede atrapado por el rostro central, que casi sugiera que nos interpele. La vista inerte de éste, con los ojos entreabiertos en el momento de la muerte y de la toma, se intuye intencionadamente buscada por el ojo fotógrafo para que la retina del cadáver se encuentre con la nuestra. El gesto inerte de los tres personajes, reposados sobre plataformas de mármol con restos de sangre, nos anuncian un depósito de cadáveres. Asimismo, el vestuario de calle revela que las tres personas encontraron la muerte de forma súbita, intuyéndoseles civiles inocentes que han encontrado una muerte trágica. La disposición abigarrada de los elementos actúa como calificador de las consecuencias de la guerra. Por su parte, las huellas enunciativas no quedan del todo ocultas, el punto de la toma que busca el rostro de los cadáveres, la leve profundidad, la angulación escorada hacia el lado derecho, todo ello unido al recurso fotográfico del desenfoco-enfoque-desenfoco entre términos o planos, delata la presencia del enunciador ya que éstos son algunos de los rasgos que definen el apunte del estilo fotográfico de la autora. No obstante, todo ello no evita la transparencia y verosimilitud en la fotografía dado que los nombrados recursos no son aspectos opuestos al modo documentalista, espontáneo, muy en consonancia también con la conjugación e interpretación de las luces, sombras y contrastes.

En sentido general, el punto de la toma permite al espectador acceder a un dramático espacio. Sin embargo, éste no es un espacio ni público ni accesible, lo que convierte al fotógrafo en una suerte de espía/testigo/informador de la tragedia en estado puro. El mensaje que ofrece la lectura de la toma no ha necesitado esta vez de excesivos recursos que reconstruyan la espectacularidad de la instantánea. Este modo directo y testimonial

de mostrar los cadáveres ya de por sí altera y estremece. Tampoco se avista intención por pretender disimular o embellecer lo que la fotógrafa registra con su cámara, un acto muy acostumbrado -el de la cámara- en relación a intentar lograr belleza de lo que atiende cuando se trata de la modalidad del retrato. Precisamente por ello se ha optado de nuevo por un ejemplo de categoría antagónica para afrontar las relaciones intertextuales que promueve esta fotografía de Gerda Taro. Se trata de una imagen fotográfica obtenida por otra mujer que, aunque también con carácter documental y fotoperiodístico, relativa al tema de la guerra y al género del retrato, y de referente femenino, se halla completamente opuesta morfológica y compositivamente a la fotografía analizada para este apartado.

Hacemos referencia a la fotografía que Lee Miller realizó en 1945, durante la Segunda Guerra Mundial, a la hija muerta del tesorero de Leipzig (fig.9).

Sin duda, la estrategia que sobre el tema compone Lee contrasta con la propuesta de Gerda pues, ante todo, el tema de la fotografía de Miller no ha restado un ápice de belleza al retrato de la mujer cadáver. Es más, la fotógrafa ha hecho uso de todos los elementos a su disposición -iluminación, encuadre etc.- para embellecer el retrato de la joven yacente como si de una *Ophelia* prerrafaelista se tratara.



Fig. 9. Sin título. Lee Miller. Alemania, 1945.

Este mismo tema sería parte del cuadro compositivo de otra fotógrafa, veterana en el documental de guerra Margaret Bourke-White, también presente en la escena. La atención fotográfica de Bourke-White repara en la joven yacente retratada por Miller, pero su fotografía plantea un discurso absolutamente distinto ya que la primera incluye en el cuadro, a partir de un acentuado y alejado picado, a la joven envenenada junto a su familia también yacente, todos organizados en una composición menos estética y no exenta de tragedia. Gerda, sin embargo, no disimula el tema de la muerte, como podría pensarse para el caso de Bourke-White a razón de la captura fotográfica que plantea: alejada y de conjunto. Taro muestra de la muerte su peor aspecto: tres mujeres con restos de sangre, yacentes sobre frías mesas de mármol y bajo una luz fría y artificial mientras una de ellas, la intencionadamente destacada por el foco, casi nos interpele a consecuencia de la dirección que toma su mirada, sin vida pero entrevista entre sus párpados entreabiertos que apuntan a la cámara. Y todo ello a partir de un cercano plano.

Como decimos, en este último caso la muerte se muestra en su aspecto más real o, en todo caso, en su peor aspecto, un planteamiento que nos conduce a la reflexión de S. Sontag, quien considera éste propio de la modernidad y que contrasta con los significantes antagónicos que promueve la fotografía, comentados a propósito de la imagen de Lee Miller,

“El embellecimiento es una clásica operación de la cámara y tiende a depurar la respuesta moral ante lo mostrado. El afeamiento, mostrar de algo su peor aspecto, es una función más moderna: didáctica, incita a una respuesta activa. Para que las fotografías denuncien, y acaso alteren, una conducta, han de conmocionar” (2003:95)

El lapso que discurre entre la vida y la muerte en la meditada fotografía de Lee es un espacio legible que se llega a vaticinar y a comprender como la causa consciente, premeditada y optada, de la muerte por suicidio, mientras las mujeres protagonistas de la instantánea de Gerda han hallado por sorpresa el trágico destino. Miller interpreta la luz magistralmente, aportando una belleza extraordinaria al tema fotografiado. La fotografía ha dado rienda a una interpretación de complacencia y preponderancia según una imagen especialmente interesada en la iluminación y la composición. Taro recurre, sin embargo, a una interpretación sagaz de la monstruosidad y acritud de la muerte brusca e injusta, haciendo uso de una iluminación difusa, muy en sintonía con el registro documental forense, que establece conexiones con la condena de los acontecimientos testimoniados. Si bien ambas centran el tema de la obra en la misma cuestión, el modo resolutivo de cada imagen revela razonamientos, interpretaciones y lecturas distintas.

En definitiva y aunque la toma de Lee es posterior a la de Gerda, lo más destacable de la segunda en comparación con la primera es la función moderna que ya implanta el modelo fotoperiodístico de Taro, un modelo cuya singularidad para la época –década de los treinta- permite encontrar en el ámbito fotoperiodístico actual prácticas significantes de sentido equivalente en cualquier plana de sucesos de la prensa contemporánea.

9.2. Las ruinas

Análisis textual de una fotografía inédita y sin título



Gerda Taro

Sin título

**Segovia, mayo/junio de
1937**

Negativo inédito digitalizado

**International Center of
Photography, New York**

9.2.1. Nivel Contextual

La presente fotografía de Gerda Taro forma parte del conjunto de más de 3.000 negativos de Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour sobre el tema de la Guerra Civil española que el fotógrafo Robert Capa puso a salvo en 1940 y que se dieron por perdidos durante décadas. *El Periódico de Catalunya*, en su versión digital, hizo uso de ella para ilustrar la noticia de la recuperación del material, importante exclusiva que ofreció en 2007 el novelista y colaborador en prensa Juan Villoro.

Esta imagen inédita sale a la luz setenta y un años después de su realización a propósito de una serie de artículos que relatan los detalles de la historia de los negativos. En síntesis, narran el modo en el que Capa extravió el material, su itinerario hasta llegar a México y las gestiones de su recuperación por el *International Center of Photography* de Nueva York, centro de conservación donde actualmente se encuentran las imágenes. Ésta en concreto sirvió para ilustrar el último (séptimo) relato de Villoro y apareció publicada el lunes 28 de julio de 2008 en *El Periódico.com* sobre el pie de foto "Segovia, 1937. Foto inédita de Gerda Taro que muestra los destrozos de la guerra en una casa del frente de Segovia". A la fotografía no se le conoce título oficial dado que aún no ha sido exhibida en ninguna muestra, catálogo, etc.

La fotografía, encuadrable en el género documentalista, forma parte del grupo de imágenes que conforman las series de Segovia. Luego, para su pormenorizada contextualización, sirve lo comentado en el apartado 6.4.1, relativo a las explicaciones ofrecidas para el análisis del retrato que Gerda realiza a Capa en Segovia, esto es, antes de dar cobertura al funeral del general Lukacz en Valencia, el 16 de junio, después de la captura de la serie de la morgue en Valencia, el 14 de mayo, y durante el tiempo en el que Capa y Taro se unen a los hombres de Walter para dar cobertura a la ofensiva republicana en el paso de Navacerrada.

La fotografía en cuestión fue originariamente recuperada de una de las tres cajas halladas en México con material inédito que, como las otras dos, catalogaba las imágenes por temas, no autor. Esta toma se hallaba concretamente en la caja "TAN", ordenada bajo el nº 498. Las imágenes paralelas de la serie muestran vistas más amplias de lo que reconocemos una población, por lo que incluso puede que se tratara de la misma villa en la que Gerda realizó el retrato a Capa. Entre el conjunto de obra inédita revisada, toda ella en soporte negativo 135, no se encuentra el retrato de Capa con la Eymo, lo que refuerza la hipótesis anteriormente sostenida de su captura con la Rolleiflex²⁹⁷.

²⁹⁷ Al respecto véase el apartado de *El fotógrafo*, epígrafe 6.4 de nuestro estudio.

La que ahora analizamos se trata de una fotografía en Blanco y Negro captura sin lugar a dudas con una cámara de pequeño formato o paso universal (35mm), lo que apunta hacia la Leica IIIa. Como rasgo general que llama especialmente la atención, esta impresión original presenta un grano pronunciado y aspecto blanquecino, pero ello no supone que sea propiamente consecuencia de un exposición incorrecta sino, más bien, podría deberse a un velo dicroico, un desajustado revelado o una incorrecta conservación del negativo.

Con el fin de tratar de resolver lo sucedido con el grano de la copia final comentaremos en primera instancia los aspectos relacionados con la sensibilidad de la película. En apoyo a este asunto se han examinado las fotografías paralelas de la serie, que nos enmarcan en un escenario donde incide una iluminación con cierta dureza, lo que hace sospechar del uso de una película 100 ASA. Se trata de fotografías con una aceptable exposición, por lo que el grano excesivo que presenta el concreto original analizado pudiera ser consecuencia de varios factores. Por un lado, de un inadecuado revelado de la película durante el proceso de laboratorio, quizá un sobrerivelado, esto es, un tiempo de revelado que excede el indicado por el fabricante. También podría ser resultado de un líquido revelador concentrado mal graduado en temperatura o por encima de los grados aconsejables, lo que provoca un grano extra, similar al apreciado en la toma analizada. Igualmente la función del fijador es decisiva en estos resultados ya que la textura general del cuadro también evoca a cierto velo dicroico, habitualmente producido a razón de acortar el tiempo de fijador en la imagen, aunque también es posible que al efecto lo provocara un líquido muy gastado. Por tanto, la textura que muestra la imagen se piensa ajena a cualquier fallo de exposición. Más bien podría ser el resultado de una concatenación de pequeños errores de laboratorio (para el revelado del negativo) que no llegan a dañar en su totalidad el resultado final.

También cabría comentar el aspecto poco contrastado de la fotografía como un segundo asunto que podría ser ajeno a los resultados de captura (disparo) de la toma. Para empezar debe avisarse que el análisis de la imagen y la serie de apoyo esta vez parten de un soporte digital, un escáner del negativo original facilitado por la cineasta Trisha Ziff, con consentimiento del ICP. Estas reproducciones a menudo se han realizado sobre el reverso del negativo, un dato apreciable a razón de la inversión de las letras del soporte. No sabemos en qué medida



Fig. 1. Fotograma original reproducido - digitalizado- desde el reverso.

ello puede afectar a la información de la película, concretamente al contraste de la imagen. Tampoco si el negativo relativo a la imagen que ahora analizamos ha sido digitalizado desde el reverso, pues nos llega sin referencias que puedan confirmarlo (inversión de las letras. Fig.1). Pero, aunque estas cuestiones no sean absolutamente decisivas para el resultado analítico de la obra, sí deben advertirse para avisar que en nuestra evaluación cabe un posible margen de error en relación a lo que atañe al análisis de la variable técnica. Por tanto, lo argumentado a propósito de los posibles errores de revelado del negativo se supedita a lo comentado en última instancia, aunque no por ello los primeros pueden descartarse plenamente. Tampoco puede ignorarse la influencia de la óptica Summar 50mm para el resultado de la imagen, pues en este caso interviene un objetivo de componentes denominados por el argot fotográfico *blandos*, más susceptibles a los agentes externos y deterioro. Por último debe considerarse, además, la ausencia de parasol, el diámetro de la óptica y su convexidad, todos ellos también aspectos sensibles a la captación de la longitud de onda frente a una proyección perpendicular severa que ofrecería resultados más contrastados. En definitiva sería necesario un análisis más preciso sobre el material original en estado puro, no digitalizado, al que la investigación no ha tenido acceso. Aún con todo, se descarta la posibilidad de una exposición incorrecta a razón de la interpretación ajustada en los tonos extremos de la imagen, es decir, los blancos y los negros.

Por último y según afecta a la captura de esta toma, su enfoque y definición general plantea que optemos por un diafragma cerrado, resolviéndolo en $f/16$ como valor que tan solo ofrece margen de error para un diafragma en un buen enfoque. El grano fotográfico no compromete la nitidez. Tampoco existe movimiento, dado el tema, ni efecto de barrido. En consecuencia, se calcula la velocidad de obturación en plano fijo próxima a un $1/200$ de segundo.

9.2.2. Nivel Morfológico

Como descripción del motivo fotográfico puede señalarse que la imagen ofrece una escena claramente vinculada a una tragedia. Se trata de un corte vertical que descubre el habitáculo más íntimo de un hogar, un dormitorio, en cuyo interior, ahora expuesto, se avistan una serie de elementos y objetos personales de una familia, ahora desordenados y afectados por el derrumbamiento. Entre las ruinas aparecen dos fotografías enmarcadas y visiblemente afectadas por el estrago. Cada una de ellas es relativa a un retrato de un hombre y lo que podría adivinarse una mujer, respectivamente. Tras ellas el siguiente elemento parcialmente reconocible es el cabezal de una cama, aunque dado lo dañado de la estructura, también podría tratarse de las rejas desprendidas de un balcón. La iluminación lateral que baña la escena es consecuencia de una luz rebotada en la pared

de la zona derecha, lo que permite adivinar una gran oscuridad en el lado opuesto que permite ampliamente el paso de la luz exterior.

El punto de atención de la fotografía no se halla en el centro geométrico del rectángulo sino que se divide entre los motivos destacados: los retratos fotográficos enmarcados, ubicados en la parte inferior de la composición. El menos afectado, el del hombre, atrae especialmente la atención lectora. En términos de enfoque no existe ningún elemento a resaltar sobre los demás puesto que la fotografía presenta nitidez general y definición absoluta, un resultado propio de la opción de un diafragma cerrado. En otro orden, se percibe un marcado componente rectilíneo en la imagen que señala hacia la verticalidad de lo que puede intuirse una puerta en el primer término, la casi horizontabilidad de las rectas paralelas que conforman la estructura rectangular de lo que se intuye el cabezal de una cama, y la linealidad reiterada en los rectángulos que enmarcan los retratos fotográficos. Cabía resaltar únicamente algunas líneas curvas, propias de la estructura del recinto afectado. Aunque escasas, una de ellas cobra especial protagonismo dado que siluetea la potente entrada de luz, rebotada en una de las paredes visibles. No obstante, el ángulo de la toma aporta oblicuidad al resultado final.

No existe un centro de atención de la imagen sino varios puntos que atraen de forma jerarquizada la atención del espectador, coronada por el retrato enmarcado de un hombre, principal centro de interés que, sin embargo, compite con lo que se intuye un segundo retrato y la suma de destrozos. Deberá hacerse referencia en todo caso a tres planos o términos claramente diferenciados en la imagen, uno de ellos, el central, donde radica el máximo interés, conformado con algunos planos parciales que organizan los elementos desordenados del primer término, en el que adivinamos una puerta, y el tercero, la pared del fondo. Este último plano, limitado y cercano al objetivo de la máquina, proporciona estrechura y abigarramiento al conjunto de la representación, lo que provoca que la escalaridad no sea un ítem especialmente destacable en la imagen dada la morfología de la óptica 50mm para paso universal y el punto de la toma frontal. La distancia focal y la distancia entre los planos justifican la escala proporcionada de los elementos que participan en esta composición.

Desde el punto de vista de la forma, se constata un predominio de superficies rectilíneas, a excepción de los arcos que llegan a imaginarse la talla del techo de la habitación. La síntesis de los principales términos, la presencia de elementos simétricos y la superposición de capas del plano intermedio plantean una sensación contradictoria ya que llega a apreciarse cierto orden dentro del desorden. La amplia información que aporta el escenario caótico plantea, al mismo tiempo, una suerte de ordenación de los elementos más destacados, los retratos, ubicados en el plano intermedio. Ello lleva a

pensar en su recolocación intencionada, como si de la construcción de un bodegón se tratara. De otro modo no resultaría lógica la explicación de dos elementos verticales e izados tras un derrumbamiento, tragedia que puede llegar a adivinarse como consecuencia de un reciente bombardeo. También resulta sospechosa la acertada iluminación que incide sobre estos concretos motivos, ubicados entre sombras, y la distancia entre ambos, ajustada al encuadre de la composición.

La iluminación procede de una fuente natural y cenital. Es decir, se trata de una luz solar muy dura y filtrada por una gran opacidad que podría adivinarse en el fuera de campo dado que rebota con intensidad en una de las paredes visibles en la imagen. El efecto de la dura iluminación ha provocado sombras duras que aploman, enmarcan y dan volumen a los elementos que destacan en la fotografía: los dos retratos. Pero, como señalamos, no puede afirmarse que se trate de una toma excesivamente contrastada, salvo sus márgenes, donde contrasta la zona de incidencia de la luz en la parte derecha, con un área ligeramente sobreexposta, con la zona en sombra del lado opuesto, superior e inferior del cuadro.

El no pronunciado contraste de la zona de máximo interés ha provocado una gama de grises muy uniforme en relación al tipo de iluminación y a la elección de un diafragma cerrado. El motivo de este asunto podrían ser consecuencia de la óptica Summar, que aporta menos contraste, y/o tal vez una reproducción/ digitalización del negativo desde el reverso, lo que, en tal caso, provocaría una lectura invertida de la imagen.

La fotografía presenta un inexplicable grano, comentado anteriormente, dado que éste no afecta a la acentuada nitidez de las formas, no puede ser consecuencia de una mala exposición, la elección de un diafragma abierto o una película excesivamente sensible. La instantánea está perfectamente enfocada. Todos los elementos se perciben con claridad y nitidez. A excepción de las zonas afectadas por las altas luces y las sombras más pronunciadas, los diferentes planos no delimitan partes de la superficie que muestren una textura diferenciadora de las demás, propia en otros casos de la ordenación de los planos y su relación con el punto de enfoque. La incidencia de luz, en concurrencia con la temperatura de color y la exposición equilibrada, ofrecen confusión a este respecto, lo que nos ha llevado a justificar este tipo de textura granulada como consecuencia del proceso de revelado de la película. Salvando esta chocante cuestión, la textura de la imagen podría adivinarse relativamente uniforme.

Desde el punto de vista morfológico, la complejidad de la fotografía estriba en los cruces lineales, causados por el desorden, y en el uso de la iluminación. Igualmente, la lectura de fotografía podría proponerse como un tanto compleja, matizada por opuestos,

pues mientras las formas aportan relativa horizontalidad y equilibrio, el cuadro en general muestra caos, un desorden que, sin embargo, aparece controlado y ordenado.

En la imagen cohabitan presencia y ausencia, ambas evocadas a partir de los retratos fotográficos que destacan por su ubicación y el acertado uso de la incidencia de luz. Podría pensarse, por tanto, que la disposición de los elementos ha sido intencionada en beneficio de la construcción de un determinado discurso, aunque todo ello se desarrollará en el siguiente nivel, al que pertenecen todas estas cuestiones.

9.2.3. Nivel Compositivo

En lo que respecta al *nivel compositivo*, concretamente al *sistema sintáctico*, la única perspectiva que podríamos destacar es el resultado obtenido del ligero picado. La altura y distancia de la fotografía con respecto al tema y el tipo de objetivo empleado son suficientes motivos para explicar esta composición. La ausencia de profundidad de campo agota la posible perspectiva, ahogada en la pared del fondo. La ordenación de los elementos del plano intermedio podría conferir una sensación de perspectiva, aunque no de forma determinante.

El ritmo de la imagen viene determinado por la superposición de elementos que, en definitiva, hablan de vidas quebradas dado que se tratan de escombros. Los tres elementos reconocibles entre las ruinas de la habitación actúan como huellas muy personales de los posibles que la pudieron poblar. La repetición en líneas paralelas del cabezal de la cama contribuye a una sensación rítmica. También la repetición de los dos portarretratos idénticos aporta cierto ritmo a la composición. La disposición en el plano de estos dos importantes elementos distribuye el peso de forma equilibrada en la base del cuadro. Resulta evidente que la parte inferior aporta el mayor peso visual a razón de la disposición de las fotografías enmarcadas e izadas. La nitidez general del cuadro provoca que los planos se fundan en una imagen muy homogénea, pero esto no evita que la atención se desplace de los dos principales centros de atención. Como vemos, todos los elementos del cuadro resultan coherentes con los objetivos del discurso de la imagen.

Los dos retratos son especialmente vinculantes a la fuerte tensión que desprende esta imagen. Aunque la nitidez afecta al cuadro por igual, estos dos elementos han sido especial y singularmente destacados por el uso de la iluminación, una luz dura y rebotada que los alcanza plenamente mientras deja en penumbra el resto de elementos, cuya nitidez complementa e incrementa como telón de fondo la significación que proponen las dos fotografías rasgadas. Por tanto, la luz también podría definirse como un importante motivo tensional. Una iluminación tan potente, capaz de iluminar el cuadro del modo que avistamos, únicamente es posible si se existe una gran oscuridad en la zona alta de un

habitáculo interior, ahora desprotegido. En este caso, el referido paso de luz quedaría enunciado ya que pertenece al fuera de campo, pero es presencia en el cuadro a razón de una entrada a ráfagas de luz que sólo puede explicarse entrando por una gran oscuridad e irregular de la zona alta, según marcan las sombras. Todo ello marca la tragedia en la imagen, pues el gran paso de luz sólo podría justificarse con la ausencia de un techado, lo que a su vez señala hacia el efecto de un bombardeo sobre una vivienda que la desdicha del azar ha deshabitado a razón de haber sido blanco desarmado de la implacable artillería bélica.

Podría hablarse de desproporción ya que las dos fotografías enmarcadas aparecen con un tamaño mayor de lo común para portarretratos estándares. Aunque no haya referencia comparativa -por ejemplo, figura humana- lo que parecen fotografías de sobremesa, según la información que aportan los marcos, casi llegan a ocupar juntas la mitad del espacio fotográfico. Cabe indicar, sin embargo, que el objetivo de 50 mm y la distancia entre la focal y el cuadro fotografiado facilitan las proporciones fieles de los elementos, por lo que los dos motivos destacados deben presentar dimensiones considerables, más propias de enmarcaciones para pared que de marcos de mesillas. Ello lleva a pensar que las dos fotografías pudieran haber sido recuperadas de entre los escombros y estratégicamente recolocadas para la composición fotográfica. De otro modo difícilmente podría explicarse su posición vertical, frontal y además coincidente con las líneas fuertes de la composición, pues estos dos elementos confluyen en la intersección de tres de las cuatro líneas que definen la ley de tercios. Por todo ello, dentro del desorden que asalta en la primera vista de la imagen, se avista un orden icónico premeditado. Todo el cuadro lleva impreso un equilibrio que aporta la simetría, parcialmente descompensada, de esta pareja de elementos.

En relación al recorrido visual que plantea la fotografía, tanto la dirección de la luz como los motivos mejor identificables de entre las ruinas guían la atención lectora hacia los dos retratos rasgados. El recorrido continúa hacia la parte inferior derecha y asciende al punto más iluminado del cuadro: la pared que recibe la luz rebotada. El recorrido visual de la imagen se propone en este único sentido. Paradójicamente, el desorden general proporciona cierto equilibrio dinámico al conjunto. En definitiva, podría pensarse en la participación de la mano humana que únicamente organiza los elementos que la escena ofrece. Luego no puede hablarse de la construcción de un decorado *ex professo*, propiamente, pero sí de cierta organización intencionada de los elementos para la composición, producto de una reflexión previa. Con ello la organización visual del cuadro se propone coherente con los objetivos del discurso de la imagen. Todo ello, como se verá, participa de la construcción del *espacio de la representación*.

Cabe insistir en la importancia del fuera de campo. Éste, responsable de la incidencia de luz donde se adivina un gran hueco, consecuencia de una brutal agresión, mostraría desde la zona alta y frontal la tragedia. Las huellas, trozos de muebles, objetos personales y objetos del recuerdo que se avistan hablan, más que de una arruinada habitación, de las vidas arruinadas que la poblaron, evocadas en las fotografías fotografiadas. El hogar, como templo de la memoria y protección de la familia, ahora sólo alberga ruina y silencio, todo ello como consecuencia de la implacable y ensordecedora guerra. El corte transversal que se adivina por la entrada de luz deja expuesta desconsideradamente la intimidad de un hogar y de aquellos que lo habitaron ya que a partir de ciertos objetos -restos existenciales- podemos llegar a reconstruir, siquiera levemente, las vidas que lo ocuparon. Por todo ello, la tragedia de esta familia concreta es capaz de representar a todas las familias truncadas por los feroces golpes que procura la guerra, como en este caso, arrebatando a los inocentes todo lo básico, material (o no) que poseyeron, creían poseer o podían llegar a tener. Por todo, y aunque el espacio pudiera definirse concreto, la abstracción ocupa un gran lugar en esta toma dada la complejidad que manifiesta su lectura pormenorizada. Por último, no puede hablarse de habitabilidad aunque se trate de un espacio designado a la intimidad y privacidad del individuo ya que ahora se muestra descubierto y expuesto a la mirada pública, incluso a aquella que trasciende al tiempo de la imagen.

En lo que al *tiempo de la representación* se refiere, ya se han ofrecido las razones por las que creemos que la imagen ha sido parcialmente preparada, por lo que no podemos defender la instantaneidad de la toma. Asimismo y más que de duración temporal, cabría señalar un tiempo trágicamente detenido a consecuencia de los efectos de la guerra. Hasta la presencia de ésta puede imaginarse un tiempo absolutamente diferente al de suspensión que propone la fotografía.

La incorporación de elementos icónicos que remiten y reconstruyen la idea del pasado, claramente los retratos el hombre y la que intuimos mujer, genera una isotropía que trasciende al anclaje del momento final representado, el que ya no avanzará en ese hogar. Por todo ello la toma, más que hacernos pensar en el instante que registra, nos remite al pasado de los habitantes del espacio y a la suerte del futuro que les guarda tras el acto de presencia de la guerra en sus vidas. Luego el tiempo simbólico de la imagen es un factor esencial. De una parte, un futuro diferente y obligado por la aparición de la guerra. De otro, un pasado sereno que se condensa, ante todo, en los dos portarretratos ocupados con fotografías de una pareja.

La subjetividad temporal va ligada a todo lo que el espectador es capaz de leer en la, en apariencia, austera toma. Hay incorporados suficientes elementos informativos que

permiten la reconstrucción de la imagen por parte del lector, del pasado y del contemporáneo, éste último ya acostumbrado a las imágenes informativas del dolor ajeno provocado por guerras, desastres naturales y/o catástrofes de cualquier otra índole. Por todo ello la fotografía incorpora suficientes elementos que la hacen susceptible de convertirla en una narración, aunque ésta precisa de la participación activa del lector para reconstruir todo aquello que la imagen evoca, pero no muestra. Todo ello a la vez condicionado por la educación visual del espectador, acostumbrado o no a este tipo de imágenes del horror. Muy seguramente para el segundo tipo la toma se propone mucho más reflexiva dado que al lector contemporáneo, acostumbrado casi diariamente a similares contenidos, dudosamente impresionará o impactará esta imagen. No obstante, todo ello es subjetivo dado que depende de la sensibilidad lectora.

En definitiva y una vez más se ponen de manifiesto ciertos conceptos sobre la existencia. Por un lado se mantiene firme la presencia humana y por otro evoca a su ausencia. En el contexto de esta imagen e hace referencia a la permuta de las vidas humanas. Ésta expresa mucho más de lo que muestra.

9.2.4. Nivel Enunciativo

La fotografía se muestra con un leve picado. En la captura de la toma interviene un objetivo de 50mm que ofrece nula distorsión a la forma representada. No existe profundidad, ni punto de fuga que pueda aportarnos más perspectiva, la pared del fondo acaba con ella. El plano de la imagen nos posiciona en una estancia pequeña, estrecha y limitada, donde todos los elementos actúan como calificadores. La ausencia de vida humana subraya el silencio imaginado, pero su presencia es evocada por los objetos existenciales y, muy concretamente, por los retratos enmarcados de la pareja. Las porciones de recuerdos, gravemente afectados y abandonados, generan sentimientos de soledad y tristeza.

No existen elementos o motivos que condicionen la verosimilitud de la fotografía. Aún así, no puede hablarse de transparencia o absoluta ocultación de las huellas enunciativas dado que existen indicios de la intervención de un ente organizador y ordenador del espacio fotográfico. Todo él conduce a lo que adivinamos la voluntad discursiva de la fotógrafa, quien hábilmente ha intervenido la escena de tal forma que no pueden descartarse sin margen de error la opción contraria (de espontaneidad).

En cuanto a las marcas textuales, existe un diálogo entre los principales motivos de la composición que, en síntesis son: las idénticas formas geométricas de los portarretratos, su disposición casi simétrica en el plano y su contenido monotemático: dos fotografías fotografiadas, mientras una de ellas interpele a la fotógrafa y a la vez al futuro lector.

Este manajo de casualidades unido al inteligente aprovechamiento de la luz rebotada que ilumina las zonas más importantes de la composición, mientras propone el resto en penumbra, hace que pensemos en la intervención organizadora de la fotógrafa para obtener un determinado resultado. Esta intención pasa, sin embargo, inadvertida desde que tampoco puede descartarse la ordenación real y azarosa de los elementos. No obstante, este ordenado desorden nos hace pensar en cierta artificiosidad.

Respecto a las relaciones intertextuales que la fotografía propone, ésta evoca a las fotografías que muestran objetos con la intención de explicar al hombre desde su ausencia y través de su contexto. En estos parámetros se encuadraron algunos de los trabajos de Fenton, Modotti, Atget y el contemporáneo Salgado, todos ellos revisados en el capítulo dos de la investigación. Sin embargo, todo lo desarrollado en este particular caso práctico de estudio provoca que encontremos especiales equivalencias -y fundamentales diferencias también- entre esta fotografía de Gerda Taro y *La chimenea de Madame Lucienne*, de Robert Doisneau, realizada en 1950. Tanto los puntos de contacto como los puntos de desencuentro entre ambas tomas serán de gran utilidad para completar definitivamente este último análisis textual.

Entre las dos imágenes existe un hilo conductor que ante todo vincula el pasado y el presente a razón de lo humano. El tiempo es la constante destacada también en la toma de Doisneau. El fotógrafo introduce suficientes elementos en la composición para que el espectador no escape a la lectura de un mensaje evidente que queda señalado por los elementos hábilmente introducidos en la composición: el portarretratos de una joven pareja el día de su boda, un reloj y una pareja casi anciana que también toma contacto (como en el retrato).



Fig. 2. *La chimenea de Madame Lucienne*, 1950. Robert Doisneau

El punto de la toma, también ligeramente picado, invita a iniciar el recorrido visual por la imagen de modo transversal, según la ordenación de estos principales elementos que simbolizan pasado y presente. El ojo lector no puede evitar combinar su atención entre la pareja del portarretratos y la pareja del fondo, ambas dos ubicadas en capas casi superpuestas. Por todo ello el orden icónico es muy relevante, con fuertes cargas

connotativas para los niveles compositivos. También en esta fotografía puede identificarse la voluntad discursiva del fotógrafo en lograr de esta imagen una narración que, como en caso analizado, está incompleta y precisa de la participación del espectador para un ejercicio de recomposición.

Por último y de los muchos rasgos comunes que podríamos seguir descubriendo entre *La chimenea de Madame Lucienne* y la fotografía de Gerda Taro es que Robert Doisneau también ha escogido un espacio íntimo -que hace público- para la construcción de su discurso. Como en la toma analizada, se trata de una habitación que permite recomponer la vida de quienes la habitan. Doisneau, como Taro, muestra un lugar privado al que el espectador penetra gracias a la fotografía. Todos los elementos que ambos incluyen en sus respectivos encuadres evocan al tiempo simbólico como factor esencial: el pasado (intuido feliz) se representa mediante el contenido del/los portarretrato/s, y el presente, construido según los objetos de existencia que transcurren entre el primer y el último término lo envuelve como telón de fondo en términos que hábilmente se alejan hasta el *ahora* de las dos vidas representadas.

¿Qué diferenciaría entonces la fotografía de Gerda Taro de la toma de Robert Doisneau? Lo que diferencia a estas dos fotografías es la misma razón que podría aportarse para diferenciar la fotografía de guerra de cualquier otra modalidad fotográfica: las segundas, desde la ausencia o presencia humana, suelen hacer referencia a las vidas truncadas, esencialmente. Esas vidas, aún a menudo ausentes presencialmente, sólo evocadas mediante sus restos o huellas existenciales, son escenas cruciales que pueden expresar espíritu crítico, humanismo o solidaridad pero, ante todo, conmueven porque muestran pérdidas irreparables.

Así, lo que acoge el encuadre de la toma analizada podría interpretarse realmente como un interior vivo en el que los juegos de motivaciones de los personajes evocados han quedado suspendidos para siempre en el tiempo. Los retratos enmarcados anclan el tiempo en un pasado grato. El cabezal de la cama nos lleva a pensar en quienes la ocuparon. Y las ruinas que enmarcan estos sugerentes elementos nos conducen hasta las vidas que la guerra ha arrancado de su hogar y, por ello, ha hecho más desgraciadas. Muy probablemente por esta razón la fotografía de Taro traspasa la narración que propiamente ofrece una aligerada o literal. Como expresa Sontag, el manejo mediático de la crueldad de la guerra se apoya en una de las características generales de la fotografía como son ciertos fenómenos psíquicos de la recepción de la imagen, "muestran cómo la guerra expulsa, destruye, rompe y allana el mundo construido" (2003:16). Por todo ello, una fotografía aislada, tal como la que justifica este último análisis, puede llegar

a entenderse por imagen global desde que la metonimia sugerida a partir de ella permite percibir el todo de la trágica realidad de cualquier guerra.

En conclusión, esta imagen de nuevo se anticipa a la estereotipada fotografía de guerra de su época. La imagen fotográfica de Gerda Taro y el conjunto de estrategias discursivas que la fotógrafa emplea plantean relaciones equivalentes con las prácticas contemporáneas ocupadas en mostrarnos diariamente las vidas gravemente afectadas a consecuencia de las incesantes guerras, las catástrofes naturales y/o avatares trágicos del destino. Luego también esta imagen permite proponerse como representativa del mascarón trágico de la modernidad que marca un punto de inflexión (de partida) en el fotoperiodismo contemporáneo.

9.3. Conclusiones del capítulo 9

El capítulo nueve no atiende específicamente a un tipo humano concreto sino que revisa globalmente las terribles secuelas de la guerra sobre éste en general. Las consecuencias perniciosas de la guerra no afectan a un tipo humano específico ya que en esta tragedia participa en un alto porcentaje el azar. Es por ello que esta última taxonomía ha resuelto unificar todos los tipos humanos posibles en la categoría global de *Los restos humanos*. Del mismo modo que la máxima pérdida de los bienes necesarios y la tragedia de la muerte no establece diferencias entre los tipos humanos explorados, tampoco el conjunto de obra fotográfica de Gerda Taro hace distinciones entre hombres, mujeres y niños cuando se trata de pérdidas verdaderamente graves. Todos son fotográficamente atendidos bajo la categoría de víctima, pero de dos modos, por presencia (*El cadáver*) o por ausencia (*Las ruinas*). Así, según los resultados de los dos análisis que conforman este capítulo se han obtenido las siguientes conclusiones:

- *El cadáver* en la fotografía de Gerda Taro es mostrado de un modo estrictamente documentalista a continuación del terrible suceso de Guernica -acontecimiento de gran interés para la prensa y desatendido por la fotógrafa-, lo que promueve que puedan vincularse este nuevo modo de abordar la práctica documentalista con el reclamo y las exigencias mediáticas. Para la fotógrafa y el medio de comunicación la identidad de la víctima lo es todo: mientras Taro sólo atiende al muerto anónimo, pero consecuencia fascista, la prensa unifica estas muertes bajo la identidad republicana alterando a menudo el pie de foto.
- La fotografía que justifica el análisis del aparatado *Las ruinas* evoca fundamentalmente a los restos de existencia que alberga un hogar a consecuencia de la guerra. La lectura

que ésta propone está sugerida por la fotógrafa. La fotografía se reviste de un cierto nivel metafórico que es extrapolable a las pérdidas irreparables que las tragedias para el ser humano resuelven.

Estas dos tomas son síntesis de la obra final de la fotógrafa Gerda Taro, un modelo de fotografía que se anticipa a la acostumbrada fotografía informativa actual dado que el conjunto de estrategias discursivas que esta vez emplean las dos fotografías analizadas proponen relaciones equivalentes con las prácticas fotoperiodísticas contemporáneas, relativas a los sucesos trágicos.

En definitiva, las dos fotografías seleccionadas para el análisis de este apartado son imágenes que hablan del daño irreparable de la guerra, esto es, de vidas interrumpidas, quebradas en el mejor de los casos, y que pretenden una reacción en la conciencia pública.

Conclusiones

La presente investigación ha partido del siguiente presupuesto inicial:

La fotografía de Gerda Taro, cuyo tema absoluto es la Guerra Civil española, es modelo de transición entre la era clásica y moderna de la fotografía aplicada a los contextos bélicos y destinada a las estrategias de la información. Per se el conjunto de esta obra fotográfica es paradigmático ejemplo de su tiempo dado radiografía oportunamente la decisiva transición fotográfica que se da en el importante momento fotográfico librado en España durante la Guerra Civil, donde se redefinirá el concepto de fotoperiodismo.

Esta formulación conforma el eje vertebral del estudio que aquí se ha desarrollado. Lo que se establece en la hipótesis de trabajo, por tanto, es que el proyecto fotográfico que la investigación específicamente destaca participa de la redefinición del concepto de fotoperiodismo como género fotográfico y periodístico, estos son, dos fórmulas con lenguajes autónomos que se unifican en beneficio de una única estrategia discursiva.

Uno de los objetivos en el camino hacia la verificación o refutación de la hipótesis planteada ha sido diferenciar entre las prácticas fotoperiodísticas y documentalistas -en tanto que afectan a los principales modos de ver fotográficamente- resolviéndose que la segunda no siempre se interesa en la noticia como finalidad primaria. Ello podría condicionar la intención de la mirada fotógrafa en la búsqueda de imágenes, a la vez que noticiosas, impactantes dado que el principal rasgo de diferencialidad de la fotografía periodística respecto de la propiamente documentalista viene determinado por el uso de las imágenes, las primeras de naturaleza originariamente comercial. Lo que condiciona, sin embargo, el significado de la imagen fotoperiodística respecto a las demás es que, a diferencia de cualquier otra modalidad fotográfica, la imagen periodística deviene, además de en imagen pública, como texto visual doblemente alterado por las exigencias de publicación. El significado que lo escrito infunde a lo visual, o bien reafirma el sentido

de la imagen (traduce la imagen en palabras) o aporta, junto al reencuadre, un significado nuevo, incluso ajeno o puede que contrario, a la intención original del fotógrafo, su creador empírico. Cabe entender entonces que, en el ámbito periodístico, el texto y el contexto también construyen lo que la fotografía es, en cuanto a los significados que promueve al lector.

El tema proponía, por tanto, dos posibles vías sobre las que profundizar pues, por un lado, la lectura de nuestro objeto de análisis planteaba la cuestión de la intención original del fotógrafo (relacionado con la captura de las imágenes) y por otro, el propósito de la empresa inicialmente periodística, posteriormente museística (relacionado con los usos). Nuestro estudio, interesado especialmente en el hecho fotográfico, resolvió desviarse principalmente hacia la primera de las líneas de investigación nombradas -de ahí el interés por el análisis de la obra original-, proponiéndose la segunda como otra de las fundamentales a tener en cuenta para investigaciones futuras, una vez, eso sí, superada ésta.

El enfoque de esta investigación difiere de los estudios tradicionales sobre la cuestión de la fotografía de la Guerra Civil española, un tema que podría pensarse aparentemente superado y que, sin embargo, según este estudio plantea algunas hipótesis nuevas a partir de la idoneidad del caso que destaca. En primer lugar vincula el nacimiento de la figura del reportero de guerra en sentido moderno, extranjero y comprometido con una causa ajena, a las tensiones ideológicas de los años treinta. En segundo, pone de relieve la influencia que reciben las prácticas fotoperiodísticas en el marco español de los demás lenguajes expresivos con los que linda o cohabita la fotografía de entreguerras. Y en tercero, justifica la fotografía de este periodo, punto de inflexión de las prácticas fotoperiodistas, como resultado del enlace ideal entre las opciones que propone en el ecuador de la década de los treinta la técnica fotográfica, el contexto español y la mirada fotográfica, tres fundamentales que Joan Costa denomina en sentido general "objeto, objetivo y ojo", y J. M. Sánchez Vigil traduce como "objeto, sujeto y medio".

La conjugación de estas tres oportunas variables planteará la fotografía de la Guerra Civil española como punto de inflexión entre los dos principales modelos de fotografía, desarrollados en las dos guerras mundiales, según el principio de advertencia de J. Fontcuberta.

Es por ello que el proyecto íntegro de la fotoperiodista Gerda Taro, cuyo tema absoluto es la Guerra Civil española, se ha planteado como paradigmático ejemplo de su tiempo dado que sus prácticas radiografiaban oportunamente la decisiva transición fotográfica que se da en el importante momento fotográfico librado en España a partir de 1936. Según la

fase analítica con fines comprobatorios que ha completado la investigación, en el conjunto de las diez fotografías seleccionadas y analizadas concurren las claves de dicha transformación, fundamentales para el ámbito específico de la fotografía de guerra, la fotografía de prensa y también para el reajuste de ciertos códigos de conducta que acontece con la fotografía no abstracta en el periodo posmoderno. Aún así, Gerda Taro es una autora historiográficamente marginada, cuya labor fotoperiodística no ha suscitado hasta ahora mayor interés en manuales teóricos, más allá de lo anecdótico, en grave perjuicio de su obra. Por todo ello, además de enriquecer desde una perspectiva complementaria el tema de fondo, como es la cuestión de la fotografía en la Guerra Civil española, la investigación ofrece un estudio inédito de la obra que a título específico destaca y que propone como paradigma de la fotografía de guerra, síntesis de los presupuestos fotográficos que hoy logran explicar los inicios del fotoperiodismo en su aspecto moderno y que sentarán las bases del contemporáneo.

El análisis de la obra se ha llevado a cabo partiendo de cuatro fotografías obtenidas claramente con una máquina de paso medio, cuatro en formato universal o pequeño y dos más logradas en formato también 6x6, pero cuyas exigencias de publicación y/o intenciones de exhibición han modificado la copia resultante a un cuadro rectangular, pudiéndose confundir éstas como capturas en 35mm. Por otro lado, la ordenación taxonómica de la obra ha permitido resolver el principal interés del tema fotográfico de esta autora. Y, por último, el análisis de corte semiótico ha permitido profundizar en cada uno de los casos para llegar a niveles de significación, connotativos, tanto para los presupuestos que afectan a la obra destacada a título específico, como para el importante contexto fotoperiodístico que la enmarca y a la que pertenece.

A continuación, por tanto, expondremos los resultados que ilustren el destacado momento fotoperiodístico que supuso el momento de la Guerra Civil española, nexo de los modelos principales modelos de fotografía de las dos guerras mundiales, probándose también cómo esta transformación concurre de un modo significativo en la obra concretamente destacada. Con ello, además, se aportará el conjunto de estrategias discursivas que habitualmente emplea Gerda Taro, con lo que podrán ofrecerse los presupuestos que, a grandes rasgos, definen el estilo y la intención de esta autora y apuntan los usos de su obra. Los resultados a continuación ofrecidos, consecuencia de los análisis, condensarán, en definitiva, las dos grandes premisas enunciadas.

Para abordar el primer punto, cabe iniciar comentando cómo las consecuencias de la Gran Guerra derivaron en una posguerra que dividió la visión de los medios intelectuales, culturales y artísticos en dos orientaciones ideológicamente opuestas, que serán precisamente las enfrentadas en el campo de acción español. El izquierdismo y los

fascismos europeos, larvados en los años de entreguerras, se posicionarán de un modo definitivamente activo en el terreno español y tanto el compromiso nacional como internacional contra el fascismo será más que notorio en el amplio plano expresivo. Esta notoriedad puede probarse según el nutrido número de nobles mediadores con vocación reformista que se expresará principalmente en apoyo a la izquierda española, cada uno según su lenguaje en uso. En este contexto surge la figura del fotógrafo comprometido, capaz de arriesgar su vida en una guerra ajena para proporcionar un testimonio visual convincente e influir en la sociedad. Estos tratarán de servir a la prensa imágenes impactantes con capacidad de impresionar y conmocionar a la conciencia pública, espectadora de calamidades ajenas, otra cuestión que se propone como experiencia intrínseca de la modernidad. Todo ello concurre en el caso de Gerda Taro, y queda específicamente evidenciado en los resultados obtenidos de los análisis que conforman el apartado *Los restos humanos*.

Por su parte, el maridaje entre lo técnico y lo comprometido del mediador gráfico, en un momento de avances técnicos sin precedentes en la captura y difusión de imágenes, facilita la maniobra de una propuesta progresista en relación al documentalismo de guerra, paradigma del fotoperiodismo, delimitado por los dos nombrados modos de operar fotográficamente. Si bien la primera Gran Guerra produjo, a consecuencia de la herramienta técnica, imágenes estáticas, recreadas en la composición y en el retrato enaltecido del referente, en la Segunda Guerra Mundial las posibilidades que ofrece la técnica ya han liberado definitivamente la práctica del fotógrafo, quien en casi cualquier momento y lugar puede registrar lo visto, estando el resultado fotográfico únicamente condicionado a la intuición y la capacidad del operario para percibir, presenciar y capturar los hechos más significativos.

En este sentido, el proyecto fotográfico de Gerda Taro también resulta idóneo ejemplo para ilustrar el momento de transición fotográfica que supuso el tiempo y contexto de la Guerra Civil española. El estilo de Gerda Taro es cambiante, según trabaje con el formato medio inicial, y el posterior uso del formato pequeño. La visión estética, poética y muy a menudo amoldada a las exigencias del realismo socialista que habitualmente ofrece la autora con el uso de la Rolleiflex cede el paso al documentalismo ágil, espontáneo y arriesgado que facilita el manejo de la pequeña cámara Leica. Como en los dos modelos de fotografía de guerra referidos, en los rasgos generales que definen el apunte del estilo de esta fotógrafa también es concluyente el aparejo técnico en uso de cada momento. Cada máquina facilita una modalidad a la visión. En síntesis, podría sugerirse el formato medio como promotor de una visión lenta pero precisa, mientras el formato pequeño propone un modo de ver más rápido e intuitivo. Esto puede traducirse en dos maneras diferentes de abordar la práctica fotográfica, que a su vez resuelven

resultados también distintos. En el caso concreto del trabajo de Gerda Taro, y según la línea ordenada de producción, el uso de la Rolleiflex genera un estilo reposado, estático y preciso que se compagina con la originalidad de los encuadres y se deleita en el posado del referente y la composición, la gran mayoría de veces con la intención de lograr rasgos significadores que definan y enaltezcan las cualidades del fotografiado. Mientras que con el uso de la Leica ofrece un testimonio más espontáneo y directo de los sucesos. Aunque cada serie fotográfica es coherente en sí y en el conjunto de la obra, ésta también muestra rasgos diferenciadores que son explícitamente apreciables en la comparativa entre las primeras series de Cataluña y Aragón, revisadas en los análisis de *La miliciana* y *El campesino*, y las últimas series de Valencia y Brunete, exploradas a partir de los apartados que analizan *El cadáver* y *El soldado*.

No obstante, significativamente importante es destacar sobre los demás el estudio del caso práctico que se ocupa del tipo humano de *El niño*. La fotografía analizada *Huérfanos de guerra en corro*, realizada hacia el ecuador de la breve carrera de Taro, sintetiza y simboliza ejemplarmente tanto el periodo de transición en el estilo de la fotógrafa, según el uso de la Rolleiflex que cede el paso a la Leica, como el periodo de cambio que significa el momento fotográfico de la Guerra Civil española, un momento que actúa como nexo de unión entre los dos principales modelos de fotografía. Para el caso de la concreta toma, la intención ágil e intuitiva y, sin embargo, capturada con una máquina de típica composición reposada, como es la Rolleiflex, procesa y condensa muy oportunamente el periodo de cambio que supone la fotografía de la guerra de España, respecto al documentalismo de guerra que la antecede y sucede.

La siguiente materia que destacaremos afecta a la cuestión de la autoría, un tema de interés secundario en el fotoperiodismo previo al de la Guerra Civil española, pero fundamental a partir de éste, donde el autor empírico de la imagen reclama su lugar y reconocimiento. Este aspecto comienza también progresivamente a tener cabida en el designio de Gerda Taro, quien pretende la debida atribución de sus imágenes, inicialmente publicadas sin firma o bajo la identidad del sello aglutinante "Photo Capa", rúbrica que también usa para firmar su trabajo, pero fundamentalmente vinculada al fotógrafo de nombre bautismal André Friedmann, con quien Gerda comparte jornadas, máquinas y el nombrado copyright durante algunos momentos de su carrera fotoperiodística.

Definitivamente ha podido comprobarse que, previa a la emancipación profesional de la fotógrafa, la metodología de trabajo del tándem Capa & Taro se basa en la cooperación. La manifestación externa significa el copyright común "Robert Capa" o "Photo Capa" y, aunque los derechos de autor nos remitan al conocido fotógrafo, lo cierto

es que en la ocupación práctica intervienen acuerdos técnicos y de coordinación por parte de ambos, tanto en la elección de los temas como de contenidos, pues los fines de esta sociedad son mera y necesariamente comerciales. No obstante, pese a los graves problemas de autoría que presenta el legado de Gerda Taro a consecuencia de la sistemática descrita, éste no es un aspecto de excesiva relevancia para el principal periodo de colaboración mutua dado que, sobre la debida atribución de cada imagen a su autor específico, prevalece el interés de lograr en común determinadas imágenes que vender y determinados mensajes que difundir. Cabe entonces tener principalmente en cuenta que la obra conjunta de Capa y Taro mientras cubren los mismos acontecimientos es, sobre todo lo demás, un producto comercial que pretende beneficios comunes, como si de una sociedad al uso se tratara. Esta metodología prueba la importancia que inicialmente los fotógrafos ceden al mensaje con intención publicable sobre la singularización de las imágenes, o lo que es lo mismo, las fotografías ostentan poder en cuanto al mensaje y no en tanto que a conciencia de un artista individual se refiere. Y uno de los presupuestos que avala esta teoría es el modo clasificatorio de las fotografías, originariamente catalogadas por temas y no autores, según se ha comprobado a propósito de la organización de un conjunto de obra inédita de Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour sobre el tema de la Guerra Civil española que recientemente ha recuperado el *International Center of Photography* de Nueva York, empresa vinculada a la firma "Capa". Luego, hasta el definitivo propósito de independencia de los fotógrafos Capa y Taro, en la obra gráfica resultante deberían considerarse ambos coautores del conjunto de esta obra ya que tanto la intención como el planteamiento práctico y el beneficio es común, aunque no por ello pueden negarse los rasgos de estilo propiamente diferenciadores, capaces de intuir al autor de cada disparo.

Nuestro estudio propone el éxito de *El miliciano muerto* como punto de inflexión en los planteamientos de independencia profesional de la fotógrafa, a quien, consecuentemente a lo explicado, identificamos cocreadora de la laureada imagen atribuida en exclusiva a su compañero fotógrafo. Igual que fue creadora intelectual del personaje Roberta Capa, al portafolio independiente de la fotógrafa, según se ha comprobado, pertenecen las imágenes de mayor carga simbólica, lo que permite vincular un determinado modo de afrontar la práctica fotográfica en coherencia con los resultados obtenidos, revelándose un punto de vista más moderno que el de Capa en lo concerniente a vislumbrar las posibilidades de éxito de un reportaje. También puede comprobarse cómo desde el laurel que proporciona únicamente a Robert Capa este particular disparo, logrado junto a Taro como prueba el análisis del apartado *El Miliciano*, el estilo de la autora progresivamente cambia y su actividad fotográfica se revela cada vez más arriesgada e intensa, tal y como narran las imágenes venideras de acción: instantáneas ágiles y documentales que relegan a un segundo plano cualquier atisbo de interés estético (Véase el apartado que analiza el

tipo humano de *El soldado*). Según se adivina la ubicación de la fotografía por el punto de sus fotografías es evidente que, emancipada, asume el riesgo de la guerra como un soldado más. Este excesivo riesgo únicamente ha podido explicarse según un doble afán: por un lado, ofrecer el relato del testigo, pero también lograr las verdaderas imágenes impactantes que, al tiempo que son evidencia testimonial, se presuponen objetos de privilegiada publicación y, en consecuencia, motivo de encumbramiento para su autor. Será a partir de entonces cuando la fotografía reclame un lugar propio en el ámbito fotoperiodístico, y prueba de será el uso de las firmas "Photo Capa et Taro" y "Photo Taro".

En lo que respecta a los resultados generales que incumben a la obra, objeto de análisis de la investigación, debe subrayarse sobre todo lo demás que el amplio de la fotografía de Gerda Taro da prueba de su esfuerzo por manifestar apoyo a la ideología antifascista. En este motivo insiste coherentemente, además, el componente estético de su práctica, que ensalza a las figuras referenciales según las posibilidades narrativas que ofrece el lenguaje de la imagen técnica. Este modo de afrontar la práctica fotográfica se ha resuelto consecuencia del marco en el que se forma la mirada fotográfica, un contexto de cultura visual promovido por el cine y las vanguardias europeas que podrán de relieve esta influencia en una práctica fotodocumentalista novedosa: contrapicados con los que la fotografía exalta los motivos referenciales y que, aplicados a los escenarios obreros o militares, emparentan sus fotografías con el constructivismo ruso; el uso de velocidades bajas, con lo que obtiene un efecto borroso que aporta dinamismo y tensión a la imagen, y composiciones que ofrecen dirección al conjunto de la escena. Todo ello bajo la intención persuasiva de lograr difundir una determinada visión, principalmente heroica, de los hechos.

Inmediatamente se adivina que la temática de la obra de Gerda Taro, como la de su compañero Robert Capa, se inclina fundamentalmente hacia la circunstancia humana, pero existen importantes rasgos diferenciadores entre ambas. A grandes rasgos, el principal tema de la obra de Taro es la figura humana, que habitúa a aislar o mostrar en grupos reducidos y también a evocarla desde su ausencia. Estos protagonistas son o bien las víctimas del fascismo o, en la gran mayoría de los casos, los tipos humanos de cualquier condición que se manifiestan en contra de la ideología fascista. El conjunto de la obra prioriza, sobre todo lo demás, a individuos de actitud valerosa, optimista y comprometida, a diferencia del principal interés humano que revela la obra de Capa, cuyo ojo fotógrafo presta especial atención y con gran respeto a los más desfavorecidos.

Bajo el propósito de lograr rasgos significadores más profundos se ha desarrollado un método de análisis de corte semiótico aplicado sobre el resultado previo de una fórmula

que ha ordenado taxonómicamente los tipos humanos más reclamados y/o significantes en el conjunto de la obra de Gerda Taro. El resultado de este doble método revela que el tipo humano más insistido en la fotografía de esta autora es el hombre, fundamentalmente bajo el aspecto del campesino, el miliciano, el soldado y el intelectual, los tres primeros revisados pormenorizadamente en apartados independientes y el último comentado en otros apartados. Le sigue la mujer, bajo la principal apariencia de la miliciana y la intelectual, lo que revela que el tipo de mujer que principalmente ocupa la fotografía de Gerda Taro no refleja la verdadera realidad femenina que ofrece el escenario español. La realidad española de 1936 y 1937 mantiene la actitud convencionalista del arquetipo tradicional femenino, analizado como excepcional para el subtema fotográfico de *La madre*. El motivo femenino que en la fotografía de Gerda Taro prevalece es, sin embargo, aquel que desafía los poderes y/o divisiones de espacios y roles y estos son, en definitiva, ejemplos de una minoría en la realidad del escenario español durante el íterin de la Guerra Civil. Por último, el niño es principalmente atendido como elemento evocador a la causa leal. Por encima de otro convencionalismo, el tipo humano del niño mirado fotográficamente como víctima en el contexto de una guerra, el conjunto de esta obra prioriza sobre el tema de la infancia feliz, con una singularidad muy significativa: los niños más insistidos en la fotografía de Gerda se vinculan entre sí a partir del típico birrete de la milicia, lo que principalmente convierte a este tipo humano en objeto o referencia propagandística.

Según revelan estos resultados puede resolverse que la mirada fotográfica de Gerda Taro en el contexto español está condicionada a una variable fundamental: la reafirmación de su identidad desde una perspectiva personal, que se proyecta a partir de la elección/descarte de los tipos humanos que ignora o fotografía. Precisamente por ello, la obra considera únicamente una serie de tipos humanos específicos que contrastan con los más insistidos en el conjunto de la obra de Capa, que en este caso son los que simbolizan el desconsuelo, el temor, la esperanza y, comparativamente en menor grado, la revolución.

Así, uno de los resultados de la investigación demostraría la intención de la fotógrafa por expresarse a sí misma a través de las referencias humanas especialmente insistidas en su obra, esto es, la expresión de los rasgos y valores que definen su identidad personal en un amplio abanico de aspectos, de los que destaca el ideológico bajo cualquier forma humana que se preste. La suma de elementos que participan en el registro fotográfico de Gerda Taro pone de relieve un determinado temperamento individual que se manifiesta de varios modos. Por un lado, mediante el recorte que la cámara efectúa en la realidad, encuadrando de manera insistente a referencias que participan como una suerte de efecto espejo en la fotografía que se proyecta en todo

cuanto fotográficamente decide ver. Al respecto, especialmente significativo resulta el paralelismo que se establece entre los testimonios visuales y escritos que se refieren a Gerda Taro y el tipo humano que especialmente atiende ésta en su fotografía, sobre todo cuando se trata de femeninos. Por otro, el significado estable antifascista también se expresa a través del peso moral y emocional que algunas fotografías de contenido trágico imponen. Pero la referida intención, ante todo se proyecta según un peculiar heroísmo que se construye a partir de lo que el escenario español ofrece y los recursos en los que formalmente se apoya esta fotografía. Por todo ello, tanto la fuerza visual de las imágenes como el posicionamiento moral del relato confieren una sorprendente coherencia al conjunto de la obra.

Fijándonos en lo que encuadra y, por tanto, excluye la fotografía ha podido resolverse que las imágenes de Gerda Taro son, ante todo, testigo y muestra de dignidad y valor con identidad antifascista. Quedaba entonces por esclarecer por qué en la voz contemporánea casi se ha convertido en lugar común citar que la fotografía de esta autora está especialmente preocupada por el colectivo más vulnerable de una guerra, es decir, las mujeres y los niños, tal y como habitualmente se interpreta a estos perfiles humanos en un contexto belicoso²⁹⁸. Esta es otra de las razones por las que optamos por una ordenación taxonómica que organizara la obra a razón del tema, en este caso a partir los tipos humanos más insistidos o relevantes, para después proceder al análisis pormenorizado de cada caso. Las conclusiones obtenidas de la combinación del doble método (ordenación taxonómica-análisis semiótico) refutan este actual postulado, intuyéndose que tal está fundamentado en los presupuestos que habitualmente se asocian a los resultados prácticos de una fotografía a la que, por su condición de mujer, se le intuye y/o atribuye casi de manera instantánea una facultad extra de sensibilidad y, en consecuencia, de la que resulta una determinada manera fotográfica de ver, comúnmente denominada *femenina*.

Nuestro estudio, que también objeta ante este asunto en su sentido generalizado, además desvela incierto que la fotografía de Gerda Taro se preocupe de un modo excepcional por estos dos casos concretos ya que, en su conjunto, la ordenación resuelve que la obra prioriza sobre la referencia masculina, concretamente por los tipos humanos del soldado y el miliciano. De un modo anecdótico podría comentarse el protagonismo que alcanzan las figuras femenina e infantil en la obra fotográfica de Robert Capa. De hecho, incluso hay publicado un monográfico del fotógrafo dedicado al tipo humano del niño: *Children of war, children of peace* (1991). Sin embargo, la consideración del

²⁹⁸ Según la prensa contemporánea y la voz de expertos en fotografía, el tema de obra de Gerda Taro muestra ante todo especial interés por las mujeres y los niños, destacado que, entre otros, aparece en el *Periódico de Catalunya* el 23 de julio de 2008 a propósito de las declaraciones de David Balsells, historiador, crítico y responsable del Departamento de Fotografía del MNAC y en relación a la información que avanzaba la muestra *¡Esto es la guerra!, Robert Capa en acción y Gerda Taro*.

fotógrafo no va asociada a una sensibilidad extraordinaria, propiamente *femenina* según la historiografía a razón de los subtemas tratados, sino, más bien, a la del mito del reportero de guerra que es capaz de arriesgar su vida con tal de lograr y proporcionar un testimonio visual convincente.

Aunque la fotografía de Gerda Taro a menudo se ocupa del tema de la mujer debe matizarse que ésta apenas se preocupa por la mujer que sufre, condición coherente en el contexto de un país en guerra. Es más, el principal referente prefotográfico femenino en el conjunto de obra de esta autora es de significación antagónica dado que el más insistido es el de la mujer valerosa. Luego de esta obra fotográfica cabría también subrayar la significación del tipo humano de la mujer en relación a las implicaciones que plantea su representación para el contexto actual dado que, muy a menudo, la identidad de grupos se consolida a partir de las imágenes que se consumen en la sociedad, y en este caso el tipo de mujer que proyecta la fotografía de Gerda no es ni mucho menos compasiva o generadora de compasión sino, más bien, aquella que participa del anclaje del modelo de feminidad imperante en el siglo XXI, por lo que se la debería relacionar, ante todo, con un adelantado reforzamiento de ciertos códigos de conducta.

De este modo, a partir del caso pormenorizadamente estudiado, se llega a la conclusión de que las posibles variantes de la mirada fotógrafa, por sí misma un medio, no tienen su explicación en el sexo del fotógrafo sino en la educación y entrenamiento al que ha sido sometido su ojo. Por ello, uno de los principales propósitos de la investigación ha sido poner de relieve la influencia que recibe la imagen técnica de los demás lenguajes expresivos con los que linda o cohabita la fotografía moderna antes de que fotógrafos como la alemana y judía Gerda Taro trasladaran este nuevo modo de ver al campo de batalla español, donde germina la comunicación visual de los sucesos y se redefine el concepto de fotoperiodismo.

Y así se vislumbra la hipótesis final que propone la práctica fotográfica de Gerda Taro en el singular marco de la Guerra Civil española como ejemplo paradigmático del modelo de fotografía que participa como eslabón de unión entre los principales modos fotográficos, desarrollados en las dos grandes guerras mundiales. Con todo el significado de esta obra, que condensa los principales presupuestos del fotoperiodismo en el momento que germina en su aspecto moderno, ha sido historiográficamente marginada, pues si bien, acaso, los tratados historiográficos o fotoperiodísticos han hecho referencia a esta autora, las reseñas apenas han ido más allá de relatarla como la mujer que benefició la carrera de Robert Capa, verdadero hito del fotoperiodismo en el ámbito de la historiografía. Aunque esta última parece una cuestión en principio ajena a nuestro estudio, la investigación, que también plantea a propósito hipótesis nuevas respecto a la captura,

conservación y usos de la fotografía de esta autora, está en calidad de ofrecer una explicación al respecto.

Durante nuestra búsqueda y análisis del material original de Gerda Taro se ha comprobado que son relacionables los más de 3.000 negativos redescubiertos en México y recuperados por el ICP en enero de 2008 con los alrededor de 2.500 contactos que se conservan en los Archivos Nacionales de París, todos relativos a la obra en común de "Chim, Capa y Taro sobre el tema de la Guerra Civil española. Este conjunto de obra también es relacionable con las fotografías que alberga el Archivo Histórico de PCE sobre el mismo tema.²⁹⁹. Un estudio comparativo de todo este material hubiera resuelto hace décadas la importancia y significación de la obra a título destacado en la investigación. Sin embargo, la principal dificultad de la tarea ha estribado en el necesario acceso para su estudio a unos originales -y, por tanto, a una información- que ha sido intencionadamente controlada por empresas en principio ajenas al legado de la fotoperiodista.

Los análisis de los apartados *El Campesino*, *La Intelectual*, *El Fotógrafo* y *El cadáver* ofrecen las claves de la suerte de conservación de la obra original de Gerda Taro, un legado disuelto entre los fondos fotográficos del legendario Robert Capa (inicial usufructuario de la obra de la mujer) y distribuido principalmente en tres focos (posteriores beneficiarios). La investigación prueba la relación directa entre los negativos recientemente recuperados por el *International Center of Photography* de Nueva York, relativos a la serie redescubierta en México, con la obra original custodiada en los Archivos Nacionales de París. Ésta última se trata de copias por contacto obtenidas de los referidos negativos redescubiertos en México, cuyo valor durante décadas precisamente ha residido en la *desaparición* de los originales, finalmente recuperados en 2008 por el ICP, principal empresa vinculada a la firma "Capa". Por su parte, el Archivo Histórico del PCE custodia parte de esta misma información en otro tipo de soporte, esta vez se trata de *vinages* o copias de época, algunas identificadas en su reverso por el sello "Photo Taro". El fondo del Archivo también cuenta con un conjunto de negativos que describen la trayectoria de la fotógrafa -en solitario o en compañía de Robert Capa y David Seymour durante el tiempo español-, aunque este material aún no ha sido rigurosamente examinado para probar su autoría.

La obra de Gerda Taro comienza a ser gravemente afectada desde el momento de su muerte, en 1937, cuando Robert Capa comienza a hacer propias algunas de las imágenes de la mujer, a las que intencionadamente arrebató la autoría, bien por omisión o por

²⁹⁹ Los créditos ofrecidos en nuestro estudio para cada imagen de la fotógrafa comentada en la segunda parte de la investigación evidencian, en síntesis, lo referido.

identificar como propias algunas fotografías de Gerda con el sello "Photo Capa" y/o los identificativos de las agencias que lo representaban. Richard Whelan continúa con este método de ocultación/confusión dado que, como especialista en la obra de Capa y, por ende, conocedor de la de Taro, no comenta este hecho, e incluso incluye en *Robert Capa. The Definitive Collection* alguna fotografía de Gerda con ubicación privilegiada, pero sin atribuirle a la mujer, o lo que lo mismo, dando a entender una vez más que se trata de un libro de imágenes cuyo contenido pertenece exclusivamente a su biografiado. Todo ello no podía saberse por personal ajeno a las empresas Capa dado que el estudio de esta obra sólo ha sido posible a cargo de los investigadores vinculados a la firma Capa. Únicamente en un texto de publicación póstuma el biógrafo de Capa comenta a título propio la obra de Gerda Taro y afronta de forma directa las contrariedades de los usos que su compañero fotógrafo diera a las imágenes de la mujer tras su muerte. Pero esta explicación no llega hasta 2007, año en el que, coincidiendo con la fase de recuperación de los negativos que reposaban en México, el ICP organiza una muestra pionera que, por primera vez, exhibe la obra de Gerda Taro junto a la de Robert Capa en un espacio museístico común. Ese mismo año también se edita (y vende) el primer catálogo que identifica la obra de Gerda como tal, donde se incluye el texto valiente, póstumo y revelador de R. Whelan, quien, al parecer, fallece antes de saber de la definitiva recuperación del material mexicano, según nos comenta Trisha Ziff, pieza clave en la recuperación y entrega al ICP de los negativos inéditos.

Todo ello en definitiva revela que el conjunto de obra de Gerda Taro exhibido en la muestra *¡Esto es la guerra!* no podía ser relativo a la obra redescubierta en México, lo que significa que las fotografías exhibidas en 2007 han permanecido siempre³⁰⁰, pero mudas, en propiedad de las empresas vinculadas a la firma Capa. Si a esta cuestionable gestión del material se le suma los problemas de autoría que presentaba de origen la primera obra de los fotógrafos -a consecuencia del método de trabajo común- y las casi insuperables dificultades que obstaculizan el acceso a esta obra para el estudioso independiente, puede llegar a explicarse el todavía inexistente estudio que reclamaba el legado de la fotoperiodista.

La tesis doctoral que aquí concluye parte de un trabajo de investigación embrionario, iniciado en 2007, y durante este tiempo la investigación solo ha logrado tener contacto con los fondos del ICP asistiendo como público a las diferentes muestras de recorrido internacional organizadas por esta sede desde 2007 a 2010. Tampoco la oferta de estudio de los dos organismos restantes ha facilitado nuestra labor dado que la revisión de obra custodiada por el Archivo Nacional de París requiere de una autorización previa de las

³⁰⁰ Esto es, desde la muerte de la fotoperiodista y desde que Robert Capa hereda el legado de Gerda Taro, Cornell Capa después y así hasta 2007.

empresas vinculadas a la firma Capa a razón de los derechos de autor de las imágenes. Un permiso en nuestro caso de solicitud continuamente ignorado, aunque no por ello se ha impedido la revisión del material en depósito en el organismo francés. Por último, el estudio de las fotografías de Gerda que alberga el fondo del Archivo del Partido Comunista Español requiere de una revisión previa del material de París y Nueva York para contrastar e identificar adecuadamente la obra que también celosamente guarda este banco.

En nuestro caso, ha sido la revisión total de la obra inédita de Gerda Taro redescubierta en México lo que ha compensado, en gran beneficio de la investigación, la no revisión de los negativos originales en propiedad del ICP, falta que no se ha planteado especialmente grave gracias a la exposición *¡Esto es la guerra!*, una muestra que durante tres años ha exhibido el material en nuestro caso requerido en un soporte más adecuado para su estudio, pues se trata de copias de negativo original (de época y modernas). Por tanto, una de las premisas fundamentales para el logro del principal objetivo de la investigación, en relación a la confirmación o refutación de la hipótesis, ha sido alcanzado con éxito ya que nuestra labor analítica se ha llevado a cabo sobre originales, un requisito fundamental para cualquier investigación cuyo objeto de análisis sea un conjunto específico de obra fotográfica, y aún más, que en este caso consiente explicar la trayectoria y práctica completa de su autora. Y decimos toda porque la información fotográfica hallada en los diferentes bancos de imágenes es la misma o paralela. Únicamente cambia el soporte, lo que nos ha permitido, por un lado, el examen de la máxima variedad de originales en diferentes soportes -negativo, copia por contacto y *vintage* o positivado moderno de negativo original -y, por otro, probar un doble aspecto: el sentido inicialmente colectivo de la autoría del tándem Capa & Taro y "Chim" -de ahí la ordenación por temas y no autores de la obra en México, Francia y España- y que en su huída francesa, Robert Capa, bajo presión del nacionalsocialismo alemán, pretendió salvar un testimonio de la Guerra Civil y no la obra de individuales, razón por la cual este conjunto de obra de tres fotógrafos acabó entremezclado y equitativamente distribuido en cuatro alejados lugares como México, París, Madrid y Nueva York.

Todo ello, en definitiva, probaría el valor testimonial de unas fotografías que el tiempo ha logrado convertir en fotos de artista.

Precisamente ésta sería una de las principales y futuras línea de investigación a tener en muy cuenta: en qué medida afecta al mensaje original los usos (o contextos de exhibición) que cada época impone a las fotografías, para este concreto caso, unas fotografías del pasado de uso político inicialmente y de consumo en la actualidad. Esto invita a reflexionar además en cómo el tiempo, y con él los hábitos de la sociedad, han

logrado transformar un testimonio de guerra en una importante industria capaz de dar uso al mensaje, no sólo como objeto museístico o en forma de catálogo, sino también como decorativo de toda una suerte de productos de consumo. Todo si atendemos al modo y soporte en el que hoy consienten imprimirse y obtenerse las imágenes fotográficas que Gerda Taro realizó durante la Guerra Civil española, unas imágenes actualmente impresas en toda una suerte y variedad de productos de consumo (libretas, agendas, laminas decorativas, etc.), que podían adquirirse a la salida de la única retrospectiva hasta ahora dedicada a la fotógrafa.



Visitante a la retrospectiva *¡Esto es la guerra! Robert Capa en acción y Gerda Taro* que a la salida de la muestra, en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, ojea diversos productos a la venta que llevan impresas algunas de las imágenes fotográficas analizadas en nuestro estudio.

En segundo lugar, también sería muy interesante iniciar un estudio que retomara y reflexionara acerca de las preguntas que plantea Trisha Ziff a propósito de estas fotografías del pasado,

¿Quién es el dueño de una imagen? ¿Quién la toma, el sujeto retratado, quien la revela, quien la contempla, quien la preserva, quien la da a conocer?

Pero, por último, reclama especial e inmediata atención un análisis técnico que examine e identifique los negativos originales de la Guerra Civil española, algunos muy probablemente de Gerda Taro, que actualmente se encuentran en el Archivo Histórico del PCE, cuya dirección ofrece esta posibilidad a prestigiosos investigadores, pero no a candidatos al título de doctor.

FUENTES PRINCIPALES

- ABREU, Carlos (2000): *La infografía periodística*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- (1998): *Los géneros periodísticos fotográficos*, Barcelona, Midacllibres.
- ADAMS, Ansel (2002): *La cámara*, Madrid, Omnicón.
- AMAR, Pierre Jean (2005): *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La Marca.
- ANDREU, Rafael (1996): *La organización en la era de la información. Aprendizaje, innovación y cambio*, Madrid, McGraw Hill.
- ARRILLAGA, Josebe (2001): *Imagen y fotografía y realidad*, Vigo, Universidad de Vigo.
- ARROYO, Isidro (2000): *Ética de la imagen*, Madrid, El laberinto.
- BAEZA, Pepe (2001): *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BARTHES, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós.
- (1989): *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona, Paidós.
- BATCHEN, Geoffrey (2004): *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BECEYRO, Raúl (2003): *Ensayos sobre fotografía*, Buenos Aires, Paidós.
- BERGER, John (2000): *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (2003): *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BERGER, René (1976): *Arte y Comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BONOMO, Pier (coord.)(1997): *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BORDIEU, Pierre (2003): *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1999): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- CASTELLANOS, Ulises (2004): *Manual de fotoperiodismo. Retos y soluciones*, México, Universidad Iberoamericana.
- CARTIER-BRESSON, Henri (2003): *Fotografiar del natural*, Barcelona, Gustavo Gili.
- COSTA, Joan (1977): *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europea.
- (1991): *La fotografía: entre la sumisión y subversión*, México, Trillas.

- (1971): *La imagen y el impacto psico-visual*, Barcelona, Zeus.
- De La PEÑA, Ileri (2008): *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI.
- DOELKER, Christian (1979): *La realidad manipulada*, Barcelona, Gustavo Gili.
- DONDIS Dondis (1985): *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili.
- DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.
- ECO, Humberto (1990): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- EHRENBURG, Ilya (1998): *Corresponsal en España*, Barcelona, Prensa Ibérica.
- FERNÁNDEZ, Horacio (1995): *Foto Ojo: fotografía, técnica y modernidad en el arte europeo de entreguerras*, Denia, [s.n].
- (2004): "Radicalidad reconciliada", en *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Madrid, La Fábrica.
- FLUSSER, Vilèm (2001): *Hacia una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis.
- FONTAINE, François (2003): *La guerre d'Espagne un déluge de feu et d'images*, París, Berg.
- FONTANELLA, Lee (1992): "Los límites de la fotografía documental" en *Open Spain. Fotografía documental contemporánea en España*, Barcelona, Lunwerg.
- FONTCUBERTA, Joan (2002): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (2003): *Estética fotográfica, selección de textos*, Barcelona, Gustavo Gili.
 - (1990): *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Barcelona, Gustavo Gili.
 - (1988): "Fotografía documental, entre la información y la propaganda", en *Agustín Centelles (1909-1985)*, Barcelona, Fundación La Caixa.
- FREUND, Gisèle (2008): *El mundo y mi cámara*, Barcelona, Ariel.
- (2006): *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili.
- FREEMAN, Michael (1996): *Guía completa de fotografía, técnica y materiales*, Madrid, Blume.
- GERNSHEIM, Helmut (1967): *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Omega.
- GÓMEZ MOMPART, Joseph Lluís (1990): *L'Orige de la comunicació visual de masses*, Barcelona, Anàlisi 13.
- GUTIERREZ Espada, Luis (1980): *Historia de los medios audiovisuales (desde 1926) Cine y fotografía*, Madrid, Pirámide.
- INSENSER, Elisabeth (2000): *La fotografía en España en el periodo de entreguerras*, Barcelona, CCG.
- KEENE, Martín (1995): *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales*, Barcelona, Paidós.
- KNIGHTLEY, Phillip (2004): *The first casualty: From Crimea to Vietnam*, London, Publication Data.
- LAGUILLO, Manolo (1995): *¿Por qué fotografiar?* Murcia, Mestizo.
- LEDO Andión, Margarita (1998): *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (2000): *150 años de fotografía en España*, Madrid, Lunwerg.
- (2005): *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg.

- LUGON, Oliver (2001): *Le style documentaire: d'August Sander a Walker Evans. 1920- 1945*, París, Macula.
- MANGEL, Alberto (2002): *Leer las imágenes*, Madrid, Alianza.
- MARZAL Felici, Javier y Rafael LÓPEZ Lita (eds.)(2005): *El análisis de la imagen fotográfica*, Castellón de la Plana, Universidad Jaime I.
- MARZAL FELICI, Javier (2007): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra.
- MORRIS, John G (1999): *Des homes d'images. Une vie de photojournalisme*, París, Editions de la Martinière.
- NEWHALL, Beaumont (1983): *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- PANOFSKY, Erwin (1989): *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- PHILLIPS, Christopher (1995): *Una visión que resucita. La nueva fotografía europea de entreguerras*, Valencia, IVAM.
- PICAUDÉ, Valérie y ARBAÏZAR, Philippe (eds.)(2004): *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- PRADA, Renato (2001): *El discurso testimonio y otros ensayos*, México D.F, UNAM.
- RIBALTA, Jorge (ed.) (2004): *Efecto verdad. Debates modernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- RICO, Lolo (coord.)(2003): *Fotógrafo de guerra. España 1936-1939*, Guipúzcoa, Argitaletxe Hiru.
- ROSLER, Martha (2007): *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (1999): *El universo de la fotografía, Prensa, Edición, Documentación*, Madrid, Espasa Calpe.
- (2006): *El documento fotográfico. Historia, usos y aplicaciones*, Gijón, Trea.
- SANDER, Gunter (1985): *August Sander*, Valencia, Alfons el Magnànim.
- SANZ, J. Miguel (coord.)(2006): *50 imágenes de la Guerra Civil española*, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990): *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra.
- SCHÖTTLE, Hugo (1982): *Diccionario de la fotografía directa*, Barcelona, Blume.
- SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara.
- (2005): *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara.
 - (1984): *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral.
 - (2007): *Cuestión de énfasis*, Madrid, Alfaguara.
- SOUGEZ, Marie-Loup (2001): *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra.
- (2003): *Diccionario de la historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra.
 - (coord.)(2007): *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra.
- SOSA, J. Pedro (2003): *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, Sevilla, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- SUSPERREGUI, José Manuel (2009): *Sombras de la fotografía*, Bilbao, Herrico Universitatea.

- TAGG, John (2005): *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili.
- TAUSK, Petr (1978): *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili.
- TRANCÓN, Santiago (1986): "La fotografía arte y documento" en *Imágenes de la otra historia*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- VV. AA (2002a): *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Universidad de Valencia.
- VV. AA (1999): *Fotografía pública: Photography in Print 1919-1939*, Madrid, Aldeasa.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.
- (1992): *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.

Bibliografía específica sobre Robert Capa y Gerda Taro

- CAPA, Cornell (1985): *Robert Capa. Photographs*, New York, Alfred A. Knopf, Inc.
- CAPA, Robert (1964): *Images of war*. New York, Grossman Publishers.
- (1938): *Death in the making*. New York, Covici-Friede.
 - (2009): *Ligeramente desenfocado*. Madrid, La fábrica.
- FORTÉS, Susana (2009): *Esperando a Robert Capa*, Barcelona, Planeta.
- KERSHAW, Alex (2003): *Sangre y Champán*, Barcelona, Debate.
- MASPERO, François (2006) : *L'ombre d'une photographe, Gerda Taro*, Paris, Senil.
- NAVARRO, Francesc (Dir. ed.)(2006): *Grandes fotógrafos Magnum Photos. Robert Capa*, Madrid, Salvat.
- OLMEDA, Fernando (2007): *Gerda Taro fotógrafa de guerra, el periodismo como testigo de la historia*, Barcelona, Debate.
- SCHABER, Irme (2006): *Gerda Taro. Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*, Paris, Du Rocher.
- SCHABER, Irme, WHELAN, Richard y LUBBEN, Kristen (eds.) (2007): *Gerda Taro*, New York, ICP/ STEILD.
- SERRANO, Carlos (1987): *Robert Capa. Cuadernos de Guerra. 1936-1939*, Valencia, Alfons el Magnànim.
- (1990): *Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española*, Madrid, El Viso.
- WHELAN, Richard (2003): *Robert Capa. La Biografía*, Madrid, Aldeasa.
- (2006): *Robert Capa. Obra fotográfica*. London, Phaidon Press Limited.
 - (2007): *This is war! Robert Capa at work*, New York, ICP/ STEILD.
 - (2006): *Robert Capa. Obra fotográfica*, London, Phaidon Press Limited.
- VV. AA (1999a): *CAPA CARA A CARA. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española*, Madrid, Apertura.

FUENTES SECUNDARIAS

- ALIAGA, Juan Vicente (2004): *Arte y cuestiones de género. Una travesía del SXX*, San Sebastián, Nerea.
- ALLAN, Norman (1975): *Lies my father told me: a novel*, Nueva York, New American Library.
- ADES, Dawn (1977): *Fotomontaje*, Barcelona, Bosch.
- ALBERT, Pierre (1990): *Historia de la prensa*, Madrid, Rialp.
- ALBERTI, Rafael (1975): *La arboleda perdida*, vol. II, Barcelona, Seix Barral.
- ALONSO, Manuel y MATILLA, Luis (2001): *Imágenes en acción*, Madrid, Akal.
- ARGAN, Giulio Carlo (1977): *El arte moderno 1770-1970 vol. I*, Valencia, Fernando Torres.
- ARRIAGA, Mercedes (ed.) (2009): *Escritoras y figuras femeninas*. Sevilla, Arcibel.
- ARVATOV, Boris (1973): *Arte y producción, el programa del productivismo*, Madrid, A. Corazón.
- AYALA, Francisco (1985): *Retórica del periodismo y otras retóricas*, Madrid, Espasa Calpe.
- AZNAR SOLER, Manuel (1987a): *Actas, ponencias, documentos y testimonios*. Valencia, Consellería de Educació i Ciència.
- (2007a): “La cultura entreguerras”, en *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana*, vol. XI, Valencia, Prensa Valenciana.
 - (1987b): *Literatura española y antifascismo (1927- 1939)*, Valencia, Consellería de Cultura, Educació i ciencia.
 - (2007c): “El Segundo Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura” en *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana*, vol. XI, Valencia, Prensa Valenciana.
 - (2007d): “Valencia, Casa de la Cultura de España”, en *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana* vol. XI, Valencia, Prensa Valenciana.
 - (2009): *Valencia, capital cultural de la República (1936-1939)*, Valencia, Universidad de Valencia.
- BACH, Steven (2008): *Leni Riefenstahl*, Barcelona, Circe.
- BARCKHAUSEN, Christiane (1998): *Tina Modotti*, Navarra, Txalaparta.
- BAUDELAIRE, Charles (2000): *El público moderno y la fotografía, Obras Selectas*, Madrid, Espasa Calpe.
- BENJAMIN, Walter (1973): “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I (1929-1940)*, Madrid, Taurus.
- BERMEJO, Benito (2002): *Francisco Boix, el fotógrafo de Mathausen*, Barcelona, RBA.
- BERNÁRDEZ, Carmen (1994): *Historia del arte. Primeras vanguardias*, Barcelona, Planeta.
- BONAFoux, Paul (1990): *Van Gogh, cegado por el sol*, Madrid, Aguilar Universia.
- BORKENAU, Franz (2001): *El reñidero español. La Guerra Civil española vista por un testigo europeo*, Barcelona, Península.
- BOUQUERET, Cristian (1998) : *Les femmes photographes: De la nouvelle vision en France, 1920-1940*, París, Marval.
- BRETON, André (1972): *Los pasos perdidos*. Madrid, Alianza.

- CABALLERO, Juncal (2002): *La mujer en el imaginario surreal: figuras femeninas en el universo de André Breton*, Castellón de la Plana, Universitat Jaime I.
- CABALLO ARDILLA, Diego (coord.)(2003): *Fotoperiodismo y edición. Historia y límites jurídicos*, Madrid, Universitat.
- CABANNE, Pierre (1984): *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- CALZADO, Antonio (2007a): "La cultura de la Europa de entreguerras", en *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana*, vol. XI, Valencia, Prensa Valenciana.
- (2007b): "Las miradas de escritores, periodistas y fotógrafos", en *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana*, vol. XIII, Valencia, Prensa Valenciana.
 - (2007c): "La propaganda en la Guerra Civil", en *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana*, vol. XII, Valencia, Prensa Valenciana.
- CAPA, Cornell y WHELAN, Richard (eds.) (1991): *Children of war, children of peace*, Boston, A Bulfinch Press Book.
- CAS, Mary Ann (2007): *Dora Maar, con o sin Picasso*, Barcelona, Destino.
- CASANOVA, María (coord) (2003): *David Seymour "Chim"*, Valencia, IVAM.
- CASO, Ángeles (2005): *Las olvidadas*, Barcelona, Planeta, 2005.
- CASTRO, Fernando (1978): *Óscar Domínguez y el surrealismo*, Madrid, Cátedra.
- CAO L.F, Marian (2000): *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, Madrid, Narcea.
- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- CHADWIK, Whitney (1992): *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino.
- CIRLOT, Lourdes (1990): *Las claves del dadaísmo*, Barcelona, Planeta.
- (1999): *Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos*, Barcelona, Parsifal.
- COLAIZZI, Giulia (1990): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra.
- COMBALÍA, Victoria (2008): "Amazonas con la cámara" en *Amazonas del arte nuevo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre.
- (2004): *Dora Maar: photographer*, Nueva York, Torsky Gallery.
- DE AZÚA, Félix (1999): *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama.
- De La FUENTE, Inmaculada (2006): *La roja y la falangista, dos hermanas en la España del 36*, Barcelona, Planeta.
- De La MORA, Constanca (2005): *Doble esplendor*, Madrid, Gadir.
- De LEÓN, M^a Teresa (1998): *Memoria de la melancolía*, Madrid, Castalia.
- De PISÓN Martínez, Ignacio (ed.) (2009): *Partes de guerra*, Barcelona, RBA.
- ECO, Umberto (2007): *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa.
- ENCEL, Frédéric (2002): *El arte de la guerra: estrategias y batallas*, Madrid, Alianza.
- ESLAVA Galán, Juan (2005): *Una historia de la guerra civil que no le va a gustar a nadie*, Barcelona, Planeta.
- ESPADA, Arcadi (2002): *Diarios*, Madrid, Espasa Calpe.

FAURÉ, Christine (dir.)(2010): *Enciclopedia histórica y política de las mujeres, Europa y América*, Madrid, Akal.

FRAISSE, Geneviève (2003): *Del sexo al género: los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA Calvo, Agustín (1999): *De mujeres y de sombras*, Zamora: Editorial Lucina.

GARCÍA Felguera, María de los Santos (1993): *Las vanguardias históricas (2)*. Madrid, Historia 16.

GAROSCI, Aldo (1981): *Los intelectuales y la guerra de España*, Madrid, Ediciones Júcar.

GARRO, Elena (1992): *Memorias de España 1937*, Madrid, Siglo XXI.

GASSNER, Hubertus (1995): *Rodchenko, construcción 1920 o el arte de organizar la vida*. Madrid, Siglo XXI.

GAUTRAND, Jean-Claude (2004): *Paris mon amour*, Barcelona, Taschen.

GIACOMETTI, Alberto (2004): *Escritos*, Barcelona, Síntesis, 2004.

GIL-ALBERT, Juan (1984): *Fuentes de la constancia*, Madrid, Cátedra.

GUBERN, Román (1974): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.

GUTIERREZ Solana, José (2000): *La España negra*, Granada, Comares.

HODGSON, Agnes (2005): *A un millar de Huesca, diario de una enfermera australiana en la Guerra Civil española*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

HEMINGWAY, Ernest (1968): *Por quién doblan las campanas*, Barcelona, Planeta.

KEENE, Judith (2002): *Luchando por Franco. Voluntarios europeos al servicio de la España fascista, 1936-1939*, Barcelona, Salvat.

KOLTSOV, Mijaíl (2009): *Diario de la Guerra de España*, Barcelona, Planeta.

KRASE Andrea y ADAM .H. Cristian (ed.)(2008): *París Eugène Artget*, Colonia, Taschen.

LANGFORD, Michael J. (1984): *La fotografía paso a paso*, Madrid, Blume.

LARRA, Mariano José (1985): “¿Quién es el público y dónde se encuentra?”, en *Artículos*, Madrid, Alianza.

LAVIANA, Juan Carlos (ed.) (2005): “Las brigadas Internacionales entran en combate”, en *La Guerra Civil española mes a mes* vol. VI, Madrid, Unidad Editorial.

LEFEBVRE, Michel y SKOTELSKY, Remi (2003): *Las Brigadas Internacionales. Imágenes superadas*, Madrid, Lunweg.

LERALTA, Javier (2001): *Madrid: Cuentos, leyendas y anécdotas*, vol.I, Madrid, Silex.

LEGUINECHE, Manuel, y SÁNCHEZ, Gervasio (2001): *Los ojos de la guerra*, Barcelona, Debolsillo.

LISTER, Martín (1997): *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós.

LOTTMAN, Herbert R (2003): *El París de Man Ray*, Barcelona, Tusquets.

MANGUEL, Alberto (2002): *Leer imágenes*, Madrid, Alianza.

MANN, Erika (2002): *Precisamente yo*, Barcelona, Minúscula.

MARCHÁN, Simón (1989): “Las dos caras de Jano. Entre la estética del caos y la sublimación del orden”, en *Dadá y constructivismo*, Madrid, Ministerio de Cultura.

MARINA, José Antonio (1999) “Ortiz Echagüe y la realidad”, en *Ortiz Echagüe* (Catálogo, 13 de junio-13 de septiembre de 1999), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- MARTÍNEZ, Amalia (2000): *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- MATTHEWS, Jenny (2006): *Mujeres y guerra*, Barcelona, Intermon Oxfam.
- McQUAIL, Denis (1985): *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós.
- MOHOLY-NAGY Lászlo (1963): *La nueva visión y reseña de un artista*, Buenos Aires, Infinito.
- (2005): *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona, Gustavo Gili.
- MONZÓ, Joseph Vicent (1992): *Kati Horna. Fotografías de la Guerra Civil española (1937- 1938)*, Salamanca, Ministerio de Cultura.
- (2001): *Fotografía y fotomontaje en el periodo de entreguerras*, Valencia, IVAM.
- MORGAN Witts, Max y Gordon THOMAS (1977): *El día en que murió Guernica*, Barcelona, Círculo de lectores.
- MORRIS, María y PHILLIPS, Christopher (1994): *La nueva visión: fotografía de entreguerras*, Valencia, IVAM.
- MURRAY, Williamson y MILLET, Allan R.(2006): *La Guerra que había que ganar. Historia de la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Booket.
- NADEAU, Maurice (2001): *Historia del surrealismo*, Valencia, Ahimsa.
- NASH, Mary (2006): *Rojas*, Madrid, Taurus.
- NASH, Mary y TAVERA, Susanna (eds.)(2003): *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Antigüedad a la Contemporánea*, Barcelona, Icaria.
- NAVARRO, Francesc (dir.)(2006a): "Henri Cartier-Bresson" en *Grandes Fotógrafos, Magnum Photos*, Madrid, Salvat.
- (2004): "La política mundial entre 1919 y 1933", en *Las Guerras Mundiales*, Historia Universal, vol. 19, Madrid, El País.
 - (2006b): "Robert Capa" en *Grandes Fotógrafos, Magnum Fotos*, Madrid, Salvat.
- NEIBERG, Michael (2006): *La Gran Guerra: Una historia global (1914-1918)*, Barcelona, Paidós.
- NEWMAN, Cathy (2000): *Mujeres tras la cámara*, Barcelona, RBA.
- NOTHOMB, Paul (2001): *Marlaux en España*, Barcelona, Edhasa.
- OTERO, Luis (1999): *La sección femenina*, Madrid, Edaf.
- ORWELL, George (2003): *Homenaje a Cataluña*. Madrid, El País.
- PAZ, Octavio (1986): *La búsqueda del comienzo*. Madrid, Fundamentos.
- PELTZER, Gonzalo (1991): *Periodismo iconográfico*, Madrid, Rialp.
- PÉREZ Reverte, Arturo (2001): "Territorio comanche", Madrid, Plaza.
- (2006): *El pintor de batallas*, Madrid, Alfaguara.
- PENROSE, Roland (2001): *Lee Miller: The Surrealist and the Photographer*, Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art.
- PONIATOWSKA, Elena (2004): *Tinísima*, México, Era.
- PRATS Rivelles, Rafael (1978): *Max Aub*, Madrid, EPESA.

PRESTON, Paul (2007): *Idealistas bajo las balas, corresponsales extranjeros en la guerra de España*, Barcelona, Debate.

- (2005a): *La Guerra Civil: las fotos que hicieron historia*, Madrid, La esfera de los libros.
- (2005b): "Voluntarios de la democracia", en *Las Brigadas Internacionales entran en combate*, Madrid, Unidad editorial.

PULTZ, John (2003): *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, Akal.

SÁNCHEZ, Antonio y Jesús De MIGUEL (2005): *Batallas de la Guerra Civil. De Madrid al Ebro*, Madrid, LIBSA.

SALVAT, Juan (dir.) (1987): "El Renacimiento", en *El gran arte en la pintura*, vol. VI, Barcelona, Salvat.

SERRANO, Amparo (2000): *Mujeres en el arte, espejo y realidad*, Barcelona, Plaza y Janes.

SULLIVAN, Constance (1990): *Women Photographers*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc.

TCHMYREVA, Irina (2005): *Fotografía soviética 1920-1960*. Barcelona, Kowasa.

THOMAS, Hugh (1983): "Los orígenes de la guerra", en *La guerra Civil Española*, vol.II, Madrid, Urbión.

TOFLER, Alvin (1993): *La Tercera Ola*, Barcelona, Plaza & Janes.

TORRES, Maruja (1999): *Mujer en guerra*. Madrid, El País Aguilar.

TUBERT, Silvia (ed.) (2003): *Del sexo al género: los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra.

TZARA, Tristan (1999): *Dadá, siete manifiestos*, Barcelona, Tusquets.

USANDIZAGA, Aránzazu (2007): *Escritoras al frente: Intelectuales extranjeras en la Guerra Civil*, San Sebastián, Nerea.

VALDEVIESO, Mercedes (2005): *La Bauhaus de festa, 1919-1933*. Barcelona, La Caixa.

VALLS, Mar (coord.) (2008a): "Arte y Vanguardia", en *Maestros de la fotografía (colección diario Público)*, Buenos Aires, Estudio Cases.

- (2008b): "La Guerra Civil", en *Maestros de la fotografía*, Buenos Aires, Estudio Cases.
- (2008c): "La Segunda Guerra Mundial", en *Maestros de la fotografía*, Buenos Aires, Estudio Cases.
- (2008d) "El mundo de la infancia", en *Maestros de la fotografía*, Buenos Aires, Estudio Cases.
- (2008e): "El siglo de las mujeres" en *Maestros de la fotografía*, Buenos Aires, Estudio Cases.
- (2008f): "Paisajes" en *Maestros de la fotografía*, Buenos Aires, Estudio Cases.
- (2008g): "Trabajando", en *Maestros de la fotografía*, Buenos Aires, Estudio Cases.

VIDAL, Cesar (2004): *Memoria de la Guerra Civil española. Partes de Guerra Nacionales y Republicanos*, Barcelona, Belacqva.

VV. AA (2004): *Agustín Centelles: VII Cabanyal Portes Obertes*, Valencia, Plataforma Salvem el Cabanyal

VV. AA (2006): *Aragón en guerra. Perfiles*, Robres, Ayuntamiento de Robres.

VV. AA (2000b): *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*, Madrid, Narcea.

VV. AA (1989): *Dadá y constructivismo*. Madrid, Ministerio de Cultura.

VV. AA (2009a): *Dorothea Lange, Los años decisivos*, Madrid, La Fábrica.

VV. AA (1987): *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus.

VV. AA (1992): *John Heartfield AIZ-VI: Fotomontajes 1930-38*. Valencia, IVAM.

- VV. AA (1977b): *La Bauhaus: ayer y hoy*. Madrid, Signo Editores.
- VV. AA (2006): *La Guerra Civil vol. III y IV*, Madrid, El País.
- VV. AA (1995a): *Les dones fotògrafes a la República de Weimar, 1919-1933*, Barcelona, La Caixa.
- VV. AA (1995b): *Los cuerpos perdidos: fotografía y surrealismo*, Madrid, La Caixa.
- VV. AA (2000c): *Los grandes fotógrafos*, Barcelona, Debate.
- VV. AA (2009b): *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona, Plaza Edición.
- VV. AA (1998): *Margaret Michaelis*, Valencia, IVAM.
- VV. AA (2005): *Miradas de mujer*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Estaban Vicente.
- VV. AA (2008): *Storia delle donne*, vol. IV, Florencia, Firenze University Press.
- VV. AA (1994): *Summa Artis, Historia General del Arte* vol. XXVII, Madrid, Espasa Calpe.
- VV. AA (2004): *Women photographers: European experience*, Gothenburg, Gothoburgensis Acta Universitaria.
- VIAMONTE, María (coord.) (2006): *Momentos estelares. La fotografía en el siglo XX*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- WINGLER, Hans M (1992): *La Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlín (1919-1933)*, Madrid, Cátedra.
- WOLF, Virginia (1995): *Selected Works of Virginia Woolf*, London, Wordsworth Editions.
- ZAMBRANO, María (1977): *Los intelectuales en el drama de España*, Madrid, Hispamerica.

Tesis, tesinas e investigaciones inéditas

- De LUELMO, José María (2003): *Hacia una voz visual, ontogénesis y dialéctica de la imagen técnica inicial*, Valencia, Tesis doctoral de la U.P.V.
- DOMÉNECH, Hugo (2004): *Estudio monográfico de una fotografía: "El miliciano muerto" de Robert Capa*, Castellón de la Plana, tesina UJI.
- (2005): *La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital*, Castellón de la Plana, Tesis doctoral UJI.
- IBÁÑEZ, Eduardo (1991): *El fotomontaje europeo y su relación con las vanguardias fotográficas en España*. Valencia, U.P.V.
- MÉNDEZ, Carles (2006): *Surrealismo en las revistas catalanas de vanguardia (1925-1936)*. Valencia: U.P.V.
- PRADO, Elena (2003): *El documento fotográfico. La fotografía de "tipos" y la crisis de la imagen documental*, Valencia, U.P.V.
- RODRÍGUEZ, M^o Nuria (2007): *"Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias"* Valencia: Tesis Doctoral U.P.V.
- RODRÍGUEZ, Eduardo (1992): *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

SANTIAGO, Miguel Ángel (2004): *Análisis de la fotografía de prensa en España durante la Guerra Civil (1936-1939). Imágenes de guerra en el ABC de Madrid y en La Vanguardia de Barcelona*, Valencia, Universidad San Pablo CEU.

Entrevistas y correspondencia

Entrevistas con Colita y Mary Nash, Barcelona, enero de 2006.

Entrevista con Oriol Maspons, Barcelona, enero de 2006.

Entrevista con Carme García de Ferrando, Barcelona, enero de 2006.

Entrevista con Joana Biarnés, Ibiza, marzo de 2007.

Entrevistas y correspondencia con Ernesto Viñas desde abril de 2008.

Entrevistas con Juan Villoro, Barcelona, julio de 2009 y Madrid, octubre de 2009.

Entrevista con David Balsells, Barcelona, julio de 2009.

Entrevistas y correspondencia con Trisha Ziff desde octubre de 2009.

Correspondencia con Victoria Combalía en marzo de 2010.

Correspondencia con Kristen Lubben desde 2010

Comunicaciones, artículos y reportajes especializados

De PABLOS, Solène (2005): "No mancha la ropa ni ensucia las manos" en *Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía*, Zarautz, Photomuseum.

FERNÁNDEZ, Dolores (2002): "Max Aub y Ana María Merkel. Ficción y realidad de una artista desconocida", en *Olivar*, año 3 nº 3, Buenos Aires, Universidad de la Plata.

- (2003): "Max Aub. Imagen visual y literaria de la mujer vanguardista" en *Actas del Congreso I Internacional del Centenario Max Aub, testigo del siglo XX*, Valencia.

MULET, M^ª José y SEGUÍ, Miguel (1993): "Fotografía y vanguardias históricas", en *Laboratorio de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, nº5, vol. II.

OLIVARES, Rosa (2010): "Un trabajo al aire libre" en *Exit, Imagen y Cultura* nº 36, Noviembre - Enero.

ORTIZ ECHAGÜE, Javier (2006): "Capa y Centelles en la prensa falangista" en *Actas del II Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarautz, Photomuseum, 2006.

RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma (1989): "Ideal y representación de la mujer en el surrealismo", en Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte "Marqués de Lozoya (ed.): *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 2, nº4. Madrid, El Seminario.

SIMÓN, Ada y CALLE, Emilio (2005): "Gerda Taro" en *Clío*.

SOUGEZ, Marie-Loup (1986): *La mujer como fotógrafo*, en *Reull*, nº11, Valencia, Departamento de estética de la Universidad.

UNGAR, Antonio (2006): "La génesis de Sebastiao Salgado" en *Arcadia periodismo cultural*, nº6.

VALDEVIESO, Mercedes (1998): "Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus", en *Arte, individuo y sociedad*, Nº 10.

Principales publicaciones periódicas revisadas (1936-1938)

ABC, 9 de septiembre de 1937.

ABC, 10 de julio de 1937.

ABC, 23 de septiembre de 1937.

Crónica, 15 de mayo de 1937.

Crónica, 18 de julio de 1937.

El mono azul, 12 de agosto de 1937.

El mono Azul, 29 de julio de 1937.

El Sol, 6 de julio de 1937.

Hora de España, vol. II, 1937.

La Voz, 8 de septiembre de 1936.

Mundo Gráfico, 14 de julio de 1937.

Documentación audiovisual

DOMÉNECH, Hugo y RIEBENBAUER, Raúl. M (2007): *La sombra del iceberg*, España.

ROUMETTE, Silvan (2007): *Lee Miller, al otro lado del espejo (A l'altra banda del mirall)*, Francia.

Artículos especializados y actas sonoras en Internet

ALÓS, Ernest: “La solución de la foto del miliciano de Capa deslumbra a los expertos”, *El Periódico de Aragón*. Disponible en web:

http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=630398&idseccio_PK=1013&h=nytimes.com/2007/09/22/arts/design/22taro.html

ARROYO, Pedro: “El surrealismo en la obra de André Kertész y Henri Cartier-Bresson”, en *Crítica y recomendaciones fotográficas*. Disponible en la web:

<http://elotroblog.pedroarroyo.es/2010/01/el-surrealismo-en-la-obra-de-andre.html>

CAGLIANI, Martín: *Cronología de guerras, campañas y demás acontecimientos bélicos de la historia de la humanidad*. Buenos Aires. Enero de 1998. Disponible en web:

<http://www.saber.golwen.com.ar/guerra.htm>

DOMÍNGUEZ, Pilar: “Las mujeres de la España republicana a través de sus imágenes (1936-1939)”. Sesión Segunda “La realidad desnuda: las mujeres y la fotografía”. En *Instituto de Investigaciones Feministas*, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en web:

http://www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/pilar_dominguez.htm

ELVIRA, Paco: “Susana Fortés y esperando a Robert Capa” Disponible en web:

http://www.pacoevira.com/2009/09/susana-fortes-y-esperando-robert-capa_16.html?showComment=1276956853838_Ale9_BEq1HZrNu4rh-MxkVCOgJegqRAnSZRJb0im57K

FERNÁNDEZ, Horacio: “Iniciativas, proyectos y cooperación para la difusión, exhibición y desarrollo de la fotografía”, en la *II Edición de Encuentros para la reflexión de la fotografía en España*. Actas sonoras disponibles en web:

<http://encuentroreflexiondelafotografia.blogspot.com/>

GARCÍA Santa Cecilia, Carlos: “Corresponsal en España” en *Instituto Cervantes* (España). Disponible en web: <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/corresponsales/sta_cecilia.htm>

GUTIERREZ Álvarez, Pepe: “Algunas notas sobre el II Congreso de escritores antifascistas celebrado en 1937 en Valencia, capital de la República”, en *Izquierda a debate. Memoria histórica*. Col·lectiu Kaos en la red. Terrassa (Barcelona). Disponible en web:

<http://www.kaosenlared.net/noticia.php?id_noticia=35942>

GUTIERREZ Álvarez, Pepe: "Una mirada sobre el II Congreso de Escritores Antifascistas en Valencia, 1937". Disponible en web:

<http://www.nodo50.org/despage/Nuestra%20Historia/guerra%20civil/valencia1937.htm>

HARBER y Brothers. "Tres conceptos de la Revolución Rusa", en *Marxistas Internet Archives*. Disponible en web: http://www.marxists.org/espanol/trotsky/1940s/stalin/15_apend.htm

HEILEMANN, Michael. "Gerda Taro: la otra mitad de Robert Capa" en *EdB*, 24 de Septiembre de 2005. Disponible en web:

http://paspespuyas.com/comunidad/index.php/macondo/2005/09/24/gerda_taro_la_otra_mitad_de_robert_capa

LARA López, Emilio: "*La fotografía como documento histórico, artístico y etnográfico: Una epistemología*" en *Revista de Antropología Experimental* nº 5. Texto 10. Disponible en web:

<http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf>

LEE R. Felicia: "A Wartime Photographer in Her Own Light", en *The New York Times*, 22 de septiembre de 2007. Disponible en web: <http://www.nytimes.com/2007/09/22/arts/design/22taro.html>

MALDINI, "Retratos Psicológicos", en *El mundo.es Arte*. Publicado domingo 21 de julio de 2002. Disponible en web: <http://www.elmundo.es/magazine/2002/147/1027076579.html>

MONTERO, Julio y ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (2004): "Usos documentales de la fotografía artística" en *Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*. Disponible en web:

<http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/PDFsCongreso/Julio%20Montero%20y%20Javier%20Ortiz-Echagüe.pdf>

MRAZ, John: "¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital", en *Zona Zero*, Disponible en web: <http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz05sp.html>

PANTOJA Chaves, Antonio: "Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España", en *El Argonauta español* nº4-2007. Disponible en Web: <http://argonauta.imageson.org/document98.html>

TROTSKY, León: El ascenso de Hitler y la destrucción de la izquierda alemana [en línea Disponible en web: <http://www.geocities.com/trotskySIGLOXXI/Fascismo/FASCISMO.htm>]

VILLORO, Juan: "Descubiertas 3.000 fotos de la Guerra Civil" en *El Periódico de Catalunya* el 27 de enero de 2008. Disponible en Web:

http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=584743&idseccio_PK=1022

- "La maleta perdida (2)", *El Periódico de Catalunya*, 23 de julio de 2008. Disponible en web:
http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=5292616&idseccio_PK=1026
- "La maleta perdida (6)", *El Periódico de Catalunya*, 27 de julio de 2008. Disponible en web:
http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=530316&idseccio_PK=1026

Principales sitios web visitados

Archivos Nacionales de París	www.archivesnationales.culture.gouv.fr/
Brunete en la memoria	www.bruneteenlamemoria.com
Europa Press	www.europapress.es
Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional	hemerotecadigital.bne.es
Hemeroteca diario ABC	hemeroteca.abc.es
Hemeroteca Prensa Histórica	prensahistorica.mcu.es
International Center of Photography	www.icp.org
Journaux Collection	www.journaux-collection.com
Leica	www.leica.com
Magnum Photos	agency.magnumphotos.com
Modelo de Análisis de la Imagen Fotográfica	www.analisisfotografia.uji.es
National Geographic	www.nationalgeographic.com.es
El Maletín Mexicano	www.zonezero.com
El País	www.elpais.com
El Periódico de Catalunya	www.elperiodico.com
Les Archives de la Presse	lesarchivesdelapresse.com
New York Times	www.nytimes.com
Diario Público	www.publico.es
Real Academia de la Lengua Española	www.rae.es/rae.html
Rolleiflex	www.rolleiclub.com

La vigencia de estas páginas fue verificada a fecha de 28 de septiembre de 2010.

Anexo 1/ Contexto de publicación de las fotografías de Gerda Taro (1936-1937)

Vu, 29 de agosto de 1936

Nº especial sobre la Guerra Civil Española.

De las series de Barcelona y el frente de Aragón

Berliner Illustrierte Zeitung, 3 de septiembre de 1936

De las series de las Milicianas y niños jugando en las barricadas, Barcelona

Miroir du Monde, 5 de setiembre de 1936

Aragón. Reportaje: Piezas de artillería

Regards, 10 de septiembre de 1936

De la serie Milicianas armadas en Barcelona

Züricher Illustrierte, 25 de septiembre de 1936

Imágenes de los niños jugando en las barricadas

La Revue du Médicis, 30 de septiembre de 1936

Barcelona. Reportaje: La milicia femenina

The Illustrated London, 24 de octubre de 1936

Huesca. Reportaje: Los defensores del frente

Unité. 1 de enero de 1937

Fotografía de portada sobre los orfanatos españoles

L'Illustré du Petit Journal, mes de enero de 1937

Nº especial sobre la Guerra Civil.

Ce Soir, 3 de marzo de 1937

De la serie Frente del sur

Ce Soir, 10 de marzo de 1937

De la serie Trincheras en Madrid

Ce Soir, 11 de marzo de 1937

De la serie Trincheras en Madrid

Ce Soir, 12 de marzo de 1937

De la serie Trincheras en Madrid

Ce Soir, 13 de marzo de 1937

Puente de Arganda, Jarama. Reportaje: Refugiados de Málaga y Almería

Ce Soir, 15 de marzo de 1937

De la serie Barricadas en Madrid

Regards, 18 de marzo de 1937

Reportaje: Málaga, frente del sur

Ce Soir, 22 de marzi de 1937

Entierro de Cliché. Soldados en Valencia

Ce Soir, 29 de marzo de 1937

Las minas de mercurio de Almadén

Ce Soir, 31 de marzo de 1937
Bombardeos en Madrid

Regards, 1 de abril de 1937
Trincheras en Madrid

Ce Soir, 2 de abril de 1937
De la serie frente del Jarama

Regards, 8 de abril de 1937
De la serie Guadalajara

Ce Soir, 10 de abril de 1937
De la serie frente del Sur

Ce Soir, 11 de abril de 1937
De la serie frente del Sur. Calahonda

VI, 14 de abril de 1937
De la serie Guadalajara

Regards, 15 de abril de 1937
Instrucción militar

Life, 26 de abril de 1937
De la serie de Madrid

Ce Soir, 20 de mayo de 1937
Víctimas de un bombardeo aéreo en Valencia

Regards, 10 de junio de 1937
Víctimas de un bombardeo aéreo en Valencia

VI, 16 de junio de 1937
De la serie frente del Sur

Ce Soir, 18 de junio de 1937
Los dinamiteros de Carabanchel

Züricher Illustrierte, 18 de junio de 1937
De la serie de Almería

Junio Het Leven, nº 26
Dinamiteros y defensa de Madrid

VI, 30 de junio de 1937
De la serie frente Sur –refugiados- y el Jarama

Regards, 8 de julio de 1937
De la serie frente del sur, Calahonda

Ce Soir, 8 de julio de 1937
De la serie frente de Segovia o Brunete

Ce Soir, 9 de julio de 1937
Congreso de escritores

Ce Soir, 11 de julio de 1937
Congreso de escritores

Ce Soir, 14 de julio de 1937
Congreso de escritores y La Granjuela

Regards, 14 de julio de 1937
Refugiados en ruta, tesoros artísticos, alfabetización, Segovia y Carabanchel

Ce Soir, 16 de julio de 1937
De la serie de Brunete

Ce Soir, 18 de julio de 1937
Imágenes del sur de España

Schweizer Illustrierte Zeitung, 21 de julio de 1937
Carabanchel

Regards, 22 de julio de 1937
Congreso de Escritores Antifascistas y Brunete

Ce Soir, 28 de julio de 1937
Selección de imágenes de Gerda Taro

Ce Soir, 29 de julio de 1937
Soldado de Brunete

Ce Soir, 5 de agosto de 1937
De la serie de Brunete

Regards, 5 de agosto de 1937
Selección de fotografías de Gerda Taro

Ce Soir, 6 de agosto de 1937
De la serie de Brunete

Ce Soir, 8 de agosto de 1937
De la serie de Brunete

Ce Soir, 9 de agosto de 1937
De la serie de Brunete

Ce Soir, 10 de agosto de 1937
Selección de imágenes de Gerda Taro

Ce Soir, 12 de agosto de 1937
Joven soldado de Madrid

Life, 16 de agosto de 1937
Selección de imágenes de Gerda Taro

VI, 25 de agosto de 1937
De la serie de Brunete

Züricher Illustrierte, 25 de septiembre de 1937
Niños en las barricadas de Barcelona