



Article scientifique

Article

2012

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Robert Capa, las paradojas de un fotógrafo bipolar en la Guerra Civil
española

Gómez Martínez, Raquel

How to cite

GÓMEZ MARTÍNEZ, Raquel. Robert Capa, las paradojas de un fotógrafo bipolar en la Guerra Civil española. In: EU-topias, 2012, vol. 4, p. 21–38.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:133745>

Robert Capa, las paradojas de un fotógrafo bipolar en la Guerra Civil española

Raquel Gómez

Recibido: 12.XI.2011 - Revisado: 12.VII.2012 - Aceptado:3.IX.2012

Resumen / Résumé / Abstract

Después de más de 70 años, el mundo entero sigue recordando las escenas de uno de los conflictos más sonados de los años 30 del siglo pasado, la Guerra Civil española. Gracias a los fotógrafos que estuvieron presentes en la contienda, hoy se tiene constancia de lo sucedido a través de sus imágenes. Uno de los más célebres fue Robert Capa, un personaje ficticio que se convirtió en un icono del momento inventado por la pareja de fotógrafos André Friedmann y Gerda Taro. Ambos cubrieron juntos el conflicto desde 1936, aunque un año después, la joven murió aplastada por un carro de combate. A partir de este momento, las fotografías de Taro se diluyen entre el legado de Friedmann, donde quedan silenciadas. En el presente artículo se diferencian los principales rasgos característicos de cada autor y se hace un breve repaso a algunas imágenes de ambos que han creado confusión en su autoría.

Après plus de 70 ans, le monde se souvient encore des scènes de l'un des conflits les plus notoires des années 30 du XX^{ème} siècle, la Guerre civile espagnole. Grâce aux photographes qui étaient présents dans le conflit aujourd'hui on a des traces de ce qui s'est passé à travers leurs images. L'un des plus célèbres de ces photographes a été Robert Capa, un personnage de fiction qui est devenu une icône de ce temps-là, inventé par André Friedmann et Gerda Taro. Tous les deux ont couvert le conflit depuis 1936, mais un an plus tard elle est morte écrasée par un tank. A partir de ce moment, les photographies de Taro se sont dilués parmi l'héritage de Friedmann, où elles ont été réduites au silence. Dans cet article on cherche à distinguer les principaux traits caractéristiques de chaque auteur et on jette un bref regard sur quelques images des deux qui ont créé la confusion concernant la paternité.

After more than 70 years, the world still remembers scenes of one of the most notorious conflicts of the 30s, the Spanish Civil War. Thanks to the photographers who were present at the battle now we have a record of what really happened. One of the most famous photographers was Robert Capa –a fictional character invented by a couple, André Friedmann and Gerda Taro– who became an icon in their time. Friedman

and Taro covered the conflict together since 1936, but one year later she died crushed by a tank. From then on, Taro's photographs became diluted among Friedmann's legacy and they have been silenced. In this article the author discusses and analyzes the main features of each photographer in order to tell apart the pictures that have created confusion about their authorship.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Fotografía, imagen, víctima, miliciano, escenificación, reportaje, negativo, bombardeo, fotoperiodismo, corresponsal, bipolaridad, composición, autoría.

Photographie, image, victime, milicien, mise en scène, reportage, négatif, bombardement, photojournalisme, correspondant, trouble bipolaire, composition, paternité.

Photography, picture, victim, militiaman, staging, report, negative, bombing, photojournalism, correspondent, bipolarity, composition, authorship.

Introducción

Robert Capa nació en los primeros meses de 1936, en quién sabe qué café parisino de mala muerte, hijo de la necesidad y del destino, y de algunos encuentros (Serrano, 1987: 11). Así comienza la historia de Robert Capa, un personaje ficticio creado por una pareja de jóvenes fotógrafos huidos de los nazis para conseguir, bajo un pseudónimo americano, vender las fotos de un supuesto fotógrafo de prestigio que cubría la Guerra Civil española. Ellos eran André Friedmann y Gerda Taro, quienes, desde entonces

se hicieron pasar por el representante y la secretaria de este personaje. Sin embargo, eran ellos quienes realizaban todas las tomas, trabajando codo con codo en todos los escenarios y, aunque Gerda lo aprendió todo de André, cada uno tenía su estilo propio a la hora de mirar a través del objetivo.

El presente artículo analiza el papel de la figura de Robert Capa durante la Guerra Civil española y demuestra que André Friedmann y Gerda Taro, a pesar de englobarse bajo el mismo nombre, eran fotógrafos completamente distintos.

Es objetivo de este trabajo esclarecer qué cámaras utilizó cada uno y en qué momentos, lo que permitirá arrojar luz acerca de la autoría de algunas fotografías, aunque la principal pretensión es la de analizar cuáles son las principales características de cada fotógrafo a la hora de realizar su función y contrastar el legado fotográfico de uno y otro para conocer si hay posibles incongruencias o atribuciones incorrectas.

Para responder a estas cuestiones se sigue el modelo de estudio analítico-deductivo, ya que lo que se persigue es extraer una serie de conclusiones acerca de la fotografía de ambos autores, mediante un análisis previo de sus fotografías –que versa sobre aspectos formales como formato de imagen, fecha de la toma, cámara, autor, lugar, efectos de imagen– así como a través de diversos documentos de expertos en el tema que permiten analizar el contexto y añadir novedades a respecto.

Algo más que camaradas

Gerta Pohorylles nació en los medios judíos de Stuttgart (Alemania) y, como muchos otros de sus compatriotas se vio obligada a refugiarse en París, donde empezó a relacionarse con artistas y fotógrafos de la época. Es aquí donde conoció a Endre Enrő Friedmann, un fotógrafo húngaro que, con las mismas intenciones, huía de los odios antisemitas de su país.

Según narran distintas biografías, Friedmann –que era todo un galán de la época al que le gustaba flirtear con bellas jóvenes– se cita con una refugiada suiza despam-

panante llamada Ruth Cerf para hacerle una sesión de fotos. El destino quiso que la joven no se sintiese a gusto al pensar que iba a estar a solas con el fotógrafo y por ello decidió llevar como acompañante a una *animosa pelirroja de metro y medio de estatura, corte de pelo poco femenino y ojos verdes chispeantes que no tardaría en cambiar el curso entero de la vida de André* (Kershaw, 2002: 55). Era la que hoy en día conocemos como *Gerda Taro*, ya que la joven –al igual que haría Friedmann– cambió su nombre por uno más corto, legible y atractivo.

Aquí empieza la historia de dos profesionales que conseguirían encumbrar al fotógrafo llamado Robert Capa al nivel más alto de los fotorreporteros de guerra de la época.

André y Gerda fueron inseparables desde que se conocieron. Sus amigos y compañeros han asegurado en multitud de ocasiones que tenían tantas cosas en común, que pronto se empezó a notar la compenetración que surgió entre ambos, incluso a nivel fotográfico (Schaber, Whelan, Lubben, 2009: 13). A los dos les gustaba vivir de cerca todas las experiencias y mostraban empatía con la gente a la que retrataban. Richard Whelan afirma que Friedmann había dicho un día: “Ante una guerra hay que odiar o amar a alguien, tomar partido, sin lo cual no se soporta lo que ahí ocurre”. Esta es la clave de su participación en la guerra de España, en la que sus fotografías no son precisamente las de un observador indiferente, sino más bien las de un informador comprometido, aunque también será esta la forma de comportamiento de Gerda Taro.

Tanto es así que, según explica Carlos Serrano (1987: 21), en diversas ocasiones, las fotos tomadas por Capa, Taro, incluso las de *Chim* (David Seymour), se llegan a confundir cuando hacen envíos conjuntos a París, debido a la similitud de las temáticas que trataban, ya que los tres se centraron en la población civil y adoptaron una posición desde la que testimoniaban los destructivos acontecimientos, en muchas ocasiones, desde el punto de vista de las víctimas.

Sin embargo, y a pesar de la compenetración entre ambos, pronto se empezaron a notar diferencias, no sólo a nivel fotográfico, sino también a nivel personal. Tal y como han explicado sus amigos, conocidos, biógrafos y

documentalistas, ambos tenían personalidades muy distintas. De Friedmann se ha dicho que era un rebelde indisciplinado, mientras a Gerda se la tildaba de ser una joven seria con la cabeza bien amueblada, además de ambiciosa y disciplinada, todo lo contrario que su pareja, quien también recibió adjetivos como *granuja*, *bohemio* o *irresponsable*, aunque también *carismático*, según narran Irme Schaber, Richard Whelan y Kristen Lubben en el libro *Gerda Taro*. Estas características a nivel personal ya crean un gran abismo en cuanto a su forma de percibir el mundo, lo que también influye a la hora de mostrar un punto de vista u otro a través de su trabajo.

No obstante, estos rasgos de su personalidad no fueron los principales motivos de su discrepancia y su consiguiente distanciamiento profesional y afectivo. Desde que aterrizaron en España un 5 de agosto de 1936, ambos habían conseguido que el nombre de Robert Capa se expandiese fuera de las fronteras, llegando a medio mundo. Y ello no hubiera sido posible sin la famosa foto que les encumbró a la fama, titulada *Muerte de un miliciano*, en la que aparece un combatiente cayendo al suelo justo en el instante en el que (supuestamente) recibe una bala enemiga en el frente de Córdoba.

La imagen, que ha creado polémica hasta nuestros días por las dudas acerca de su veracidad –se piensa que pudo ser lo que hoy conocemos como un montaje– no desmerece el hecho de que, aunque estuviese preparada previamente, ilustra claramente cómo morían los guerrilleros de la época. El error, en todo caso, sería no querer reconocer que fue una escenificación en la que el miliciano recrea una pose en la que cae de espaldas emulando haber sido alcanzado por una bala, pues no es la primera ni la última vez que esto ocurre en fotografía. En ocasiones, no había más remedio que esperar a que los hechos sucedieran para, con más calma, y sin arriesgar la vida, volver a escenificarlos y mostrarlos a la población, pues así se sigue haciendo en la actualidad en multitud de ocasiones, incluso dentro del ámbito del periodismo de guerra. Agustí Centelles fue un importantísimo fotoperiodista de la época que no ha visto desmerecida su labor por el hecho de reconocer haber usado ocasionalmente esta práctica, al igual que muchos otros.

Hecho este inciso, cabe señalar que, aunque Gerda y André seguían trabajando juntos bajo el mismo pseudónimo,

pronto los méritos empezaron a ser atribuidos únicamente al fotógrafo, al que ya todos conocían como Capa. Un proyecto conjunto en el que Taro se empezó a sentir incómoda, al no ver recompensa de cara a la sociedad, tal y como relatan los amigos de la pareja, motivo por el que, a mediados de febrero de 1937, medio año después de su llegada a España, la joven propone a su compañero crear un sello conjunto para que su nombre también sea tenido en cuenta por los lectores de toda Europa que se informaban a través de las revistas para las que ambos trabajaban, algo que, según explican sus biógrafos, él acepta de buen grado (Kershaw, 2002: 85).

Así, surge la autoría REPORTAGE CAPA&TARO, cuyo primer gran reportaje aparece publicado en *Regards* el 18 de marzo de 1937. Después Friedmann vuelve a París y Taro se queda en España, contratada por el diario vespertino francés *Ce Soir*. Es, quizás, en este momento, cuando decide plantearse firmar sus obras al margen de la colaboración con Capa, cambio radical que marca su creciente independencia del fotógrafo. Sus fotografías se empiezan a publicar regularmente en *Regards*, *Ce Soir* y *Volks-Illustrierte* bajo la firma PHOTO TARO, cuyo primer trabajo aparece en *Regards* el 8 de abril de 1937, ilustrando la batalla de Guadalajara, en la que presencia la victoria republicana sobre las tropas de Mussolini.

Al regreso de Capa, ambos continúan trabajando juntos, pero con distintas funciones en el equipo que formaban. Y es que, mientras ella se encarga de fotografiar los diferentes sucesos con la cámara que anteriormente usó Capa (una Leica), él se dedica a filmar en vídeo las mismas secuencias con una Eyemo, según se ha documentado. Cabe señalar que, hasta el momento, ella había utilizado una Rolleiflex –con negativos de formato cuadrado (6x6)–, cuyo formato servirá posteriormente para identificar su trabajo. No obstante, y aunque no se ha podido demostrar de forma fehaciente, sí existen pruebas de que Taro comienza a intercambiar, en este momento, ambas cámaras, según las circunstancias.

Sin embargo, esta continuación de la colaboración conjunta esporádica no impide que ella se obstine por seguir su camino y se decida a cubrir sola la batalla de Brunete, en Madrid, en julio de 1937. El 22 de julio se publica el fruto de este trabajo en *Regards* y todos los intelectuales,

corresponsales y *fanfarrones*¹ que la habían menospreciado en algún momento de su vida empiezan a tomarla en serio y a admirarla por su excelente trabajo. Ahora es algo más que la novia de Robert Capa. Tres días después de que el artículo viese la luz, los nacionales intentan retomar Brunete y Gerda decide volver al frente, donde permanece bajo un intenso bombardeo. Tras varias horas escondida dentro de un agujero, decide huir junto a su compañero Ted Allan, con quien sube a un vehículo de transporte de heridos, que recibe el impacto de un accidentado carro de combate fuera de control (Rojo, 2005: 13). La joven cae al suelo y todo el engranaje de las ruedas del vehículo pasa sobre su zona abdominal. Tras casi un día de agonía, en el que la operan a vida o muerte y prácticamente sin medios materiales, Taro pierde la vida; es el fin de un símbolo del fotoperiodismo femenino.

Por otro lado, y retomando la cuestión de las firmas, cabe hacer un pequeño inciso para explicar que esta maraña de fechas y cambios de sello y de intercambios de cámaras no viene más que a complicar la difícil situación con la que se han encontrado los biógrafos de ambos fotógrafos para discernir cuáles son las imágenes que tomó cada uno y en qué momentos se realizaron.

Mientras los familiares, amigos y biógrafos de Friedmann se han centrado en el trabajo de Capa (que engloba también las fotos de Taro), casi desde su muerte en los años 50 del siglo pasado, la fotógrafa no ha tenido una biografía oficial en solitario hasta hace pocos años. Una de las más importantes, a nivel de recopilación de su legado, es la realizada por Irme Schaber, Kristen Lubben y uno de los biógrafos de Capa, Richard Whelan, cuyo testimonio es sumamente importante en este caso, por el hecho de aportar su visión de ambas partes. A pesar de todo, siguen quedando algunas incógnitas por resolver, ya que muchas de las fotos que se han atribuido a Robert Capa (entendido como Friedmann de forma individual), se ha descubierto que fueron realizadas por Gerda durante el periodo en el que estuvieron en España, entre agosto de 1936 y julio de 1937. Sin embargo, la disputa no queda entre ambos, ya que la figura de David Seymour (más conocido como *Chim*), entra en el juego, ya que se ha descubierto que todos hicieron envíos conjuntos de negativos para su positivado. Esta unión queda patente en el trabajo conocido como *La Maleta Mexicana*, ya que las cajas encontradas

recientemente con los negativos perdidos de Friedmann y Taro contienen también buena parte de los de *Chim*, lo que demuestra que estuvo junto a la pareja en multitud de ocasiones, aunque llevó un camino independiente.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) de Barcelona, acogió a finales del 2011 esta exposición, gracias a la que se concluye que fue el colaborador de Capa Tchiki Weiss quien se encargó de salvar tres cajas con los 4.500 negativos de Friedmann, Taro y *Chim* cuando el primero abandonó su estudio fotográfico de París en 1939 para huir a Estados Unidos durante el avance del fascismo. La maleta —en realidad tres cajas de cartón— ha estado desaparecida durante décadas y fue localizada en México, de ahí su nombre. Es ahora cuando se pueden observar más fotos de



¹ Según el historiador Nil Thraby, el restaurante Gran Vía de Madrid era el punto de encuentro de los corresponsales extranjeros. Aquí es donde, supuestamente, Taro se habría encontrado con el rechazo y la indiferencia de ser simplemente la novia de Capa, y no contaba como una compañera más del gremio del fotorreporterismo para muchos de sus camaradas.

este trío de fotoperiodistas que causaron tendencia, pero sobre todo, es en la actualidad cuando mejor se puede discernir qué hizo cada uno durante su estancia en España. Así, gracias a los archivos de la *Maleta Mexicana*, se ha descubierto que fue *Chim*, y no Capa, quien realizó la toma del puerto de Bermeo mostrada en la página anterior.

Este es sólo un pequeño ejemplo de las confusiones que se han dado a lo largo del tiempo con el trabajo de profesionales como los que protagonizan este texto. Con los años, este juego a tres bandas se ha conseguido aclarar progresivamente, gracias al incansable trabajo que han realizado los expertos en la figura de estos corresponsales.

Robert Capa, el fotógrafo bipolar

Los antecedentes son claros, Robert Capa fue algo más que un fotógrafo: fueron dos. De ahí la *bipolaridad* –entendida en este artículo como bifurcación de personalidades– que se muestra a través de sus fotografías, donde se distingue entre dos estilos a la hora de fotografiar. Una tendencia que se empieza a percibir, especialmente, a partir de marzo de 1937, cuando Gerda Taro comienza a ser más independiente de su pareja y del estilo fotográfico seguido hasta el momento por ambos y decide trabajar por su cuenta.

Pero antes de iniciar el proceso de análisis y diferenciación del punto de vista fotográfico y periodístico de ambos autores, hay que tener en cuenta ciertos detalles de su personalidad y su *background* importantes a la hora de conocer mejor su intencionalidad a la hora de enfocar ciertas temáticas, rasgos fundamentales para comprender cómo miran los diferentes acontecimientos a través del objetivo.

Son los propios amigos de la pareja quienes han asegurado en multitud de documentos que, aunque se compenetraron desde el primer momento, lo cierto es que eran muy distintos, quizá uno de los motivos por los que, con el tiempo, se fueron distanciando.

Friedmann era un joven bohemio, granuja, carismático y astuto. Es esta astucia y su excelente manejo de las cámaras, lo que le permitía componer con asombrosa facilidad para obtener como resultado imágenes impactantes. El jo-

ven disfrutaba creando una “estética de nubosidad” en sus fotografías, a fin de transmitir movimiento y dinamismo, pues como el propio autor dijo en una ocasión, “si quieres sacar buenas fotos de acción, procura que no estén bien enfocadas. Si te tiembla un poco la mano la foto será buena”, de ahí el nombre de su libro *Slightly out of focus* (ligeramente desenfocado).

Por otro lado, tras analizar brevemente las fotografías tomadas por Taro, se concluye que tiende a hacer composiciones muy correctas, es decir, todas sus imágenes reflejan el perfeccionismo del que hacía gala la joven, a la hora de distribuir los elementos en las imágenes y también respecto a la nitidez. En este sentido, destaca la creación de imágenes fácilmente inteligibles, sencillas y sumamente claras, donde enfoca aquello importante y deja de lado aquellos elementos que podrían desviar la atención. Algo que contrasta claramente con el estilo de Friedmann, quien desde sus inicios busca el impacto y la acción a través de sus fotografías, aunque para ello deba dejar a un lado las estrictas normas de la composición, disparando alguna foto mal encuadrada, con el horizonte torcido o con poca nitidez, consciente de la inmediatez que así se transmite.

A pesar de sus diferencias, ambos coinciden en algo muy importante: los temas a fotografiar (Serrano, 1987: 21). La pareja tiene en común su preocupación por la población civil, principal víctima de las guerras, y por ello inician su andadura juntos. Entre las principales temáticas que se observan en sus trabajos, se aprecian bombardeos, escenas o consecuencias de guerra, la vida cotidiana de civiles y soldados, los heridos, los fallecidos, las mujeres y niños, el frente o las trincheras, entre otros. No obstante, cada uno ofrece un enfoque y tratamiento distintos, en base a su estilo fotográfico, aunque a la práctica, ambos coincidan en algo mucho más importante: su compromiso contra el fascismo y la dictadura y su apoyo a los civiles y a la política de izquierdas (Schaber, Whelan, Lubben, 2009: 6).

Análisis y comparativa de imágenes

A continuación se realiza un breve análisis sobre seis imágenes de cada uno, de temática idéntica o similar, con el objetivo de discernir el estilo propio de cada uno, cuyas conclusiones se expondrán de forma resumida al final.

EN LAS TRINCHERAS

1.– *Milicianos republicanos con fusiles disparando contra el enemigo (Robert Capa).*

Ambas imágenes se tomaron en agosto de 1936. La primera, atribuida a Capa, podría corresponder, según algunos expertos, a Cerro Muriano (Córdoba), mientras la segunda, realizada por Gerda Taro, la ubica en el Frente de Aragón.



2.– *Soldados republicanos apuntando desde una barricada en el frente de Aragón (Gerda Taro).*

Cada una está tomada desde una cámara diferente, por lo que tienen formatos distintos. La primera, rectangular, corresponde a la Leica con la que trabajaba el reconocido fotógrafo, mientras su compañera hacía uso –en aquel período– de una Rolleiflex, cuyos negativos eran cuadrados, concretamente de 6x6 cm.

Respecto a la forma de capturar la imagen, mientras Capa opta por coger de perfil a los milicianos –se ha demostrado que esta foto corresponde a la secuencia del *Miliciano muerto*–, Taro se sitúa también de perfil, aunque parcialmente ladeado, ofreciendo también parte del frontal de sus retratados. En este caso, ambas fotos están tomadas con orientación hacia la derecha, lo que contribuye a crear una imagen abierta y dinámica. Sin embargo, el segundo negativo analizado goza de mayor dinamismo en su composición que el primero, este último sustentado sobre líneas horizontales estables, lo que ayuda a que la toma sea más estática.

No obstante, ambos coinciden en la intención narrativa, que en este caso es ofrecer imágenes de acción de la incansable lucha de los combatientes republicanos.

Por otro lado, cabe analizar ahora la postura y gestos de los protagonistas de ambas instantáneas. En la primera se deduce que el autor estaba agachado, ya que al realizar la toma se encontraba prácticamente al mismo nivel que sus retratados, ubicándose al lado derecho de los combatientes que, a juzgar por su pose, están disparando (o tratando de disparar) a un supuesto enemigo. De ser así, la pregunta es inevitable: ¿Qué hacía Capa fotografiando a cuerpo descubierto? Hay dos posibilidades, que se encontrase resguardado tras una roca, por ejemplo –algo que parece difícil, a juzgar por la luz de la imagen–, o que hubiese animado a los soldados a recrear una escena de guerra para poder fotografiar sin ningún riesgo para nadie. Y es que, aunque los personajes empuñan sus mosquetones y guiñan parcialmente el ojo mientras apuntan a un supuesto blanco –algo que les confiere mucho realismo–, sólo uno de ellos está a cubierto, mientras los otros dos compañeros se encuentran sobre las rocas abiertos a recibir una bala en cualquier momento. De cualquier manera, el hecho de cerrar tanto el plano sobre los retratados sirve para crear esta tensión y cierta duda, al no ofrecer más datos que permitan valorar dónde se encuentran exactamente.

Por su parte, la segunda imagen, captada por la cámara de Taro, cuenta también con tres protagonistas, en este caso escondidos tras un muro, donde sólo se ve parte de su cabeza y sus manos empuñando sus armas. Este efecto de perfil en ligero contrapicado plantea dudas respecto a la ubicación de la fotógrafa, puesto que la joven podría estar al descubierto, aunque no resulta nada descabellado pensar que podría encontrarse escondida en un agujero para no ser vista, idea nada descabellada, si se tiene en cuenta la costumbre de la joven de soportar fuertes ataques escondida en las trincheras como un combatiente más a la hora de cubrir la contienda. El propio Kershaw (2002: 91) afirma que llegó un punto en el que Gerda “ya no hacía distinción entre ella y los combatientes republicanos. Había perdido toda noción de objetividad y llevaba un revólver en la cadera”, lo que demuestra una gran implicación de la joven con todo lo que hacía.

Esta segunda opción toma fuerza si se tiene en cuenta, no sólo la pose de los retratados, sino sus espontáneas miradas. Se observa como todos, excepto uno, apuntan con el rifle hacia algo o alguien que parecen haber visto –por el gesto de sus miradas– y parecen estar concentrados en la batalla. Lo poco que se aprecia de ellos, transmite movimientos pausados y sigilosos para no ser vistos. Además, el hecho de realizar la toma en contrapicado, aumenta el tamaño del muro tras el que se esconden y, por el contrario, se reduce el tamaño de los soldados.

Ambas instantáneas han sido utilizadas en reportajes que narran los enfrentamientos bélicos en diversos frentes españoles y sus consecuencias. Teniendo en cuenta la comparativa anteriormente realizada, se podría concluir que Capa es más consciente de cómo debe ser una foto para que capte la atención del lector, por ello se acerca mucho (incluso demasiado) a sus retratados; mucho más que Taro, cuya toma tiene una apariencia más natural, ya que la joven no se acerca tanto a los sujetos, que actúan de una forma más relajada. Su intención es pasar desapercibida y mostrar, como un narrador heterodiegético lo que ocurre, de modo que la imagen se perciba como algo espontáneo, al tiempo que demuestra que participa. Capa opta por ponerse al mismo nivel que los combatientes, con el riesgo que ello conlleva.

Para finalizar, y aunque llevaría horas analizar y debatir la cuestión, se aprecian ciertas diferencias en cuanto a la

nitidez y la iluminación de ambas imágenes. En el caso de Capa, observamos cómo enfoca a los sujetos de manera que uno de los tres milicianos queda cortado desde la parte de los hombros, quizá para mostrar cercanía, o posiblemente, para mostrar inmediatez y poco tiempo para componer con cuidado la imagen y disparar. Asimismo, en el caso de la iluminación pasa algo similar. No sabemos si era la mejor iluminación de la que disponía el fotógrafo en ese momento o buscó de forma consciente crear este tipo de sombras en sus retratados, pero el caso es que, al encontrarse a la intemperie y en un conflicto armado, no podemos discernir las circunstancias en las que se tomó la instantánea, ni tampoco el momento del día.

En el caso de Taro, aunque la iluminación tampoco es la más idónea, se aprecia un mejor ajuste. Posiblemente influyen las cámaras y objetivos que utilizaba cada uno de ellos. Sin embargo, en cuanto a la composición, la joven organiza los elementos de forma más centrada –quizá por la necesidad de encuadrarlo todo en un negativo cuadrado– lo que no evita que utilice las líneas diagonales de la imagen, algo que contribuye a crear tensión, al tiempo que respeta unos márgenes que permiten ofrecer una visión amplia.

EN EL FRENTE



3.- Guerra de España, miliciano muerto (Robert Capa).

Ambas imágenes fueron tomadas en agosto de 1936 y muestran una temática idéntica: una situación en el frente. La primera, atribuida a Robert Capa, es la popularmente conocida como el *Miliciano muerto*, mientras la segunda, realizada por Gerda Taro, ha sido titulada como *Soldados republicanos con artillería*.



4.- Soldados republicanos con artillería (Gerda Taro).

A simple vista, comprobamos diferencias en la orientación de la fotografía. La de Capa se orienta hacia la derecha, en el sentido de la lectura, lo que ofrece una sensación de continuidad. Además, el personaje se encuentra ubicado en el tercio inferior izquierdo, dejando lo que se conoce como *aire* en gran parte de la imagen. La composición por debajo de la diagonal principal contribuye a crear tensión y movimiento.

En el caso de la foto de Taro encontramos una orientación de la imagen totalmente contraria, una fotografía cerrada, al estar encarada hacia la izquierda. No obstante, la fotografía compone la imagen organizando los elementos por debajo de la diagonal principal antiteórica, algo que permite dotar de dinamismo a la instantánea.

Respecto a la fotografía de Capa, cabe recordar que es una de las imágenes más famosas de la Guerra Civil española y que se llegó a convertir en todo un icono de la fotografía de guerra. En este sentido, muchos investigadores se han centrado en averiguar la veracidad de la imagen, en el sentido de su espontaneidad, ya que en innumerables

ocasiones se ha apuntado a la posibilidad de que el fotógrafo recreara una escena de guerra, pidiendo a los combatientes que escenificaran un momento de lucha en Cerro Muriano (Córdoba). Una de las pruebas esgrimidas por algunos expertos radica en la existencia de más negativos que completan la secuencia, uno de ellos, correspondiente a la imagen número 1.

Ambas instantáneas se usan en el contexto de la Guerra Civil española, momento en el que numerosas revistas de toda Europa publicaban reportajes de actualidad sobre la contienda. Sin embargo, posteriormente se ha sabido que la imagen número 4 fue utilizada en un primer momento en *Heart of Spain; Robert Capa's Photographs of the Spanish Civil War*, atribuyéndola a Robert Capa (entendido como Friedmann).

Respecto al análisis gestual de las instantáneas, cabe destacar que la imagen número 3 cuenta con un único protagonista, un miliciano que sujeta en una mano su fusil y que está en plena caída. Se aprecia cómo se desploma hacia atrás, dominado por el peso de su cuerpo, justo en el momento en el que, supuestamente, una bala le alcanza, aunque en la imagen no se aprecie con claridad. Tiene el cuello un poco torcido y su cara muestra una expresión de *shock*. Por su parte, la fotografía de Taro capta a un grupo de cinco soldados republicanos que se encuentran en una montaña preparando artillería junto a un cañón. Todos miran hacia la misma zona, aunque no todos están igual de centrados en su objetivo. Mientras uno mira al suelo o a algo que tiene entre las manos, otro parece desviar su mirada parcialmente hacia la fotógrafa. Sus rostros son serios, pero no muestran expresiones de miedo o preocupación, lo que hace pensar que esta podría ser una escena cotidiana para ellos. En este caso, y aunque las dos fotografías se enmarcan dentro del género documental, la de Capa supera en sencillez e impacto a la de su compañera. Y es que, se intuye que la intención de la joven es simplemente informativa: mostrar al lector cómo es un día en la vida de un soldado en el frente, su esfuerzo, su resistencia y las condiciones que soportan bajo un sol abrasador. Sin embargo, Capa busca –además de informar– atraer al lector, por lo que se decanta por un enfoque más artístico e ilustrativo de una situación que, aunque se da todos los días en el frente –la muerte–, nadie la ha logrado captar en el instante preciso. En este sentido, mientras Gerda persigue conseguir

una imagen nítida, Capa busca la espectacularidad de la muerte en directo, optando por un ligero desenfoque, para dotarla de espontaneidad.

En ambas imágenes se aprecia una luz un tanto intensa, con fuertes sombras. Hay que tener en cuenta que ambas fotos fueron tomadas en el mes de agosto, con un sol de justicia, y que las cámaras de la época no disponían de las mismas opciones de obturación que las actuales. En cuanto a la cercanía, Capa se encuentra más cerca que Taro de su objetivo, quizá demasiado como para plantearse que la imagen sea verídica y que la misma bala que supuestamente atraviesa al miliciano no pudiese haber alcanzado a Capa en un descuido. Sobre este tema del posible montaje o preparación de la foto se han escrito ríos de tinta, incluso se han llegado a filmar interesantes documentales que lo analizan, como *La sombra del iceberg*.

LAS MUJERES

A continuación se comparan dos imágenes sobre una temática idéntica: las mujeres. Durante la guerra, tanto Capa como Taro, conscientes del cada vez más importante papel de las féminas en la contienda, decidieron retratarlas en diversas ocasiones, destacando sus nuevas funciones, como entrenando en campos de tiro, o ayudando en la retaguardia (Nash, 1999: 249). En este caso, contamos con la imagen número 5, atribuida a Capa y descrita por sus biógrafos como *Refugiados en el frente de Córdoba*, y con la instantánea número 6, de Gerda Taro, cuya descripción es *Tres milicianas republicanas*, ambas tomadas en agosto de 1936, la primera ubicada en Córdoba y la segunda en Barcelona.

Cabe comenzar distinguiendo los formatos, pues la fotografía número 5 es rectangular, mientras la siguiente es cuadrada, lo que ayuda a clarificar la autoría, puesto que era Gerda quien utilizaba la Rolleiflex de negativos cuadrados, mientras Capa hacía uso de la Leica, en formato rectangular.

La imagen captada por la Leica, y titulada *Refugiados en el frente de Córdoba*, cuenta con un único protagonista, una mujer cargando un gran bulto –posiblemente sus pertenencias enrolladas a la antigua usanza en una gran



5.– *Refugiados en el frente de Córdoba* (Robert Capa).

tela– que parece caminar de prisa, con cara de gran preocupación, el ceño fruncido y la boca entreabierta, realmente estremecida; es decir, el autor crea una imagen de desesperación, de penuria, de total desamparo, que transmite al lector ese desasosiego y que crea empatía con su situación. Capa hace protagonista exclusiva de la foto a la mujer, que ocupa prácticamente todo el cuadrante de la imagen, y que está ubicada en el centro geométrico de la foto. Estas características, sumadas a una composición en línea vertical, dotan de fuerza y tensión a la imagen, además de contar con un pequeño barrido, que hace que el fondo de la instantánea se difumine, quedando enfocado el elemento principal que, con su fuerza expresiva, contribuye a crear una fotografía muy llamativa.

Por otro lado, la foto de Gerda Taro parece haber sido realizada desde muy cerca –al contrario que la de Capa, que



6.– Tres milicianas republicanas (Gerda Taro).

se sitúa a una distancia intermedia— y la estructura mediante la diagonal principal, lo que ayuda a crear movimiento. También cabe decir que tiene el horizonte un poco torcido, posiblemente por la inexperiencia de la joven en aquel momento o fruto de la rapidez con la que se quiso captar este entrañable momento entre tres jóvenes milicianas que charlan y posan animadamente. Sus desenfadados rostros, su sonrisa y su esperanzadora mirada crean una imagen distendida, dentro de la complicada situación que se vivía en España en dicho periodo. El efecto contrapicado de la imagen hace más grandes a sus protagonistas, en un símbolo de fortaleza contra las adversidades, tratándolas como auténticas heroínas. Incluso, se podría decir que la foto se toma desde un punto de vista de sumisión y admiración por parte de Taro que, tal y como explican sus biógrafos, refleja su entusiasmo por la milicia popular voluntaria en las personas “contundentes y recortadas” en sus imágenes, especialmente en el caso de las féminas que deciden convertirse en milicianas en un momento tan convulso.

Mientras Capa utiliza la imagen en un contexto de devastación y de huida, en un intento de mostrar la dura realidad para muchos refugiados de la Guerra Civil que se veían obligados a marcharse de España, Gerda opta por ilustrar

con esta imagen reportajes conjuntos con Capa sobre las mujeres y su participación al mismo nivel que los hombres en la defensa de la República. El principal reportaje donde se utiliza esta imagen se publica en la página 42 de la edición especial de la revista francesa *Vu*, el 29 de agosto de 1936, bajo el título *Cuando las mujeres intervienen. Retratos de milicianas*.

En todo caso, se podría decir que ambas imágenes son de actualidad en el momento en el que se toman, aunque la más novedosa, a nivel periodístico, es la de Gerda Taro, debido a que, hasta aquel momento —agosto de 1936— prácticamente no se conocía el movimiento protagonizado por mujeres españolas que decidían instruirse para formar parte de la milicia, y mucho menos, se habían difundido sus imágenes. No se le resta mérito a la foto de Capa, basada en la huida de los españoles, aunque, si bien es cierto, esta circunstancia se dio durante los tres años durante los que se prolongó la guerra.

Por ello, se puede concluir que, aunque ambas imágenes sean para uso en un contexto informativo, la fotografía de Capa, al ser —por desgracia— más común, podría considerarse más simbólica, y a la vez atemporal, puesto que no se trata de un hecho aislado.

Respecto a la cercanía con el objeto fotografiado, Capa se encuentra más alejado que Gerda, que se sitúa más cerca de las jóvenes retratadas, en una aproximación emotiva y de identificación como persona y, en este caso, por qué no decirlo, también como mujer. La foto de Taro muestra implicación y profundo respeto por las milicianas, además de ser espontánea y muy inusual para la época. Por su parte, la instantánea de Capa, aunque realista, muestra a una protagonista que ejerce el papel de víctima, tal y como ocurría en aquel momento de la historia de España, cuando los hombres marchaban al frente a combatir, mientras las mujeres y niños se quedaban en casa o huían de la guerra.

El contraste entre una y otra imagen sirve para dejar patente cómo la fotografía deriva del resultado de la decisión del fotógrafo que considera que un suceso o una escena son dignos de ser registrados (Fontcuberta, 1990: 132) y, en este sentido, ofrecer una visión u otra de un determinado tema. En este caso: tres triunfadoras o una víctima débil.

A continuación se muestran dos fotografías más de Taro, que se ha demostrado que fueron tomadas el mismo día que la imagen número 6. La primera corresponde a una miliciana republicana recibiendo instrucción de tiro en la



playa a las afueras de Barcelona y está realizada en agosto de 1936. Al parecer, Capa y Taro estuvieron juntos en el momento de la toma. Esta imagen forma parte del mismo reportaje en el que se publicó la fotografía número 6 en la revista *Vu*, edición especial del 29 de agosto.

La segunda fotografía retrata a unas jóvenes anarquistas charlando animadamente con otros miembros de la milicia republicana que conducen un coche con el rótulo *Frente Popular*, en Barcelona, en agosto de 1936. En esta foto, Taro capta el júbilo revolucionario de los primeros meses de la guerra. La instantánea también se publicó en la edición especial de *Vu* del 29 de agosto de 1936, p. 42.

INFANCIA

En este caso, ambos fotógrafos se han decantado por la infancia como tema de su fotografía, aunque hay que señalar que cada instantánea está realizada en distintos momentos y lugares. Aunque la de Capa se realizó en 1939 en Barcelona (dos años después de morir Taro) se utiliza en este análisis para comparar el enfoque que ofrece cada uno acerca de la infancia durante la Guerra Civil.

Capa toma como referencia para su instantánea a una niña subida sobre unos sacos (a modo de maletas), que apoya su cabeza sobre uno de ellos. Se muestra cansada y su mirada –hacia la cámara– denota cierta nostalgia. Es una de las exiliadas que hace camino hacia Francia junto a su familia.

Sin embargo, Gerda retrata a unos niños huérfanos que, aparentemente ajenos a su situación –quizá la más difícil para un niño, como es encontrarse de la noche a la mañana solo, sin ningún familiar con quien poder convivir–, se encuentran jugando animadamente con una pelota en el patio de un orfanato.

Son dos formas de transmitir sensaciones a través de un mismo tema, como es un día en la vida de los más vulnerables de España entre 1936 y 1939. En ambos casos ocurre algo similar: los niños fotografiados son conscientes de la presencia de los fotógrafos, aunque en la imagen de Capa, la niña dirige su mirada a la cámara, mientras en la de Taro, los protagonistas juegan sin mirar en ningún momento a la





7.- El avance de las tropas franquistas provoca el éxodo de miles de republicanos españoles hacia Francia, en este caso, se trata de una niña de Barcelona y su familia, que espera descansando en un centro de tránsito de refugiados a ser evacuada (Robert Capa).



8.- Huérfanos de guerra sentados en círculo (Gerda Taro).

fotografía. Una frase del conocido fotógrafo de la Agencia Magnum Martin Parr dice que “cuando el modelo te mira y no es una foto robada, casi nunca funciona”. Esta podría ser la máxima de Taro, que cuenta con distintas imágenes sobre la infancia en la que los niños aparecen en espontáneas escenas de juegos y diversión, pero prácticamente nunca en retratos mirando a cámara.

Ambas imágenes se usaron en contextos como reportajes sobre las consecuencias de la guerra. De hecho, la foto de Taro se utiliza en la portada de *L'Unité: Revue Mensuelle du Mouvement Mondiale de la Solidarité*, núm. 13 (enero de 1937). Además, los fotógrafos se encuentran cerca de los personajes fotografiados.

Ambas fotografías son dinámicas, aunque la de Capa tiene un rasgo característico como es la mirada de la niña, mientras en el caso de Taro, el dinamismo se encuentra en la actividad que realizan los niños, pues la imagen forma parte de una escena con movimiento. Además, la fotografía se permite mostrar cierta ternura en esta composición, capturando expresiones de optimismo y alegría por parte de los pequeños, algo que emociona a un lector consciente de la situación de estos niños.

Taro era muy sensible con los más débiles, como contrastan Schaber, Whelan y Lubben al señalar que “no es la masa lo que sitúa en primer plano, sino el individuo o el pequeño grupo” (2009: 20). Además, sus amigos y conocidos señalan que la joven hizo numerosas fotografías de orfanatos en sus múltiples viajes a los frentes bélicos. A continuación se muestran dos fotos más de Gerda Taro sobre la infancia, donde destaca su compromiso al tratar los temas que afectan a los más débiles.

La siguiente imagen corresponde a un huérfano de guerra comiendo sopa. Se sabe que la instantánea fue tomada en Madrid, entre los años 1936 y 1937.

**LOS HERIDOS**

9.- *Hombres con un soldado republicano herido en una litera. 1938 (Gerda Taro).*



La siguiente foto está protagonizada por niños jugando a milicianos en las calles. Esta toma también ha sido editada con un formato vertical, posiblemente conseguido a través de un reencuadre posterior.

Otras imágenes tratan sobre los heridos de guerra desde diferentes puntos de vista. Gerda Taro muestra el compañerismo y camaradería de los republicanos, ayudando a un compañero herido, mientras Capa prima la espectacularidad de una cruda imagen que pocas veces se vería publicada en un medio de comunicación, como es un hombre clavado en un árbol. El rostro de sufrimiento del retratado, su boca abierta pidiendo auxilio, su cabeza inclinada hacia atrás retorciéndose de dolor y sus brazos tensos agarrándose a las ramas, suponen un aliciente a la hora de captar la atención del lector. Ambas fotografías, a pesar de ser de actualidad en el momento en que se captan, se consideran atemporales, por el hecho de que ocurren con frecuencia. Especialmente llamativo e impactante es el caso de la foto número 10, una escena que se daba muy a menudo, donde paracaidistas cuyos artefactos fallaban en el último momento, caían irremediabilmente sobre árboles y casas, aunque pocos fotógrafos pueden presumir de haber captado la imagen en el mismo instante.

Por su parte, Taro enfoca de una forma radicalmente distinta el tema de los heridos. La joven logra captar el compañerismo de los combatientes que han sufrido algún tipo de lesión o herida, sin necesidad de mostrar escenas de impacto o sangrientas, lo que hace que la imagen sea menos llamativa a nivel visual que la de su compañero.



10.– Sin descripción. Se ha catalogado como *Batalla de Teruel, 1938* (Robert Capa).

En este caso, la fotografía de Taro está realizada con una Leica (formato rectangular), en el paso de Navacerrada, en el frente de Segovia. En esta fecha –junio de 1937– ya se estaba produciendo de forma periódica el intercambio de cámaras entre Taro y su pareja, debido a que Capa filmaba vídeos con una Eyemo, mientras ella se dedicaba a tomar fotografías. Por otro lado, la imagen de Capa está tomada en 1938 y, aunque no se ha contrastado al 100%, todos los indicios apuntan a que se realizó en Teruel.

Respecto a la orientación de las fotografías, ambas coinciden en que son abiertas y crean sensación de continuidad por su composición, aunque son radicalmente distintas en cuanto a la estabilidad y dinamismo que transmiten. Mientras la imagen de Taro derrocha estabilidad y calma, la combinación de líneas oblicuas que se crea con las ramas del árbol en la imagen de Capa contribuye a transmitir una gran tensión y, sobre todo, acción, a pesar de tratarse de elementos inmóviles.

Las dos imágenes están tomadas al azar y el contexto en el que se usan también es común en ambos casos, ya que aparecen en reportajes de guerra en distintas revistas a nivel europeo. No obstante, cuentan con diferentes composiciones. Si comparamos ambas imágenes por el tipo de perspectiva que se ha utilizado, comprobamos nuevamente cómo Capa se sirve de un contrapicado para aumentar la figura del herido, mientras Gerda continúa con su tendencia de ponerse a la altura de los retratados.

La foto de Capa no sólo está basada en el impacto, sino en la gestualidad y el dramatismo, mientras Gerda se centra en el realismo, para ofrecer una imagen sin artificios. Además muestra una visión impactante pero sutil, a través de una perspectiva a la altura, intentando no crear distorsiones en el tamaño de los sujetos fotografiados.

Finalmente, cabe destacar que, mientras Capa se encuentra lejos físicamente de este personaje –posiblemente por la altura a la que está el retratado sobre un árbol–, Gerda está totalmente implicada y cercana a los protagonistas de su imagen, una tendencia que se suele dar en cada uno de sus trabajos.

LA MUERTE



11.– *Desastres de la guerra* (Robert Capa).

Las imágenes que se exponen son muy distintas tanto en la forma como en el contenido. Ambas tratan sobre los fallecidos durante la Guerra Civil española, sin embargo,



12.- Víctimas de un bombardeo aéreo en el depósito de cadáveres (Gerda Taro).

forman parte de escenarios bien distintos. La instantánea de Capa está documentada de julio de 1937 y forma parte del reportaje de *La Granjuela*, a pesar de que se supone que durante este período él ya se encargaba de filmar en vídeo. El fotógrafo capta a la intemperie el cuerpo sin vida de una persona, que no se sabe cuánto tiempo lleva así, y que parece ser consecuencia de un bombardeo, mientras Taro opta por visitar un depósito de cadáveres (Valencia, mayo de 1937), lugar habitual para los muertos. No obstante, ambos se basan en personas fallecidas durante la contienda.

Cabe destacar las diferencias entre ambas instantáneas, puesto que la de Capa, creada sobre la diagonal principal, crea sensación de equilibrio, pero también tensión. Justo al lado tenemos la fotografía de Taro, creada a partir de las líneas horizontales de la imagen, que ofrecen estabilidad y reposo, sensación que se combina con la de desasosiego, gracias a la toma que capta de los fallecidos. El hecho de ofrecer sólo un detalle de los pies de los cadáveres, de los que no ofrece en ningún momento su rostro, contribuye a crear curiosidad en el espectador y muestra, de una forma sencilla y sutil el tema de su fotografía: la muerte, sin artificios y sin necesidad de dar detalles o mostrar sangre, al tiempo que da constancia de la fragilidad de las personas. Aun así, se podría decir que cada uno sigue fiel a su estilo: Capa opta por una toma más directa, intentando causar el impacto que caracteriza a todas sus fotografías, mientras

Taro, más sutil y discreta, documenta con una sencilla imagen un hecho tan complejo.

Un punto en común entre ambas imágenes es el contexto en el que se usa cada fotografía, pues la primera se publica en un reportaje de la revista *Ce Soir* del 14 de julio de 1937 sobre *La Granjuela*, donde aparecen no sólo imágenes de milicianos en plena acción, sino también casas destruidas y la fotografía número 11 de este texto. La foto de Taro se utiliza en un reportaje sobre Valencia y las consecuencias de los bombardeos sobre la ciudad.

En esta ocasión, en la que Capa fotografía a un hombre que supuestamente ha muerto y ha caído boca abajo sobre un lecho de rocas, se mantiene a una distancia prudencial y no se sitúa a la misma altura que el protagonista, sino que opta por realizar una toma en ligero picado, reduciendo el tamaño del retratado, haciendo que este parezca más pequeño y frágil. Por su parte, Gerda se acerca más a su objetivo, algo inusual en su caso, pues la joven siempre se mantiene a una distancia media, y en este caso, podría estar a poco más de un metro de la mesa del depósito de cadáveres.

Otro de los puntos coincidentes en ambos es el anonimato de los fallecidos, ya que ninguno muestra sus caras, demostrando así el profundo respeto que sienten por los españoles que sufren día a día las consecuencias de la contienda.

En este caso, Taro ofrece una visión sencilla pero poderosamente llamativa, mientras Capa, por una vez, ofrece algo más común que su compañera, centrándose en el escenario que rodea al fallecido, mientras Gerda limpia la imagen de todo elemento que molesta o desvía la atención para centrarse únicamente en estos dos cuerpos sin vida, que no se diferencia si son hombres o mujeres, simplemente personas.

Conclusión

Las imágenes anteriormente analizadas forman parte de una selección de 30 fotografías de ambos autores en momentos y temáticas similares, que se incluyen dentro del proyecto de final de máster de Interculturalidad y Políticas Comunicativas en la Sociedad de la Información de la

Universitat de València (UV) titulado *Robert Capa. Las paradojas de un fotógrafo bipolar. Diferencias entre el fotoperiodismo de André Friedmann y Gerda Taro en la Guerra Civil española*.

En este resumen, se ha intentado contar con fotografías representativas de ambos autores, con características similares. No obstante, cabe recordar que Gerda Taro murió en julio de 1937, aunque la figura de Robert Capa siguió en activo hasta finalizar la Guerra Civil, en 1939, y hasta la muerte de Friedmann. Por ello, en este trabajo se incluyen imágenes de ambos autores durante todo el período de la Guerra Civil, a pesar de haber sido tomadas con cierto margen temporal, pues la intención es analizar el estilo propio de cada autor para demostrar que Robert Capa era un fotógrafo bipolar, un personaje formado por dos profesionales bien distintos.

Las principales conclusiones que se extraen tras el análisis global de las anteriores imágenes y el pequeño resumen aquí expuesto, permiten afirmar que mientras Capa hace uso en numerosas ocasiones de un ligero desenfoque y de una sutil nitidez para dotar de espontaneidad y dramatismo a sus imágenes, Gerda se centra más en componer de la manera más correcta posible, pensando en el interés informativo de sus fotografías, de modo que las imágenes sean claras y se entiendan de un simple vistazo.

Asimismo, a raíz de estas imágenes, se percibe que mientras la joven se acerca a los protagonistas, pero con una distancia prudencial, Capa es mucho más cercano físicamente. De este modo, la postura que adopta Taro permite ofrecer una visión amplia de todos los escenarios, aunque se encargue de centrar la atención sobre un solo elemento o grupo de personas. Sin embargo, la mayor cercanía de Capa con sus sujetos retratados hace sospechar que, en muchos casos, la imagen haya sido preparada previamente, y también da la sensación de que, cuanto más cerca, más drama se ofrece. Sin embargo, el propio Capa actúa, en algunas ocasiones, a una distancia más lejana, algo que contrasta con la actitud de Taro, que suele guardar las mismas proporciones, es una joven implicada e integrada en el entorno, pero que, además, pasa desapercibida.

Como se puede comprobar al echar un vistazo a las imágenes de Robert Capa, prácticamente todas las fotografías

cuentan con algún punto que llama la atención, ya sea un personaje o una situación, algo que demuestra la experiencia previa del fotógrafo antes de llegar a España para cubrir la guerra. Una espectacularidad que contrasta con la mayoría de imágenes de Taro que, aunque menos llamativas a simple vista que las de Capa, cuentan con un trabajado discurso, gracias a una estudiada composición por parte de la fotógrafa que, en algunas ocasiones, comete pequeños errores fruto de la instantaneidad y también de la falta de experiencia. Se observa también una tendencia de la joven a utilizar planos contrapicados para magnificar a las personas, aunque también abundan los planos a la altura, en completa igualdad con el retratado, punto en el que coincide con Capa en un gran porcentaje de su trabajo.

Por otro lado, como ya se ha dicho, a juzgar por sus imágenes, Capa parece estar más preocupado en transmitir al lector con un simple gesto del sujeto retratado que en realizar una composición perfecta. Así, mientras ella intenta obtener fotografías nítidas y sin artificios para transmitir la mayor cantidad (y claridad) de información, él deja de un lado las estrictas reglas de la composición, para centrarse en lo gestual, lo simbólico y las expresiones, lo que hace que sus fotografías sean más impactantes. Pues, como diría Susan Sontag (2003: 79), “las fotografías menos pulidas son recibidas no sólo como si estuvieran dotadas de una especial autenticidad, algunas pueden competir con las mejores”.

Problemas de autoría

Antes de pasar a las conclusiones finales, se realiza un pequeño repaso a algunas de las imágenes que a lo largo de los años se han utilizado como propiedad y autoría de Capa, pero que posteriormente se ha aclarado que fueron realizadas por Gerda Taro.

Tras la muerte de la joven, se organiza en Nueva York una de las pocas exposiciones con fotografías de ambos, cuya información habla de las fotos del *gran fotógrafo de guerra* –como dice en el cartel anunciador– Robert Capa y sólo se menciona a Gerda como su “esposa”. El propio Capa edita un libro en honor a su novia titulado *Death in the Making*, que mezcla las imágenes de ambos sin diferenciar la autoría, lo que más que un homenaje a la falle-

cida parece una forma de mezclar su obra, que con el paso del tiempo acaba formando parte del legado de Capa. Pero no son estas las imágenes que más preocupan, puesto que con el tiempo, los biógrafos de ambos y la colaboración de distintos expertos ha permitido discernir la autoría de cada uno.

Sin embargo, hay tres secuencias de imágenes que todavía siguen causando dudas. Estas son las de la serie *Milicianos de Barcelona* (1936), en la que una pareja de milicianos se sonríe mutuamente, y en la que hay fotografías prácticamente idénticas en dos formatos distintos. Lo mismo ocurre con la secuencia *Refugiados de Málaga en Almería*, en la que se aprecian dos puntos de vista distintos y también ocurre lo mismo con las milicianas que reciben instrucción en las playas de Barcelona.

Mientras se ha demostrado que las dos primeras series están realizadas por dos cámaras distintas, coincidiendo con la presencia de Capa y Taro juntos en ambos lugares, la tercera serie a la que nos referimos podría pertenecer únicamente a Taro, ya que la mayoría de fotografías presentan algunas características que se podrían considerar como errores de “principiante”, y hay que tener en cuenta que fueron las primeras tomas realizadas por Taro en nuestro país que, a su vez, fueron las primeras fotografías que realizaba la joven, que acababa de aprender a usar una cámara. Este es un punto que bien podría merecerse un artículo entero, por lo que pasaremos a estudiar la cuarta imagen que se ha demostrado de forma clara que se utilizó de forma incorrecta como legado de Capa. Se trata de la fotografía de un fallecido en un depósito de cadáveres en Valencia, que se ha corroborado que fue tomada en mayo de 1937, pero que aparece en el libro de Capa datada como si hubiera sido realizada en 1938, lo que demuestra que esta y otras imágenes han podido ser utilizadas indistintamente en diversas ocasiones para ilustrar diferentes casos.

Hay que tener en cuenta que un error en este sentido aboca a que los medios de la época también la utilizaran de forma errónea como foto de archivo para ilustrar sucesos que nada tienen que ver con la fotografía, contribuyendo así a confundir a los lectores y aficionados a la fotografía que, durante años, han pensado que esta imagen pertenece al fondo de Robert Capa.

Conclusiones finales

Llegados a este punto, cabe concluir que Robert Capa, entendido como personaje ficticio, fue un fotógrafo bipolar. Los ejemplos anteriormente analizados son sólo una pequeña muestra de la bifurcación de estilos y personalidades perceptibles a través de sus fotografías. Y es que, a pesar de ser pareja y haber acudido juntos a prácticamente todos los escenarios de la Guerra Civil española, cada uno muestra de un modo distinto estos hechos y busca transmitirlos de una forma diferente.

Mientras Friedmann se esmera en ofrecer una imagen de los últimos hechos sin desmerecer la vertiente creativa –para lo que utiliza toda su experiencia previa como fotógrafo–, Taro pretende dar testimonio, a través de sus fotografías, de unos hechos que pasarán a la posteridad, consciente de que las instantáneas van a ser vistas por miles de lectores de todo el mundo en diversos medios de comunicación. Y es que, no hay que olvidar que ambos forman parte del primer grupo de fotoperiodistas de la época, ya que, como Susan Sontag afirma, la Guerra Civil española fue el primer conflicto bélico cubierto en sentido moderno, es decir, por un cuerpo de corresponsales que se desplazaban hasta diferentes lugares para dar cuenta de lo sucedido al resto del mundo. Además, el catedrático de Periodismo Josep Lluís Gómez Mompert, señala dos puntos muy importantes que caracterizan al fotoperiodismo: un acercamiento físico y profesional (implicarse en los hechos) y también la intencionalidad creativa (selección del fotógrafo) y reproductiva (simbolización del medio) [Gómez Mompert (Artículo *Anàlisi*, 1990: 130)], algo que ya se percibe en Taro y Capa durante la Guerra Civil.

Tras analizar las anteriores imágenes de muestra, quedan claros algunos rasgos de cada fotógrafo. Por ejemplo, Taro tiene tendencia a situarse a una distancia media de los retratados, mientras Capa parece más partidario de acercarse al máximo en la mayoría de los casos, de ahí su famosa frase: “si tus fotos no son suficientemente buenas, es que no te has acercado demasiado”.

Lejos de estas reiteraciones que se explican en anteriores páginas, algo que no escapa a la vista de nadie, es que en esta historia, la figura más perjudicada ha sido la de Gerda Taro, a pesar de que en los últimos años se ha trabajado

duro por posicionarla en el lugar que le corresponde como la primera fotografía de guerra fallecida en el ejercicio de su profesión. El proceso para encontrar información sobre el tema todavía sigue siendo complicado, pero la mayor presencia de investigadores en la materia ayuda a seguir dignificando el trabajo y la memoria de la joven fotógrafa que, a pesar de morir muy joven, dejó un legado fotográfico muy valioso que todavía no se ha completado.

Ambos profesionales han dejado una huella imborrable en la historia del fotoperiodismo en España, a pesar de no tener ningún vínculo con este territorio, que hicieron suyo con cada una de sus imágenes.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Madrid, Paidós comunicación.
- DOMÉNECH, Hugo y RIEBENBAUER, Raúl (2007). *La sombra del Iceberg* [registro de vídeo]. Valencia, Dacs Produccions. (73 min.): color.
- GÓMEZ, Josep Lluís (1990). *El origen de la comunicación visual de masas (1936-1939)*. *Anàlisi*. Núm. 13, p. 129-136.
- GÓMEZ, F.; LÓPEZ, R.; MARZAL, J. (2005). *El análisis de la imagen fotográfica*. Castellón, Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- KERSHAW, Alex (2002). *Sangre y champán. La vida y época de Robert Capa*. Barcelona, Debate.
- MARZAL, Javier (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra.
- NASH, Mary (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid, Taurus.
- REQUENA, M.; SEPÚLVEDA, R.M. (2008). *Brigadas internacionales. El contexto internacional, los medios de propaganda, literatura y memorias*. Albacete, Nau-sicaä.
- SCHABBER, WHELAN, R.; LUBBEN (2009). *Gerda Taro*. Göttingen, Steidl.
- SERRANO, Carlos (1987). *Robert Capa. Cuadernos de guerra en España (1936-1939)*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Santillana.
- SOUSA, Jorge Pedro (2003). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla, CS Comunicación social.
- TAUSK, Peter (1978). *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona, Gustavo Gili.
- VILCHES, Lorenzo (1997). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona, Paidós Comunicación.