

# 7-La guerra en la prensa extranjera

---

## LOS CORRESPONSALES EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

La guerra civil española atrajo hacia España la atención del mundo entero y los periódicos enviaron a sus corresponsales a cubrir los acontecimientos. Sus interpretaciones fueron más variadas que durante la segunda guerra mundial y en algunos casos se decantaron más por una labor de propaganda que de información.

Los mejores profesionales del momento acudieron con la certeza de que asistían a un conflicto en el que se dirimía el modelo ideológico y político del futuro y muy pocos permanecieron al margen, todos reflejaron la tragedia de la guerra, y para todos sin duda fueron unos años decisivos.

Algunos tomaron partido, Herbert Matthews de The New York Times se inclinó por la República, porque para él *“representaba la causa de la justicia, la moralidad y la decencia”* En ocasiones se implicaron tanto, como Ernest Hemingway, Martha Gellhorn, o Louis Fisher que algunos comentaristas llegaban a poner en duda la veracidad de sus argumentos, pero es de destacar que todos los mencionados lucharon por la veracidad de las noticias, sin detrimento del apoyo a la República. El intento de defender su profesionalidad, de ajustarse directamente al terreno y de reproducir fielmente los hechos no sólo les comportaba contrariedades con las autoridades sino que en algunos casos les acarreaba duras críticas por parte de algunos periodistas propagandistas como Koltsov quien llegó a culpar a Louis Fisher de dañar a la República por el contenido de un artículo referente al asedio del Alcázar de Toledo, en el que había consignado la desmoralización de la milicia republicana.

Allí se hallaba el quid de la cuestión, la pugna entre la necesidad de la información veraz, propia del código deontológico del periodista y por otro lado la

labor de propaganda de un Estado en aras a proteger, defender u obtener una serie de beneficios.

La guerra civil española fue un banco de pruebas de armamentos y tácticas militares, pero también fue pionera en el terreno de la información y la propaganda. El fenómeno de la persuasión colectiva es inherente a todas las sociedades humanas y ha estado presente de manera permanente como elemento indispensable de cohesión social, sobre todo en los periodos bélicos. En el caso de la guerra civil ambos contendientes entendieron pronto que para que los hombres fueran capaces de afrontar el horror de la guerra, debían manipular sus sentimientos, sus emociones, y ahí tenía un papel esencial la propaganda. La propaganda implicaba un proceso de información y un proceso de persuasión; en ella intervenían el control del flujo de la información, la dirección de la opinión pública y la manipulación, no siempre negativa, de conductas y sobre todo de modelos de conducta.

La propaganda de guerra se dirigía a la propia vanguardia, para sostener la moral combatiente, pero también a la retaguardia, que proporcionaba hombres y materiales a la vanguardia, a los neutrales para mantenerlos en su posición o para atraerlos hacia la causa, pero igualmente se dirigía al enemigo, tanto a su vanguardia como a su retaguardia.

Se trataba de intimidar al enemigo, de exagerar la propia fuerza, de crear discordias, de difundir informaciones falsas, de mantener la moral de las tropas propias o de disminuir la moral de las tropas enemigas o de la población civil contraria.

Los elementos propagandísticos empleados fueron similares a los de la primera guerra mundial, carteles, cine, desfiles, actos folletos, utilización de la prensa escrita, pero aparecieron dos elementos nuevos, el cine, que en este caso era sonoro, y podía servir como soporte de mensajes y consignas concretas, y por otra parte la radio, que supuso una novedad en aquel momento.

La prensa comenzó a ser utilizada como un medio de propaganda en tal medida, que puede hablarse de una guerra periodística entre ambos bandos, de manera

que resulta a veces difícil hacerse una verdadera idea de lo que estaba aconteciendo siguiendo los diarios de ambos contendientes.

Este proceso de desinformación o dicho de otro modo de información interesada, en suma una batalla informativa, no fue privativo de los medios españoles, también se trasladó a la esfera internacional, llegándose a la situación de que varios corresponsales de un mismo periódico, como en el caso de los dos periodistas enviados por el New York Times enviaran crónicas que contradecían lo que uno y otro decían.

La situación no era nueva; durante la II República se habían producido cierres políticos de periódicos, recogidas de ejemplares y multas a periodistas, y se habían sufrido largos periodos de censura previa. Sin ir más lejos, tras el asesinato de José Calvo Sotelo la madrugada del día 13 de Julio de 1936, el Ministerio de Gobernación había intentado que los periódicos no informaran acerca de algunos aspectos del mismo, entre ellos de que la camioneta que habían utilizado los asesinos había salido del cuartel de la Guardia de Asalto de Pontejos. El Ya, diario de la tarde, perteneciente a la Editorial Católica, desoyó los consejos y publicó un amplio artículo en el que sugería la participación de las fuerzas del orden; de nada sirvió que argumentara que la censura había visado la información, fue cerrado el día 14 y no pudo informar acerca del levantamiento militar y del curso de la guerra, reapareciendo al final de la misma, bajo el franquismo Otro periódico, La Época no fue cerrado por su interpretación de los hechos, sino por no haber sido publicado el día 13; su director, José Ignacio Escobar, próximo a Renovación Española, decidió no acatar las órdenes de Gobernación, que prohibía calificar de asesinato la muerte del diputado conservador y que recomendaba otorgar una “*información escueta*”.

En Madrid se publicaban el 18 de Julio 18 diarios, y en pocos días la cifra se aligeró. Se decretó oficialmente al día siguiente la censura previa, y nueve días más tarde se hizo lo mismo en el bando sublevado. Mundo Obrero había propuesto el 13 de Julio que se confiscaran los diarios conservados, y en el mismo sentido se expresó en el Congreso el día 15 el diputado Comunista José Díaz; antes de finalizar el mes se suprimieron los órganos de prensa afines a los

rebeldes, los monárquicos ABC y Diario Universal, el carlista El Siglo Futuro, los derechistas Informaciones y la Defensa. En algunos casos, como en el de Informaciones, pasaron a manos del sindicato socialista UGT y se convirtió en órgano del PSOE, siendo fusilado unos meses más tarde su propietario, el ex ministro de Gobernación y periodista Rafael Salazar Alonso ; en otros, como El Debate pasaron a manos de Mundo Obrero, quien se apropió de la maquinaria y de los locales.

Los periódicos que continuaron lo hicieron hasta la entrada de los franquistas en Madrid. Eran los republicanos moderados como El Liberal , El Sol y la Voz o Ahora, propiedad de Luis Montiel; los republicanos de izquierda Heraldo de Madrid La Libertad y Política, diario inspirado por Manuel Azaña, y los diarios de partido Claridad, de la tendencia largocaballerista, o El Socialista, del PSOE.

El ABC fue un caso extraordinario; el 20 de Julio de 1936 fue confiscado en Madrid por el Gobierno y cinco días más tarde volvió a ser editado con el sobrenombre de “diario republicano de izquierdas”. Ese día aparecía en primera página un gran titular *“¡Viva la República!*, y se decía a continuación *“este primer número de la nueva etapa se forja con acuciosa premura, porque nos domina el ansia de ser voceros de la epopeya que escribe el pueblo”*; se habían producido algunos cambios, el Partido de Unión Republicana regiría sus destinos y su presidente sería un ordenanza de la empresa. Mientras, en Sevilla, el ABC que allí se editaba, publicaba el 20 de Julio un suplemento extraordinario y se convertía en un instrumento de apoyo a los rebeldes. De tal manera que puede leerse en la edición de aquel día *“Pronto se convencerá ese Gobierno indigno, por propia experiencia, de que el movimiento triunfante en toda España, avanza con paso seguro hacia la capital de la República”*, pasando a continuación a inaugurar una práctica desinformativa que sería común a los dos bandos, asegurando que según fuentes de la radio de Berlín y de Lisboa *“el Gobierno indigno de Madrid ha desaparecido”*.

Esta práctica hará realmente difícil seguir de una forma más o menos coherente la evolución de los acontecimientos en ambas zonas, pudiéndose decir que en ocasiones “los parecidos con la realidad son pura coincidencia”.

En la zona rebelde los diarios de izquierdas fueron incautados directamente por el ejército franquista, con absolutamente todo su contenido, que más tarde fue trasladado al Archivo de la Guerra civil en Salamanca. No es de extrañar pues, que cuando años más tarde se consultaba en aquel archivo los documentos del diario El País, fundado en 1917, se encontrarán todavía miles de recetas enviadas por los lectores porque se les había ocurrido hacer un concurso de formas de preparar el arroz, o las misivas más peregrinas al Director.

El proceso fue bastante similar al republicano, se decretó la censura previa y paulatinamente, a medida que se conquistaba el territorio, muchos periódicos republicanos o de izquierdas se convirtieron en “*afectos*”, mientras que los conservadores pasaban a ser utilizados como vehículos de propaganda al servicio de la contienda. En Valladolid el general Saliquet no dejaba lugar a dudas, el mismo 18 de Julio su bando sometía todas las publicaciones impresas a la censura militar y ordenó reservar en el lugar que se les indicara espacio suficiente para la inserción de noticias oficiales, “*únicas que sobre orden público y política podrán insertarse*”.

En el bando rebelde se fue consolidando un sistema centralizado, con una jerarquía bien establecida, que obedecía a la lógica de la guerra y al único objetivo de ganarla, por lo que sus mensajes tuvieron una gran uniformidad. Era un modelo construido desde el nuevo poder político, con una cristalina escala de valores y un diáfano discurso orientado en una única dirección. La mentalidad militar se trasladó a la propaganda y a la prensa y esa unidad de criterio tuvo un papel considerable en el asentamiento de las ideas de los sublevados, a saber, la exaltación del ejército, la integración de la religión en la vida cotidiana y la consagración de un Estado totalitario.

Los corresponsales de la prensa extranjera no tardaron en acreditarse ante ambos bandos en conflicto y su suerte fue muy distinta dependiendo de si se movían en el lado de los sublevados o en el de los leales a la República.

A finales de julio los rebeldes crearon el Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional, que pronto pasaría a llamarse Oficina de Prensa y Propaganda, con el objetivo de centralizar toda la información y propaganda de los sublevados.

El primer Jefe de Prensa y Propaganda sería Millán Astray, que interpretaba su misión con los periodistas, ya lo hemos dicho, como si fuera una prolongación de los cuarteles, pronunciando arengas como en su tiempo de la Legión y espantando directamente a todos los periodistas que le escuchaban, cuando no aconsejaba directamente a sus subordinados fusilar a los representantes de la Prensa.(pag.241 de Preston). Luis Bolín, que había intervenido en el vuelo del Dragon Rapide fue nombrado jefe de prensa en el sur, y consiguió como señalaba Percival Phillips, corresponsal del Daily Telegraph “*que los corresponsales le odien como la peste*” (Preston, catálogo de la exposición pág.32).No se permitía, lógicamente, que los corresponsales, visitaran el frente por su cuenta, debían ir acompañados de una escolta militar, y se prohibía tajantemente mencionar la represión que se estaba llevando a cabo y la presencia, cada vez más numerosa, de alemanes e italianos .Los periodistas que trataron de eludir la censura, acabaron teniendo graves problemas; en un primer momento se autorizó, aún con condiciones, como dijimos anteriormente, que los corresponsales visitaran los frentes de guerra; en Toledo se inauguró una práctica que se repetiría en el siglo XXI ,la prohibición de que ningún corresponsal entrara en la ciudad durante los dos días que duró la represión tras la conquista; a cambio se les entregó unos informes interesados, de los que hizo uso Harold Cardozo, corresponsal de Daily Mail, y que no se ajustaban a la verdad.

Gonzalo Aguilera y Yeltes se encargó de tratar con los periodistas durante la última etapa de la marcha hacia Madrid, y decidió colaborar con ello siempre y cuando sus crónicas fueran favorables a los rebeldes .Les acompañaba a los lugares más peligrosos, los que él decidía, y exigía que se cumplieran estrictamente sus directrices. Estaba prohibido hablar de “*rebeldes*” o “*insurgentes*”, había que decir “*las fuerzas nacionales españolas*” o “*los nacionales*” ni mencionar a los republicanos como “*leales*”, “*republicanos*” ni “*gubernamentales*”, eran directamente “*rojos*”. Sólo los representantes de los periódicos italianos, portugueses o alemanes tenían un trato de favor.

Los rebeldes fueron tomando cada vez más conciencia de la importancia del control de la prensa y de la propaganda, sobre todo desde la llegada de Serrano

Súñer a Salamanca, y el 24 de Enero de 1937, la Oficina de Prensa y Propaganda se convirtió en Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. Millán Astray abandonó sus tareas y le sustituyó Vicente Gay Forner, quien había tenido desde tiempo atrás cordiales relaciones con los nazis. Su segundo de a bordo sería tristemente famoso, Ramón Ruiz Alonso, antiguo representante de la CEDA en España y a quien se responsabiliza del asesinato de Federico García Lorca. Unos meses más tarde el propio Serrano Súñer sustituiría a Gay por Manuel Arias Paz, que en realidad no hacía más que aplicar las ideas del monárquico Eugenio Vegas Latapie. En todo ese tiempo Bolín seguía relacionándose con los periodistas extranjeros, encargándose de negar a ultranza la participación de los rebeldes en el bombardeo de Guernica; a pesar de sus desvelos por enmascarar la participación nazi en los hechos, fue sustituido en abril de 1937 por Luis María de Lojendio.

Por aquellas mismas fechas se creaba Radio Nacional de España, en la que colaboraron activamente los alemanes e italianos, y en 1938 se aprobaba la nueva ley de Prensa, que vino a ratificar la censura previa, una obviedad por otra parte, cuando se percibía en todas las esferas de la sociedad, y que tenía como objetivo la intención de que todos los medios informativos tuvieran una única línea de actuación. Ese fue el rasgo distintivo de la zona rebelde, la uniformidad de la información y el control de la propaganda. Hacía tiempo que lo habían conseguido, desde septiembre de 1936 Falange Española controlaba 17 diarios y 23 semanarios y se había aplicado la incautación de los periódicos discrepantes. Semejante legislación, diseñada con los criterios y las necesidades de una guerra, continuaría con apenas modificaciones hasta 1966.

Los republicanos contaron desde el primer momento con una mayor infraestructura para su propaganda en la prensa, en la radio y en el cine, y también con la certeza de la necesidad de que se propagaran las noticias alusivas a la contienda. El mismo Azaña expresaría claramente *“la propaganda, basada en una información verídica, es hoy un arma más, y un arma muy poderosa en la lucha contra el fascismo, y ha de emplearse en el interior de España, igual que en el extranjero, de modo eficaz al servicio de la República y del pueblo que la*

*defiende heroicamente. Ilustrar a los españoles sobre la dramática realidad de la guerra y sus consecuencias políticas y sociales y dar respuesta adecuada a las falsedades que propalan los facciosos*". Está claro que a veces la propaganda no se podía basar en una información verídica, como se verá más adelante.

En la zona gubernamental la nota distintiva fue la disparidad de concepciones distintas del Estado que tenían los partidos y sindicatos que apoyaban al régimen, por lo que se ha hablado de una "*constelación de microsistemas*". De manera que mientras que en el bando franquista estaban claros los papeles que debía desarrollar la prensa y los objetivos de la propaganda, y se llevaba a cabo un modelo compacto, en el caso republicano existía una cierta desorientación informativa, habida cuenta de que cada sector actuaba según sus propias concepciones e intereses, y en ocasiones el modelo propagandístico y de prensa, al menos durante los primeros momentos, podría calificarse de contradictorio. Eso no fue óbice para que en fecha temprana, como en noviembre de 1936, el Gobierno de Largo Caballero creara un Ministerio de Propaganda a cuyo frente se encontró Carlos Esplá, de Izquierda Republicana; en realidad la marcha del Gobierno a Valencia impidió pronto su operatividad. La Junta de Defensa que permaneció en Madrid tuvo como principal cometido, además de la defensa, la labor de propaganda a través de una Consejería de Orden Público en primer lugar y de una Delegación de Propaganda y Prensa más tarde, que sería regida por José Carreño España. Esa Delegación poseía dos secretarías generales, la de Propaganda, encargada de la fotografía, del cine, de la radio y de los carteles y folletos, al frente de la cual se hallaba Gerardo Saura y la de Prensa, dirigida por Ángel Herreros. Cuando Negrín llegó al Gobierno sustituyó el Ministerio de Propaganda por una Subsecretaría a cargo de Manuel Sánchez Arcas, que dependía del Ministerio de Estado, lo que habla del valor que entonces poseía la propaganda de cara al extranjero. Buena parte de la propaganda gubernamental se orientaba a la defensa de la causa republicana en el exterior, pero tenía el inconveniente del creciente peso de los comunistas e indirectamente de la Unión Soviética dentro del campo republicano y de la mala imagen que producían las incautaciones y las persecuciones religiosas y políticas. Se intentó centralizar el



mensaje y se prohibió a los militares su participación en mítines o las declaraciones a la prensa.

La oficina de Prensa Extranjera era el negociado oficial al que todo escritor extranjero o periodista debía recurrir; allí se les otorgaría la acreditación correspondiente, los guías, las autorizaciones, los intérpretes, los pases para el frente, las entrevistas con personalidades republicanas. Como hasta la fecha no ha aparecido su documentación, no hay más remedio que acudir a los testimonios de Arturo Barea y de Constanza de la Mora, que trabajaron en Madrid y en Valencia.

El edificio de Telefónica albergaba la sede de la oficina, era un edificio de trece plantas, el más alto del Madrid de la época. Allí los periodistas entregaban sus crónicas a los censores, y una vez aprobadas, las enviaban a través de los teléfonos a sus periódicos. Muchas veces las crónicas se enviaban en medio de los bombardeos, y al estruendo de las bombas se unían las voces de los distintos corresponsales que intentaban hacerse entender por sus periódicos; mientras los censores trataban de que lo transmitido se ajustara a lo censurado.

El censor jefe de la Oficina de Prensa Extranjera y Propaganda era Luis Rubio Hidalgo, quien procuraba ejercer una censura estricta. Arturo Barea entró a trabajar y cambió totalmente el procedimiento, sobre todo cuando Rubio se trasladó con el Gobierno a Valencia. Optó por seguir en la oficina y fue refrendado por la Junta de Defensa, como parte del Comisariado General de Guerra, donde tenía plenas atribuciones de actuación Mijail Koltsov, el corresponsal de Pravda. Durante poco tiempo Barea se trasladó al palacio de Santa Cruz con los cinco empleados que habían permanecido en la capital, pero las dificultades que entrañaba para los periodistas recorrer Madrid para entregar sus crónicas en mitad de los bombardeos, máxime cuando casi todos ellos vivían en torno a la Gran Vía, aconsejaron la vuelta de la oficina al edificio de Telefónica.

John dos Passos habla de Barea y su compañera, describiéndoles como *“un español cadavérico y una mujer austríaca pequeña y rolliza, de voz agradable”*. Ilsa Kulcsar era una veterana socialista que se había desplazado a España para participar en la lucha contra el fascismo. No sólo ayudó a Barea a reorganizar el

servicio de censura y de prensa extranjera, sino que parece que su compañía benefició el trato de éste con los corresponsales. Ignacio Martínez de Pisón narra en “Enterrar a los muertos” cómo el día antes del encuentro de dos Passos con Barea e Ilsa, un obús había entrado en su habitación y reducido los zapatos de ella a un montón de trozos de cuero retorcidos y chamuscados. Barea estaba a punto de hundirse en lo que después sería diagnosticado como *“síndrome de los bombardeos”*, con frecuentes ataques de pánico, fiebre y alucinaciones. Por ello no es de extrañar el comentario de dos Passos a propósito del censor *“un hombre nervioso, mal nutrido y falto de sueño”*(.Ignacio Martinez de Pison”Enterrar a los muertos”,pág. 64-65).

Los corresponsales de guerra se movían en un círculo propio, del que apenas salían, como dice Barea *“convites en el bar del Gran Vía, convites en el bar Miami, convites en el bar Florida,(..) rodeados de un coro de hombres de las Brigadas Internacionales, de españoles ansiosos de noticias “ y como diría dos Passos “de jovencitas de las brigadas del placer”*. Entre ellos el que parecía ser aceptado como el jefe de la “tribu”, Ernest Hemingway, quien debía su popularidad a la gran reserva de alimentos y de bebida que almacenaba en su habitación del hotel Florida. Y no era para menos, al encontrarse el Florida en la línea de fuego, recibía el impacto de la artillería rebelde, de manera que cada noche, como no se podía descansar, se celebraba una fiesta en el patio del hotel. Otros de los lugares frecuentados era Chicote, un poco más abajo del edificio de la Telefónica. Martha Gellhorn dejó escrito que *“Allí estaban los altavoces. Por la noche, un bando u otro ofrecía a los soldados de aquellas trincheras un programa de música y propaganda. Esta noche le tocaba al enemigo. Una voz radiofónica ampulosa y engolada comenzó a decir “El caudillo, el único líder de España está dispuesto a dar su sangre por vosotros.Franco..Franco”*.(Pg 43 de Martinez de Pisón “Un ejército de poetas, catálogo de la exposición de corresponsales extranjeros en la guerra de España” Barea e Ilsa atendían a los corresponsales y a las distintas delegaciones europeas que se presentaban en Madrid para contemplar con sus propios ojos lo que ocurría, y generalmente les organizaban unas *“tournées de guerra”*, que consistían en una excursión por el Madrid bombardeado, una visita al frente o una recepción

oficial ofrecida por el general Miaja (pag.66 de Ignacio Martínez de Pisón)..Por ello, Percival Phillips, corresponsal del Daily Telegraph testimoniaba el diferente trato que recibían los corresponsales en la zona republicana *“Allí no es necesario esperar durante tres horas para ser recibido, para que después te informen de que debes volver al día siguiente; puedes entrar al despacho por la puerta abierta y servirte tú mismo una bebida o un cigarro si el censor está ocupado. A veces incluso te pregunta si puedes echarle una mano o darle un consejo”*(Preston, catálogo de corresponsales, pag.24).

Mientras, en Valencia, la situación era distinta. Luis Rubio Hidalgo ocupaba el último piso de una antigua y destartada mansión a la que se accedía por una *“suntuosa y sucia “ escalera que, a través de un vestíbulo “con las paredes tapizadas de brocado, descolorido por los años”, conducía a un laberinto de pasillos y habitaciones llenas de máquinas de escribir, de multcopistas , de sellos de caucho, de montañas de papel. Hasta allí encaminó sus pasos Constanca de la Mora, comunista, nieta de Maura, ex cuñada de Bolín, encargado de la Prensa en el lado franquista, y esposa de Ignacio Hidalgo de Cisneros, jefe de la aviación republicana .Los corresponsales extranjeros esperaban en unas salita a que les llamaran por teléfono desde el extranjero sus respectivas oficinas, sentados en un sofá de alto respaldo y abigarrada tapicería.”Don Luis-escribe Connie en “Doble esplendor” vivía como un topo en medio de la Censura y Prensa Extranjera. Su despacho estaba casi completamente a oscuras(...)Su incipiente calvicie, pequeño bigote, gafas azuladas y color malsano, sin duda producido por la falta de sol’* (Constancia de la Mora, “Doble esplendor, pag.371).

El contacto con los periodistas le producía una verdadera alergia a Rubio Hidalgo .Connie entendió pronto que la oficina estaba poblada por extranjeros de buena intención y de cierto renombre y que era muy beneficioso para la República que *“la mejor arma de que disponíamos en contra de las mentiras que circulaban en el extranjero sobre el Gobierno de la República era la verdad(...) y que la mejor manera de darla a conocer al mundo era a través de los periodistas y corresponsales extranjeros”*. Por ello, decidió proporcionarles todos los medios a

su alcance y darles toda clase de facilidades para que escribiesen lo que habían podido comprobar por ellos mismos.

En la oficina de Valencia se tenían algunas precauciones desde que William Cartney, corresponsal del New York Times en Madrid pudo circular libremente por Madrid y escribiera una serie de artículos detallando el emplazamiento de las baterías antiaéreas de la capital, Connie entendió que los periodistas debían estar informados, pero que había que controlar el acceso a las baterías, a los aeródromos y a las proyectadas ofensivas. Pronto se hizo cargo de la relación con los corresponsales, consiguiéndoles habitaciones, solicitándoles entrevistas con las personas del Gobierno y dándoles el máximo de facilidades. La eficacia de la nieta de Maura fue tal que pronto asumió las tareas de vicedirectora y posteriormente de Directora de la Oficina de Prensa de Valencia. Aunque Barea fuera ligeramente crítico con su actuación, aludiendo directamente a su militancia comunista, lo cierto es que para los corresponsales extranjeros como Louis Fisher, Constanca *“fue un acierto extraordinario. Sabía idiomas, conocía la mentalidad de los extranjeros y los corresponsales la apreciaban”*. (pág.31 de Preston catálogo.)

Martínez de Pisón señala un rasgo del libro de Constanca de la Mora, los calculados silencios de la sección del libro consagrada a la guerra.

Entre los corresponsales que visitaron España, tanto en uno como en otro bando, hubo periodistas, escritores e intelectuales que describieron con intensidad y objetividad a veces, lo que acontecía. Estuvo Félix Correia, corresponsal del Diario de Lisboa, quien fue recibido por Franco en Sevilla y recibiría sus primeras razones del golpe *“Salvar a la patria del caos y de la vergüenza en el que se encontraba y evitar la hecatombe que se preparaba para estos días.”* Un compatriota suyo, Mario Neves, del Diario de Lisboa, dio a conocer al mundo por primera vez la represión de Badajoz en una crónica el día 15 de agosto que se ha hecho célebre. Neves cruzó la frontera de noche y escribió *“Acabo de presenciar tal espectáculo de desolación y de pavor que tardará en borrarse de mis ojos”*, Un día más tarde proseguía hablando de los fusilados de aquella mañana, de los cadáveres pudriéndose al sol de agosto para que sirvan de ejemplo y de la señal de la culata del fusil en el hombro que es el pasaporte a la muerte.

Jay Allen, corresponsal del Chicago Tribune también visitó Badajoz nueve días más tarde y su crónica ha sido miles de veces reproducida. Hablaba del sol abrasador, la sangre y la arena de la plaza de toros, donde se había ejecutado con una ametralladora montada en la contrabarrera del toril a unos 1200 prisioneros y cifraba el número de muertos en cuatro mil. Esta cifra sería rebatida por los franquistas, pero se olvidaban de que Joh T. Whitaker, de The New York Harold Tribune había preguntado a Yagüe si era cierto lo que se decía sobre las ejecuciones y éste había respondido *“Por supuesto que los matamos, contestó el coronel. ¿Suponía usted que iba a dejar 4.000 rojos a mis espaldas teniendo mi columna que avanzar a marchas forzadas? ¿Iba a permitir que Badajoz volviera a ser rojo?”*.

Pierre Van Passen, un holandés sionista, corresponsal del Toronto Daily Star estuvo en Barcelona, entrevistando a Durruti, y publicó una crónica que se ha convertido en un texto fundamental para comprender los fundamentos del anarquismo español y el desarrollo de la guerra. Es famosa la respuesta del líder anarquista cuando el periodista le pregunta si no temen heredar más que un montón de ruinas, *“Llevamos un nuevo mundo en nuestros corazones”*.

André Malraux fue uno de los escritores que se movilizó en los primeros momentos para demandar el apoyo internacional al régimen republicano. Experimentado piloto, dedicó sus energías a comprar aviones y reclutar pilotos que defendiera a la República; creó la escuadrilla España que llegó a dirigir personalmente. Trabajó para L'Intransigeant, donde publicó una serie de crónicas muy conocidas, como aquella del 19 de agosto de 1936 que decía *“Aquí se fusila como se tala árboles...y los hombres ya no se respetan unos a otros”*.

Harold Cardozo había sido uno de los primeros corresponsales acreditados con Franco; periodista del Daily Mail de Londres parece que tenía buenas relaciones con Varela y con Mola. Su crónica del 30 de septiembre de 1936 se titulaba *“De labios de los heroicos defensores”*. Como es sabido, los rebeldes no quisieron testigos de la conquista de Toledo y confeccionaron un relato de los hechos a su medida que Cardozo reprodujo; desconocedor de la historia medieval de España, no supo reconocer que el episodio que le narraban acerca de la conversación

telefónica entre Moscardó y su hijo no era más que un remedo de la probable fabulación de la conquista de Tarifa, en la que Guzmán el Bueno, como Moscardó en este caso, sacrificaba a su hijo, en defensa de la plaza.

Artur Portela, corresponsal del Diario de Lisboa, dotado de una prosa anticuada, afirmó en sus crónicas acerca de Toledo *“que no sólo los vivos defendieron la plaza, también los muertos”*.

Mijail Koltsov era el corresponsal de Pravda, pero todos los que le conocieron tenían la certeza de que era *“más que un corresponsal”*, aspecto que él no se molestó en ocultar. Mantenía diariamente reuniones con el Comisario General de Guerra, entonces Alvarez del Vayo y con sus cinco subcomisarios. Trazó la política propagandística de la URSS en España, colaboró con la prensa republicana, expidió salvoconductos, intervino directamente en la censura, estuvo presente en las operaciones militares y estuvo en comunicación con Stalin, tanto que llegaron a llamarle *“ los ojos y oídos de Stalin”*. De corta estatura, ágil, nervioso de cuerpo y de mente, destaca siempre en sus fotografías la dureza de sus rasgos y sus gafas redondas. Hemingway le inmortalizó en *“Por quién doblan las campanas”* como Karpov. Estuvo en España desde agosto de 1936 hasta noviembre de 1937 y creía que *“un periodista soviético ha de ser partícipe de la historia sobre la que escribe. Por eso es un agitador, y un agitador es siempre un pedagogo. Un jefe debe siempre dar ejemplo, y un periodista soviético también”*. No le sirvieron de gran cosa sus actividades ni su fidelidad a Stalin, pues desapareció en una de sus purgas.

Geoffrey Cox llegó a España en noviembre del 36 como reportero del News Chronicle, y denunció en sus crónicas el uso de bombas incendiarias; contribuyó también al ensalzamiento de la figura del general brigadista Kebler por su participación en la defensa de Madrid.

George L. Steer, corresponsal de The Times fue quien relató lo ocurrido en Guernica y expresó *claramente “Por su ejecución y el grado de destrucción perpetrado, el bombardeo de Guernica no tiene parangón en la historia militar.”* Guernica no era un objetivo militar. Su crónica tuvo amplio eco en la opinión pública mundial.

Las mujeres también estuvieron presentes en la contienda y algunas transmitieron eficazmente lo que contemplaban. Marta Gellhorn llegó en marzo de 1937 a Madrid y pronto se convertiría en la tercera mujer de Hemingway. La prosa de Gellhorn combina una mirada sosegada y descriptiva y pone de manifiesto cómo Madrid es una ciudad sin pánico, sin odio, resignada a su suerte final.

Virginia Cowles publicó un artículo muy célebre en el *The New York Times* en enero de 1938, titulado "*La vida en España continua entre la tristeza y la desolación*" en el que al análisis se suma el resumen de todos los puntos de vista de los implicados en el conflicto.

Por último, cabe mencionar a otra reportera, Barbro Alving, que bajo el seudónimo "Bang" escribía para *Dagens Nyheter*; estuvo en España desde diciembre de 1937 y visitó Barcelona, Alicante y Albacete. Implicada en el conflicto, a pesar de la derrota y de la desolación que contemplaba en la zona republicana, creía en la transformación de la sociedad.

Ernest Hemingway fue considerado como el principal corresponsal extranjero en España. Martínez de Pisón ha analizado el episodio de la ruptura de la amistad entre éste y John dos Passos por la muerte de un amigo de éste, Robles, en "Enterrar a los muertos" y ahí se dan las claves de lo que el corresponsal americano era capaz de hacer, mirar hacia otro lado aunque conociera la realidad de lo que estaba ocurriendo en el bando republicano, en el que los servicios secretos soviéticos tenían amplio margen de maniobra. Hemingway era un gran escritor y se implicó en la guerra al lado de la República, pero vivió la guerra de un modo muy cinematográfico, asumiendo el papel de estrella. Su aportación fundamental a la causa republicana fue "Por quién doblan las campanas" Y así, entre unas y otras versiones distintas, a través de miradas sesgadas o dotadas de una gran objetividad, con una sensibilidad especial para transmitir lo que estaba aconteciendo, los corresponsales extranjeros, la tribu, dieron publicidad a la guerra de España. (\*En el año 2006 el Instituto Cervantes en colaboración con la Fundación Pablo Iglesias organizó una exposición memorable en Madrid, que posteriormente recorrió muchas ciudades del mundo, "Corresponsales en la guerra de España", comisariada brillantemente por Carlos

García Santa Cecilia, y editó un catálogo esencial para el conocimiento del tema, que ha sido utilizado para nuestro trabajo)

## LOS AVANCES EN LA FOTOGRAFÍA Y LA APARICIÓN DEL FOTOPERIODISMO

A finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX se produjeron una serie de circunstancias que posibilitaron el uso masivo de la fotografía en los medios de comunicación. Nuevos avances científicos y tecnológicos determinaron que la relación del hombre con el medio en el que se desenvolvía cambiara a pasos agigantados; la concepción de la realidad, deudora del Renacimiento, entraba directamente en crisis, la velocidad irrumpiría en la vida de todos, el mismo concepto de ciencia perdía su certeza y nuevos enfoques cuestionarían el statu quo científico e intelectual. La psicología de la Gestalt, que racionalizaría los mecanismos perceptivos, la teoría de la relatividad, que traspasa la física y da paso a nueva concepción del espacio, las vanguardias artísticas que pulverizan las nociones convencionales de representación son distintas caras de unas respuestas a estos cambios.

La eclosión del fotoperiodismo, una modalidad de la fotografía de prensa, se benefició de la idea comúnmente aceptada de que la cámara poseía una proclividad natural para la descripción fidedigna de la realidad. La fotografía desplazó a la imagen realizada a mano de las páginas de los diarios porque resultaba más creíble. Hasta entonces, en el periodismo literario, la credibilidad de una crónica descansaba en el prestigio del periodista; en el periodismo gráfico el dispositivo óptico del sistema avalaba que lo que se veía en la imagen era lo que una vez estuvo delante del objetivo. De alguna manera pudiera decirse que la identidad de la imagen fotográfica estaba impregnada de una aureola de impronta natural o de registro automático, lo que aumentaba su grado de fiabilidad.

Arnheim teorizaba más tarde al respecto, *“La fotografía adquiere sus propiedades singulares no sólo merced a su técnica de registro mecánico, sino sobre todo al*



*hecho de que suministra al espectador una clase específica de experiencia que depende de la asunción de su origen mecánico”*

En el periodo de entreguerras, las democracias burguesas que se desarrollaron en los países occidentales desvelaron la necesidad de la información y este factor estimuló la aparición de una nueva prensa liberal y competitiva. Los estrategas de los grandes grupos editoriales se convencieron de las ventajas de la imagen fotográfica sobre el texto; ofrecía una mayor densidad informativa, poseía un mayor poder de sugestión, camuflaba el tratamiento retórico pero fundamentalmente, aportaba una mayor credibilidad. Nacería así el concepto de prensa ilustrada; los lectores serían conscientes de que sólo podían ver un fragmento muy diminuto del mundo, los reporteros gráficos se convertirían en sus ojos a distancia. El lector podría viajar con el reportero gráfico, estar presente en los grandes acontecimientos y se sentiría partícipe de la historia.

Habían mejorado las condiciones técnicas en el campo de las artes gráficas; la invención del rotograbado y de la rotativa de papel continuo permitieron no sólo reproducir más correctamente la cualidad tonal de las imágenes sino que facilitaron la impresión más rápida y económica de grandes tiradas.

La tecnología fotográfica experimentó también cambios sustanciales. La primera cámara fotográfica que rompió el diseño tradicional de aparatos fotográficos portátiles fue la Ermanox, fabricada en Dresde en 1924. Destacaba su sencillez y ligereza; poseía un visor directo, un formato de negativo 4,5x6 cm, un obturador de cortinilla que permitía velocidades de 1/20 a 1/1000 y un diafragma de f/1,8. Pudieron realizarse los primeros reportajes nocturnos y captar a la gente con más naturalidad, lo que se denominaba candid photography.

Pero la verdadera revolución en la técnica fotográfica fue la aparición de la cámara Leica en 1925; pequeña, ligera, se sostenía con una sola mano y permitía enfocar la escena a través de un visor directo a la altura del ojo y no con la proyección de la imagen invertida sobre un vidrio; no había que hacer una placa por cada una de las fotografías sino que trabajaba con una película de 35 mm que permitía realizar una treintena de fotografías sin cambiarla.

Los objetivos de los primeros modelos eran anastigmáticos, tenían una extraordinaria resolución y una luminosidad 1/3,5. Las obturaciones eran de 1/5 a 1/500.

En 1930 salió un nuevo modelo, con objetivos intercambiables, un gran angular de 35 mm y un tele currt de 135 mm; dos años más tarde se incorporó el enfoque por telémetro. Se ganaba rápidamente en luminosidad cuando en 1935 se adaptó un objetivo Schneider y se llegaba a f/1,5. Los fotógrafos más importantes del futuro, Cartier Bresson, Cappa , se harían con un modelo de Leica. En España el primer reportero que contó con una cámara de este tipo fue Centelles, quien la adquirió en 1934 por la abultada cifra de 900 pesetas.

No sólo hubo cambios en el campo de la tecnología fotográfica, también se produjeron una serie de innovaciones en la fotoquímica. Hasta ese momento las emulsiones sensibles tenían una sensibilidad de unos 17 DIN/40 ASA; en 1931 se comercializaba la película Super Pan de 21 DIN/100 ASA, ganándose evidentemente en los resultados de la imagen. Paralelamente, la casa Osram ponía a la venta las primeras lámparas de flash iluminadas por una batería eléctrica portátil, de manera que la tarea del fotógrafo se aligeraba y simplificaba. La simplificación y aligeración de la tarea fotográfica permitía una mayor agilidad en la toma de instantáneas y otorgaba la posibilidad de reconstrucción de diversos momentos de una acción determinada, y por tanto de introducir una dimensión temporal narrativa. Tiempo y espacio se fusionarían en la toma. La fotografía vivió unos años dorados, beneficiándose del desarrollo y profesionalización de los laboratorios fotográficos y dando respuesta a las necesidades de las revistas ilustradas. No se necesitaba trípode, la cámara podía ser ocultada fácilmente y sus portadores podían pasar desapercibidos; no sólo eran imágenes más espontáneas sino que podían obtenerse en condiciones desfavorables. Se podían aproximar al objeto deseado y había una mayor definición de imagen, por tanto se acrecentaba la sensación de que el espectador estaba allí, en medio de los hechos. La aproximación permitiría al fotógrafo mejorar en sus resultados, de lo que devendría el célebre aserto de Capa *“si tu fotografía no resulta lo suficientemente buena es porque no estabas lo suficientemente cerca”*

La nueva fotografía contribuyó a crear un nuevo periodismo, el periodismo de masas, y ayudó a éste a conformar un discurso diferente, apoyando visualmente el papel modelador y movilizador que este nuevo periodismo se atribuía. En ese nuevo papel que la prensa se adjudicaba era esencial la información, que solía sustentarse en una imagen, y sobre todo la interpretación. Hasta entonces habían predominado los periódicos de partido o de tendencias políticas, que se basaban en artículos de opinión. Ahora empezarán a surgir las nuevas empresas que tratan de informar pero que al mismo tiempo tendrán como objetivo fundamental de su actividad la obtención de unos beneficios económicos, por lo que siguiendo las directrices del capitalismo, introducen una serie de mejoras técnicas y tecnológicas e invierten en hombres y en medios; la ampliación de las tiradas y los resultados económicos son elementos claves de su actuación. La fotografía tuvo bastante que ver en que la información se democratizara, permitiendo el acceso a un público más amplio, desbordando los límites restrictivos anteriores de las élites económicas y sociales. La imagen, por su profundo impacto en la mente de quienes la contemplan, puede llegar a un público analfabeto, que no necesita conocer las claves del discurso que le lanzan, y se convierte en una ventana abierta al mundo, ampliando sus horizontes visuales y el fácil acceso a la percepción de lo desconocido. La imagen se transforma de repente, en noticia, con un mayor calado en la sociedad, desde el momento en el que puede acceder a un mayor número de personas, y sobre todo porque ese amplio sector de la población identifica la realidad con lo que contempla. De alguna manera todo lo que no se fotografía no existe, o dicho de otro modo, todo lo que se fotografía es prueba de su existencia. Comienza así una estrecha relación en la concepción de la fotografía como certeza para una amplia masa de la población, que pronto va a modificarse sin que esa población lo perciba. Y se modifica en aras de las necesidades expresivas del fotógrafo, o también de las necesidades de los poderes políticos o económicos. Dicho de otro modo, en un primer momento la población identifica realidad y

fotografía, es decir, todo lo que aparece en una fotografía es real, de lo que son conscientes pronto los medios de comunicación; en un segundo momento, ya lo habían visto en la Bauhaus, se experimenta con la realidad visual, y los medios periodísticos, con plena consciencia del poder de la imagen, tratan de modificar lo fotografiado en aras de conseguir un determinado resultado, aprovechándose de un concepto implícito en la fotografía, la verosimilitud.. A veces se hace con un pequeño texto explicativo, con lo que están explícitas las intenciones, la mayoría de las ocasiones sin ningún tipo de texto explicativo, dejando un campo abierto a la interpretación y al tiempo condicionando la propia percepción de la imagen. Hubo dos fases claramente diferenciadas en el fotoperiodismo y precisamente la guerra civil española estaría a caballo entre ambas. Una primera fase se produciría en los primeros años del siglo XX, sería el momento en el que el documento gráfico aparecería en estado bruto, sin pulir, sin una apariencia de elaboración; el reportero, “los ojos de la sociedad” debería poder exclamar *“I was there; I saw it happened ; it was like this”*.

Prensa y fotografía se beneficiaron de su contacto mutuo y crecieron al unísono; es evidente que la fotografía no hubiera pasado de ser un mero testimonio etnográfico para satisfacer la curiosidad de unos cuantos privilegiados, o simplemente se hubiera quedado reducido al ámbito del estudio fotográfico, en el que tanto las técnicas como la tecnología, por las propias características artesanales del estudio, tenían pocas oportunidades de progresar. Se hubiera seguido retratando a personas importantes o a anónimos individuos que deseaban testimoniar una ceremonia de tránsito social, es decir, un nacimiento, una boda, una comunión, o que simplemente deseaban mostrar su evolución o la de sus familiares a otros miembros de su familia que estuvieran lejos, bien por motivos de emigración o de participación en algún conflicto bélico o simplemente en el caso de los novios para poder testimoniar su afecto. Los fotógrafos salían de su estudio por necesidad, en busca de clientes, y viajaban normalmente a los pueblos de su entorno para realizar este tipo de reportajes.

Hubieran seguido realizando fotografías algunos artistas , como venían haciéndolo desde tiempo atrás , ahí están los ejemplos de Vermeer y de algunos pintores

holandeses con la cámara oscura o las veduttas de Canaletto, y más tarde en el caso de los impresionistas o postimpresionistas con las cámaras fotográficas, bien como apoyo de su trabajo bien para indagar en nuevas formas expresivas, pero es evidente que hubiera faltado el impulso que proporcionó el periodismo gráfico. Durante la década de 1930, la prensa tuvo un serio competidor en los noticiarios cinematográficos a la hora de hacer llegar a los ciudadanos las imágenes de los frentes y de la población civil que sufría el asedio y los bombardeos aéreos. En estos se había introducido el sonido postsincronizado y se utilizaban también cámaras más ligeras. La información impresa se encontró ante el reto de atraer al lector y tuvo que enfrentarse a la imagen en movimiento, por ello se alió definitivamente a la fotografía, desarrollando un nuevo género periodístico, el fotoensayo o fotorreportaje, que consistía en narrar una historia a través de imágenes casi en exclusiva. Se producía así un cambio sustancial en la esencia misma de la fotografía; si antes había servido para ilustrar el texto escrito, ahora, con el fotoensayo, el texto escrito quedaba relegado a los pies de foto o en todo caso a un breve comentario, siempre subordinado a la imagen. El éxito fue tal en Europa y Norteamérica, que no sólo se multiplicaron los reportajes publicados en semanarios, sino que también hubo distintos números monográficos de revistas dedicados a un solo tema casi exclusivamente a través de fotografías. En paralelo, se produjo también la reivindicación de la autoría de la fotografía, y una cierta mitificación en torno a algunos periodistas que hasta entonces eran freelances y ahora, sin dejar de serlo, se convertían en estrellas de la información. La fotografía, como antes la pintura, se desligaba, aunque no del todo, de la artesanía, y adquiría la condición de arte. Vermeer y Velázquez habían sido quienes reivindicaron su condición de artistas, no hay más que contemplar “El arte de la pintura” del primero o “Las Meninas” para comprenderlo; en el caso de la fotografía no eran los propios autores quienes lo hacían, sino las revistas que publicaban sus obras. Se apoyaban en los fotógrafos para obtener sus propias señas de identidad y el sentido de su actividad. Sirva de ejemplo de esta afirmación, la publicación en portada el 3 de diciembre de 1938 en la revista ilustrada Picture Post de una fotografía de Robert Capa al que consignaban como

“*el mejor fotógrafo del mundo*”. La noticia se trasladaba a la figura del reportero y a la publicación en concreto. Suponía la reivindicación de un oficio y su elevación a la consideración de artista y la consagración de un nuevo género periodístico, el fotorreportaje o fotoensayo.

En 1947 los fotorreporteros dieron un paso mayor hacia la consolidación de su oficio; algunos de los reporteros de guerra más famosos del momento como Capa, Seymour, Cartier-Bresson, George Rodger y Bill Vandivert crearon la Agencia Magnum. Con un capital inicial de 400 dólares aportados por cada uno de ellos, constituyeron la primera de las cooperativas en el mundo de la fotografía, por vez primera los fotógrafos eran propietarios de los derechos de sus obras; hasta entonces las publicaciones o empresas compraban las fotografías y se hacían con los derechos de publicación. Teniendo en cuenta que una de las características de la fotografía es que se puede reproducir de forma ilimitada, no era un paso en falso.

Una segunda fase coincidiría con la segunda guerra mundial; el fotógrafo no se conforma con ser espectador de los hechos, desea interpretarlos y otorgar su versión de lo que contempla, se constituye en periodista de opinión y poco a poco trata de defender sus derechos como miembro de una profesión que se va consolidando. Comienzan a hacerlo quienes pueden, las élites del fotoperiodismo, que además de trabajar para los diarios y ver plasmadas sus obras en los rotograbados de los periódicos, publican en las nuevas revistas ilustradas. Nacerán así las picture story, una secuencia de imágenes dispuestas en un orden determinado, con una estudiada colocación en la página y con unos pies de foto que ni repiten ni explican la información que las imágenes contienen sino que la complementan. La conciencia de la autoría y la reivindicación de la misma acabará contradiciendo la propia naturaleza del documento ; antes reposaba en la objetividad del documento, ahora la interpretación , luego la profunda carga de subjetividad, otorgará una distinta caracterización al documento, y afectará también a la función social de la obra .Y al mismo tiempo, se hará más restrictiva,

tanto en cuanto quienes adquieren o contemplan esas revistas poseerán un mayor nivel adquisitivo e intelectual.

Durante los años treinta del siglo XX se puede afirmar que la fotografía alcanza su mayoría de edad y su modernidad, descubriendo su verdadera dimensión gracias a la prensa, y esto determinará su propia expansión y su aceptación por parte de la sociedad. La prensa otorgó a la fotografía una proyección universal y una vigencia tanto temporal como intemporal y sirvió de locomotora para que ésta evolucionara; como consecuencia de las necesidades informativas se profundizó en la creación de un nuevo lenguaje, en este caso visual, que tamizó y enriqueció la mirada de una sociedad que caminaba hacia una masificación. La fotografía de prensa se convirtió paulatinamente en un documento histórico, en una fuente considerable para la historia, desde el momento en el que *“informa, documenta y notifica un hecho, se centra en los acontecimientos esenciales o puntuales y en aquellos instantes considerados fundamentales para la sociedad de cada momento”*. (Antonio Pantoja Chaves) Evidentemente no desplaza al texto escrito, sino que lo complementa, pero si le hace perder su exclusividad. Hasta entonces la palabra escrita, el texto, era el único que tenía consideración de información, a partir de ese momento la propia fotografía se convierte en un instrumento de información. Incluso en ocasiones la propia fotografía, inserta en un periódico, habla más de un acontecimiento en concreto que el texto que soporta, porque es más susceptible este último de ser tergiversado, o dicho de otro modo, porque las palabras suelen ser más interesadas en el discurso que se desea transmitir. Suele repetirse que una imagen vale más que mil palabras, y esta es una aseveración en muchos casos infundada, como veremos más adelante; ciertamente la imagen proporciona la sensación de aprehender la realidad de una forma más rápida, pero también es a través de esa inmediatez cuando se pierde el valor de la información que proporciona la misma imagen. De manera que se precisa tiempo y mucho tiempo de contemplación, es decir, una mirada ejercitada, para poder percibir en su totalidad la información que toda toma fotográfica puede proporcionar. Cartier Bresson lo expresó acertadamente cuando se refirió a la

capacidad narrativa de la fotografía, *"el relato con imágenes"*, al que describió como una forma de practicar la fotografía en la que se hallaban envueltos el cerebro, el ojo y el corazón; *"se trata de describir el contenido de un acontecimiento que se halla en proceso de desvelamiento y comunicar impresiones"*. En la percepción de la imagen intervienen también los tres agentes descritos por Cartier-Bresson, de manera que cuanto más ejercitada esté la mirada, mayores serán las posibilidades de emoción, reflexión o captación del significado.

## LOS FOTORREPORTEROS ESPAÑOLES

En España la fotografía también tuvo que enfrentarse a nuevos retos. Muy lentamente, desde finales del siglo XIX y sobre todo a partir de la década de los años treinta se consolida una nueva especie de fotógrafo, el de prensa, que combina su actuación profesional en las publicaciones con su trabajo en los estudios, propios o ajenos, como el caso de Centelles o el de Alfonso. No son exclusivamente fotorreporteros, ni dejan de lado el género del retrato, el artístico en general o el etnográfico, de hecho son estas actividades las que les permiten subsistir. Siguen siendo artesanos de un oficio que suele transmitirse de padres a hijos y comienzan a recorrer las ciudades en busca de noticias o se trasladan inmediatamente al lugar de un acontecimiento cuando han recibido una información; realizan sus tomas y posteriormente emprenden un peregrinaje por las redacciones de periódicos y cuando las haya, más adelante, por las agencias de prensa, para dar salida a su producción. El fotorreportaje es, por tanto, una faceta secundaria de su profesión, que paulatinamente, en algunos casos, muy contados, podrá llevarles a una especialización. No pueden abandonar definitivamente el estudio, fuente primordial de subsistencia, ni pueden dejar de acudir al aire libre, en los pueblos o en las ciudades, siguiendo la tradición de los "minuterios" o como se denominaba entonces, la ambulancia, aunque comienzan a publicar sus trabajos en la prensa diaria o semanal. Unos se especializan, como



Luis Escobar o Jaime Pacheco ,en una fotografía artística que tendrá cabida en una prensa específica, los semanarios de moda, otros se decantarán hacia la prensa gráfica ,como Alfonso , y su labor gozará de una gran consideración .Ninguno de ellos podrá abandonar sus tareas tradicionales de fotógrafos de oficio, ni siquiera en el caso de que obtuvieran el éxito. .

Las razones de que en España el fotoperiodismo no alcanzara en sus inicios el nivel europeo o estadounidense resultan fáciles de deducir; no existían medios especializados similares ni un nivel de inversión semejante en tecnología, a lo que se añadían el bajo nivel económico y el elevado grado de analfabetismo de la población que les impedía el acceso a la prensa.

En los primeros ejemplares de prensa española que se introdujeron fotografías, éstas se combinaban con grabados, como ocurría en 1852 en El Diario Mercantil de Valencia ; Pascual Pérez Rodríguez publicaba allí sus daguerrotipos, y fue de los primeros que utilizó el negativo de papel, de manera que sin dañar el original accedía a múltiples copias. Pero lo común a todos aquellos que utilizaron semejante procedimiento era su descontento por no poder aprehender el instante, es decir, por no ser capaces de obtener imágenes con la suficiente fuerza expresiva y que contuviera la verdad del hecho. Las mejoras técnicas y las innovaciones en el campo de la fotografía vendrían en su auxilio.

Las guerras reclaman siempre avances tecnológicos y estos benefician más tarde a todos los campos de la actividad humana, el fotoperiodismo no quedó al margen .La guerra de Crimea en el caso europeo, las guerras carlistas o las de Marruecos en el caso español redundaron en beneficio de la fotografía. Aquellas imágenes captadas pecaban de artificios, o desprendían, por decirlo de alguna manera, una cierta artificiosidad. Eran imágenes estáticas que respondían a la verticalidad y quietismo del trípode y de las complicaciones que comportaba el traslado de una cámara y todos sus aditamentos a los escenarios de la contienda. El envaramiento de los retratados, la rigidez y falta de naturalidad eran elementos comunes a todas las tomas; los individuos parecían captados en un momento de la eternidad, no de su cotidianidad. El acto de fotografiar y de ser fotografiado se convertía en algo litúrgico y todas las liturgias poseen una ortodoxia.

En el caso español se considera que La Ilustración Española y Americana, un semanario creado en 1869 fue pionera en el fotoperiodismo, pero en realidad fueron dos publicaciones de Torcuato Luca de Tena, Blanco y Negro, de 1891, y Nuevo Mundo, las que ejercieron gran influencia en los medios de prensa. Y las que sirvieron de locomotora para impulsar nuevos cambios y transformaciones en otras publicaciones. Los reporteros gráficos tardarían mucho tiempo en estar fijos en la plantilla de las redacciones, cubrían determinadas informaciones especializadas, locales, políticas, de deportes o de sociedad, entierros, bodas, puestas de largo y posteriormente vendían al mejor postor sus fotografías. A principios del siglo XX la fotografía se traslada a la calle y trata de capturar instantáneas en el tiempo y en el espacio en el que se producen. A veces lo hace de forma casual, como en el caso de la célebre instantánea del atentado de Mateo Morral, en la que Eugenio Mesonero consigue mostrar la sorpresa que produce el acontecimiento en los espectadores, captando el instante con toda su fuerza y capacidad. A partir de ese momento los reporteros comienzan a tomar conciencia de la importancia de la prevalencia de la intuición sobre lo fortuito, combinando el azar con la visión de los acontecimientos y de los personajes.

La guerra de Marruecos fue una escuela de fotografía al aire libre, en la que sagas enteras de profesionales, no olvidemos que es una profesión que solía transmitirse de generación en generación, tienen la oportunidad de indagar en el ejercicio de su profesión. Entre ellos destacarán los Alfonso, primero Alfonso Sánchez García y su hermano Luis, más tarde Alfonso Sánchez Portela, hijo del primero, que cobraría gran importancia durante la II República y la guerra civil española. Son los miembros de esta familia, entre otros, quienes dejan constancia de los acontecimientos más importantes de principios del siglo XX y de los personajes que discurren por la historia de España, sin olvidar al resto de la población. Un reportaje suponía entonces como ahora una aventura, plena de dificultades, como en el caso de los que realizaron a las posiciones marroquíes, obteniendo imágenes que tendrían gran repercusión en la opinión pública, como las tomadas a los prisioneros españoles en territorio marroquí o la muy célebre instantánea de

Abd el Krim .Aunque es evidente que ninguna otra produjo tanto impacto como la que realizó Alfonso Sánchez Portela en el Monte Arruit en 1921 ,que fue publicada en la Esfera, y que llevó a un rechazo absoluto hacia el monarca y hacia la guerra en Marruecos.

Alfonso Sánchez García , el más célebre de los Alfonso, tenía claro su oficio, *"tiempo, imagen, lugar, son fijados en una fracción de segundo para la eternidad"*.

Miguel Angel consideraba que la forma estaba encerrada en el bloque de mármol y que la tarea del escultor consistía en liberarla, de igual manera los fotógrafos comienzan a defender que el motivo se halla en la naturaleza y que el ojo del fotógrafo era quien debía captarlo. El problema era que en un primer momento la pobreza técnica les limitaba .Una fracción de segundo es un valor que no existe en la escala humana, o dicho de otro modo, el ojo humano es incapaz de percibir a semejante velocidad el acontecimiento o el detalle; en el momento en el que las cámaras pudieron trabajar a semejantes velocidades, aunque el fotógrafo seguía sin ver, la cámara reflejaba el hecho; la tarea del fotógrafo era entonces la de prever, intuir o anteceder lo que podía suceder.

El sueño del fotógrafo consistió siempre en apretar el disparador en el momento oportuno, detener el fluir del tiempo, congelar el movimiento pero permitir que este se siguiera produciendo. Cartier Bresson., en un célebre ensayo, "El instante preciso" hablaba justamente de esto. *"La fotografía, argumentaba, es una nueva forma de plasticidad, el producto de las líneas instantáneas trazadas por los movimientos del sujeto. Trabajamos al unísono con el movimiento, como si se tratara de un presentimiento de la forma en que la vida misma se revela. Pero en el interior del movimiento hay un momento en que los elementos movilizados se encuentran en equilibrio"*El fotógrafo debe aprovechar este momento y preservar su equilibrio inmóvil. Movilidad e inmovilidad en un juego de equilibrios, conducirán a la plasmación de la verdad, lo no olvidado, lo no perdido, lo no oculto o velado . Cuando se produjo el golpe de estado de 1936 existían numerosos fotorreporteros que colaboraban de manera asidua o esporádica con la prensa, y aunque hasta hace poco se consideraba que su trabajo había sido muy secundario, y se centraba la atención en las obras de los fotorreporteros extranjeros ,esto obedecía

a que los trabajos de los enviados especiales habían tenido una mayor proyección internacional, a que algunos de los que vinieron adquirieron en poco tiempo la consideración de mitos , a que muchas de las fotografías que se les atribuían, ofrecidas sin firma a los periódicos extranjeros por agencias de prensa , habían sido realizadas por españoles, y sobre todo al hecho de que en España la fotografía no adquiriera la categoría de arte hasta hace poco, de manera que el interés por la historia de la fotografía fuera mínimo. En los últimos años esta situación se ha modificado y son muchas las exposiciones que sacan a la luz los trabajos de abnegados fotógrafos patrios, que generalmente por motivos políticos vieron segadas sus profesiones y tuvieron que dedicarse a otros menesteres. No se puede concluir precipitadamente, como lo hace Cornell Capa, que el nivel de los fotógrafos españoles fuera en tiempos de la guerra civil tan ínfimo que sólo existieran dos personalidades interesantes, Centelles en el área catalana y Alfonso en el área madrileña .Los trabajos en curso y las fotografías que poco a poco se van desbrozando de ese totum revolutum y disperso fondo fotográfico que existe en nuestro país, muestran la gran calidad de autores como los hermanos Mayo, Escobar, Luis Torrens , Manuel Albero y Francisco Segovia, Santos Yubero, Jose María Diaz Casariego e incluso alguna mujer como Carmina García Varela, Mina, que describía sucesos de la vida cotidiana en Avilés .Hablar de todos ellos sería prolijo para este lugar ,de manera que es preferible centrarse en Centelles y en Alfonso, aunque más adelante se haga referencia a alguno de los anteriores. A todos ellos la guerra civil les permitió ejercitar su labor, experimentar, contemplar las obras de los fotógrafos extranjeros ,analizar las novedades que estos introducían, cotejar sus obras con las de ellos, incorporar algunas ideas ajenas y extraer conclusiones para sus obras futuras.

Los fotógrafos españoles fueron los primeros testigos de lo que estaba sucediendo y enviaron sus crónicas , es decir sus fotografías, al exterior, mucho antes de que aparecieran por España los fotorreporteros especiales. Aunque los mass media difunden la afirmación de que la información es un requisito para la participación democrática, y reclaman el sagrado derecho a la información, lo cierto es que los ideales de independencia y neutralidad informativas, en aquellos

tiempos y en otros, no dejaban de ser meras utopías. La prensa constituía un poder, y la fotografía era un arma poderosa, eso lo supieron ver pronto no sólo los dueños de los periódicos sino al estallar el conflicto las propias autoridades, tanto de un bando como de otro, que rápidamente trataron de controlar la imagen que se reproducía, conscientes de los beneficios de la propaganda que esas imágenes podían reportarles. El fotógrafo pues no pudo quedarse de manera ingenua neutral, tuvo que tomar partido de una u otra forma, y no tuvo ocasión de elegir si participaba o no en el ejercicio del poder que la prensa poseía. Cuando estalló el conflicto español hacía tiempo que la fotografía documental servía en la URSS para adoctrinar a las masas y hacía algún tiempo también que en Alemania se habían ido perfeccionando las tácticas propagandísticas; la fotografía serviría, tanto en uno como en otro bando, para crear unos determinados estados de opinión y devendría en otra forma distinta de lucha.

Algunos empuñaron las cámaras, otros las dejaron un tiempo por las armas, pero a nadie dejó indiferente el conflicto; aunque quizás el que menos se decantara políticamente fuera Alfonso, tal vez porque la incautación de su estudio se produjera en un momento de éxito profesional y achacara a ello su empobrecimiento; el resto, desde los aparatos de Propaganda de la Junta de Defensa o del Estado central o bien desde el aparato de propaganda del estado catalán, supieron dar testimonio de lo que acontecía, conscientes de la importancia de su trabajo en el intento de conseguir la intervención extranjera. Faustino Mayo ingresó en las filas del V Regimiento de Enrique Líster, su hermano Francisco fue un miembro activo del denominado Altavoz del Frente, junto con Benítez Casaus; Centelles, Catalá Pic o Casas, colaboraron activamente con la Generalitat de Cataluña. Todos constituyen una fuente inagotable de información visual sobre la guerra y sus trabajos reflejan un amplio espectro de imágenes cotidianas, desde las más trágicas a las más entrañables, difundiendo lo que ocurría en España en el mundo occidental. La precariedad económica de muchos de estos fotógrafos les recomendó asociarse improvisadamente para hacer frente a la creciente demanda de imágenes de la guerra, lo que dificulta en ocasiones la autoría de las obras.

En el bando franquista también se atendía a la necesidad de ejercer la propaganda visual y se incorporaron profesionales para que cubrieran sus hazañas en el frente y glorificaran la imagen de un régimen militar que se iba institucionalizando. Un fotógrafo como Serrano acompañó en fecha temprana a Queipo de Llano por Andalucía, y otros como Jaime Pacheco y Ángel Llanos se incorporaron al ejército gallego organizado por el general Aranda. Aunque la calidad de estos no se puede comparar a la de Jalón Ángel y Marín, quienes conformarían la imagen del franquismo, si bien con trabajos puntuales, como las fotografías de Franco y de Jose Antonio Primo de Rivera. Fueron precisamente estas imágenes las que serían reproducidas miles de veces por plazas y lugares institucionales después de la guerra. Se tiene la idea de que eran peores fotógrafos, o dicho de otro modo, de que su nivel de cualificación era inferior al de los que estaban en el territorio leal a la República; a falta de trabajos rigurosos sobre este aspecto, un leve apunte sobre el tema, la República mantuvo durante mucho tiempo en sus manos los tres focos culturales de la época, aquellos que eran más receptivos a las novedades, si éstos hemos apuntado antes que tenían un cierto retraso con respecto a Europa y Estados Unidos, es indudable que la concepción de la fotografía y el ejercicio de su actividad en la zona rebelde resultaran más conservadoras y por tanto menos evolucionadas. Ahora bien aunque los servicios de propaganda alemanes daban mucha importancia a la propaganda visual, se puede suponer que vistos los resultados poco caso les hicieron.

El mejor fotógrafo catalán, Agustín Centelles, nació en El Grao, Valencia, en 1909; a los quince años entró como aprendiz en el estudio de fotografía de Ramón de Baños, un fotógrafo cotizado, que tenía una amplia clientela entre la alta burguesía catalana; allí se especializaría fundamentalmente en retratos. La inquietud de Centelles le aconsejó aproximarse a Josep Bardosa, otro fotógrafo conocido, quien trabajaba en El Dia Grafico, uno de los primeros periódicos catalanes que incorporaron la fotografía al rotograbado, y le puso en contacto con los fotógrafos más importantes del momento, Sagarra, Gaspar y Torrents. En ese círculo se atendían a las novedades que se llevaban a cabo en el campo de la

fotografía, se estudiaban las obras que pasaban por sus manos y se incorporaban al trabajo las nuevas técnicas; a principios de los años treinta Bardosa comenzó a utilizar una Contax de paso universal, abandonando las antiguas Nette de campaña con placas de cristal. En 1934 Centelles trabajaba por su cuenta, colaboraba con algunos periódicos como El Dia Gráfico, La Vanguardia, La Rambla , La Humanitat, Diario de Barcelona, Última Hora, La Publicitat, y L'Opinió, y con grandes dificultades económicas, ,adquirió una Leica con una lente de 50 mm, lo que le convirtió en el primer reportero español que la utilizaba. Se convirtió en un freelance, como se denominaría ahora, que recorría la ciudad en busca de noticias. Como un cazador, símil muy frecuente en fotografía, trataba de ver lo que acontecía e intentaba ser el más rápido de los fotógrafos que se presentaban en las redacciones con sus trabajos; aquel que llegara primero, antes del cierre, vería publicadas sus obras.

La obra de Centelles se diferenciaba de la del resto de los reporteros, no sólo por cuestiones de calidad técnica, determinadas por la utilización de una cámara tan precisa y de gran definición como la Leica, sino por sus encuadres. Mientras que el resto de los fotógrafos se empeñaban en enfocar a doce personas que compusieran una escena, a él le bastaba, como diría más tarde, con dos o tres personas, es decir, trataba de buscar la esencia de lo que ocurría yendo al detalle, y extrapolando, como si de una muestra se tratara, al conjunto de lo que acontecía.

Pero sobre todo Centelles era rápido e intuitivo; fue su intuición la que le aconsejó lanzarse a las calles de Barcelona la madrugada del día 19 de Julio, cuando todos los demás fotógrafos permanecían en sus casas, aun cuando de todos era sabido que los militares tramaban algo. Sus fotografías de lo que aconteció aquel día no tuvieron rivales ;el 22 y el 23 de Julio aparecerían en El Dia Gráfico, y el 24 y el 25 en La Vanguardia; desde esas rotativas pasaron a las de los periódicos internacionales .Fotografió las barricadas en las calles, la sangrienta represión de la rebelión de aquel día y los confusos acontecimientos de los días posteriores. Con él podemos seguir la dinámica de los hechos, la rendición de las fuerzas

rebeldes, los consejos de guerra, la formación de la Milicia Popular y la marcha de las columnas de trabajadores,(CNT,FAI,UGT y POUM) junto con las fuerzas de orden público, los guardias de asalto, los carabineros y la Guardia Nacional Republicana hacia el Frente de Aragón. La tarea de Centelles se reveló esencial para la defensa de la República, y aunque se le eximió del servicio militar, acompañó a diversas columnas al frente .Cada semana regresaba a Barcelona para revelar sus fotografías y entregarlas a la prensa de Barcelona y a la prensa extranjera. En septiembre de 1937 fue movilizado y destinado a la Unidad de Servicios fotográficos del Ejército del Este republicano, con sede en Lérida. A comienzos de 1938, Jaume Miratvilles, Comisario de Propaganda de la Generalitat le pidió que colaborara con él y con el fotógrafo publicitario Pere Catala-Pic, director de publicaciones de la Unidad de propaganda, en la organización y dirección del Archivo fotográfico del Ejército de Cataluña, que tenía entonces su sede en Barcelona.





Agustín Centelles en el Frente de Aragón.1937. VEGAP.Proviene Proviene de

<http://www.nacion.com/ancora/2008/enero/13/ancora1378366.html>.Agustín

Cuando los rebeldes avanzaban hacia Barcelona, recibió el mandato del Gobierno republicano de evacuar los archivos del Ejército de Cataluña a Gerona. En una maleta que se haría famosa, la maleta de Centelles, fue empaquetando su archivo particular y el del ejército republicano; colocó un rudimentario equipo de revelado, su Leica y más de 4000 negativos de 35 mm perfectamente registrados; entre ellos estaban los de la sublevación de Barcelona y los del frente de Aragón, un verdadero archivo documental de la guerra de España. Viajó desde Gerona a Figueras en el medio de locomoción que le fue posible, bien en camión o en automóvil, entre una masa de gente que se aglomeraba hacia el exilio, y como ellos recorrió los últimos treinta kilómetros a pie en dirección a la frontera francesa,

en medio de la nieve. La tristeza y la desesperación se apoderó de él y en su diario registró la imposibilidad de fotografiar lo que veía, y la pérdida de su condición de fotógrafo. *”Todo se pierde, se abandona.! cuantos hogares quedan deshechos hoy, probablemente para siempre,! ¡Qué cuadros en la carretera,! se me hace un nudo en la garganta, mi espíritu de periodista ha desaparecido y no me siento con ánimos para bajar del camión o desde arriba y hacer fotos”*.

La maleta se convirtió en un apéndice, nunca se desprendería de ella, quienes le conocieron en los campos de concentración franceses le recordarían dando vueltas con ella; no le movía la conciencia de que poseía un testimonio visual de carácter histórico, sino que trataba de evitar que esos documentos cayeran en manos de los franquistas y que sirvieran para tomar represalias contra los leales republicanos.

Internado primero en Argeles sur Mer y más tarde en Bram, al sur de Francia, sufrió las privaciones y las miserias de sus compatriotas y dio testimonio de ellas. Asistió a las primeras peleas entre los soldados republicanos y los militantes socialistas y anarquistas, a las recriminaciones mutuas, a las luchas, a los robos y en ocasiones a los asesinatos a los que conducía la desesperación de la derrota. En el campo de concentración de Bram coincidió con otro fotógrafo de Barcelona y solicitaron que les permitieran hacer una cámara oscura en los barracones ; les fue denegado el permiso pero lo llevaron a cabo, desmontando la cámara oscura clandestina una vez que habían revelado sus negativos. Son esas fotografías de Centelles el testimonio más elocuente de las difíciles condiciones de vida que soportaron los exiliados españoles en territorio francés y un testimonio de la dignidad con la que se enfrentaron a su destino. En casi todas ellas se ve a hombres a los que se ha querido despojar de su intimidad, realizando sus tareas de aseo cotidianas en presencia de otros, hay un gesto que se repite , el de intentar liberarse de algunos de los parásitos que les acosan, pero también hay escenas en las que se vislumbra la solidaridad, el intento de restablecer los lazos familiares por medio de la escritura, los primeros ensayos de continuar con las actividades políticas.

En septiembre de 1939 Centelles consiguió que le permitieran ir a trabajar a unos viñedos cerca de Carcasona , una vez allí obtuvo algo más atractivo, el permiso para trabajar en un estudio fotográfico de la ciudad. Su habilidad para el retoque y su compromiso vital con la izquierda, no en vano había sido miembro del PCUS en Barcelona, le llevaron a colaborar con la resistencia francesa, a quienes facilitaba documentos falsos; cuando la Gestapo detuvo a varios miembros de la organización clandestina, decidió huir a Andorra, encargando a una familia campesina, los Degeihl la custodia de su archivo.

Para que no se deterioran los negativos, Centelles los envolvió en papel de plata y los colocó en cajas de leche condensada, guardándolos en el ático. Los Degeihl cambiaron de casa pero siempre custodiaron el archivo, guardando contacto con Centelles. En 1962 éste recuperó el pasaporte y viajó a Carcasona con su mujer y sus hijos, revisó el archivo y les pidió que lo custodiaran durante más tiempo, " *tenedlo un poco mas, ya queda menos*". Tardaría mucho en regresar a por sus negativos, no lo hizo hasta la muerte de Franco , mientras tanto, aunque no fue encarcelado cuando retornó a Barcelona, se le negó la oportunidad de ejercer su oficio de fotoperiodista; abrió un estudio en la Diagonal, cerca de la casa Quadras y se dedicó con bastante éxito a la fotografía publicitaria e industrial, un campo inofensivo para los duros años de la Dictadura.

En 1976 viajó a Carcasona de nuevo acompañado por el historiador Eduardo Pons Prades; por motivos de seguridad lo hicieron en autobús, y una vez allí ,también por precaución, Centelles decidió deshacer el minucioso orden en el que conservaba los negativos, con el fin de que ocuparan menos espacio en su equipaje. Franco había muerto, pero el miedo seguía ahí, cuando el autobús se detuvo en la frontera, un guardia les preguntó que qué llevaban y Centelles repuso que dos kilos de café; siguieron su ruta hasta Barcelona y hay una foto en la que aparecen ambos protagonistas en un automóvil llegando a la casa familiar de Premiá de Mar exultantes de alegría, como héroes que transportaran el tesoro perdido.

Centelles realizó miles de fotografías de la guerra civil, de todas ellas seleccionaremos dos, quizás las más conocidas, pero también las que universalmente han sido reconocidas como iconos de la contienda. La primera es “ *Guardias de asalto en la calle Diputacio* ” tomada el 19 de Julio de 1936. La escena que se contempla posee una gran fuerza dramática; tres guardias de asalto disparan sobre una barricada improvisada, los cuerpos sin vida de dos caballos. En primer término el escorzo de la cabeza de uno de los animales



Centelles. 19 de Julio en la calle Diagonal".

dota a la imagen de profundidad pero al mismo tiempo de dramatismo; en segundo término un pequeño poste de cemento, y en tercer término, una perspectiva de punto de fuga perfectamente clásica; la diagonal del cuerpo del segundo caballo nos traslada al objeto más desconcertante de la escena, el casco depositado sobre el cuerpo del equino muerto. La disposición de ese casco, ligeramente elevado sobre los arneses del animal, nos advierte de la posibilidad de haber sido dispuesto en aquel lugar de forma premeditada; no en vano nos conduce, de la manera más ortodoxa desde el Renacimiento, al motivo esencial, la figura del guardia de asalto que, despojado de su chaqueta, dispara en camiseta interior a unos enemigos de la República., apoyándose en el cuerpo del caballo. Ligeramente desplazado hacia atrás un segundo guardia de asalto, con su uniforme completo, apunta a un supuesto blanco que puede estarse moviendo, y un tercer guardia de asalto, que parece de mayor edad enfoca su arma con su cuerpo sólidamente asentado sobre el suelo.

Una serie de líneas paralelas marcadas por los arneses, los tres fusiles y las paralelas de los cierres de los establecimientos ante los que se desarrolla la escena, llevan nuestra mirada hacia un punto de la derecha, y aunque no los veamos, hacia los potenciales sujetos que allí se encuentran; es una elipse visual, no necesitamos ver a quiénes se dispara, tenemos la certeza, porque allí nos lleva nuestra visión, de que se está produciendo una acción .

Si nos fijamos en los rostros de los personajes, sobre todo en el del primer término nos daremos cuenta de que no denota excesiva tensión para el momento que se supone está reflejado, y este aspecto se pone de manifiesto también en el del segundo. Pero hay un detalle más preciso, en la posición de los dedos del primer personaje, tampoco muestran la acción que supuestamente lleva a cabo. Una mirada atenta al conjunto de la escena nos remite a la posibilidad de que la acción representada haya sido reconstruida, estrategia comúnmente utilizada por los fotógrafos de la época .Probablemente Centelles asistiera al acontecimiento y a posteriori rogara a los personajes que intervinieron que se colocaran de nuevo en el lugar, lo que explicaría las distintas posiciones y la falta de tirantez de la acción .Esa escenificación no quitaría ni un ápice de valor a lo representado, como lo

pueden comprobar los espectadores que ignoren esta posibilidad, sería resultado pues de una previsualización y de una “mise en scene”. El casco vuelve a ser una posible clave de lo representado; lo más lógico es que el guardia de asalto lo utilizara para preservarse del fuego enemigo, y sin embargo aparece en primer término, contextualizando la imagen y hablando por sí mismo, prácticamente una metáfora de la muerte; su propietario ha dejado de utilizarlo, una vez muerto, o ha sido arrebatado al enemigo.. Pero también es una imagen muy clara de cómo la defensa de la República se está llevando a cabo impulsivamente, sin tener en cuenta el peligro. O como han señalado algunos autores, sirva de alusión a otro de los cuerpos que defendió a la República, y ahí nos remitiría de nuevo a la camiseta; ésta, lejos de obedecer al calor de la jornada estival o al acaloramiento de su propietario, Mariano Vitini, pudiera estar haciendo alusión a los tres tipos de personas que defendieron la República, milicianos en camiseta, soldados del Ejército armados con su casco y guardias de asalto con su uniforme reglamentario. No se debe pensar que esta interpretación pudiera ser arriesgada si recordamos otra fotografía tomada el mismo día en el que aparece un guardia de asalto, (el mismo Vitini? aunque existen dudas por sus rasgos físicos) que ha sido representado, también en clara puesta en escena, en una bocacalle y que al tiempo que apunta mantiene colgado de su brazo un casco, que lógicamente debe molestarle para disparar.

Todos estos extremos que se apuntan no restan valor al documento, que testimonia la defensa de la democracia por parte del pueblo en las calles, y aunque sea aparentemente contradictorio con lo anteriormente expuesto, denota frescura, espontaneidad e inmediatez, y será precisamente esa supuesta transparencia lo que caracterizará a la fotografía de Centelles. La imagen tiene la capacidad de que el espectador se aproxime a seres que intervinieron en los hechos, preserva el pasado y lo hace presente, y por muchas argucias técnicas que pudieran escandalizar a un espectador ingenuo, sirve para mostrar cómo el autor ha tomado partido. No sólo documenta, sino que interpreta, a pesar de que utilice aparentemente un documento “en bruto”.

La fotografía de los guardias de asalto alcanzó un gran valor simbólico y la reprodujeron multitud de periódicos de la época, entre ellos France Soir o News Week, y aquí se introduce otro aspecto que es necesario conocer. El 23 de Julio de 1936 El Día Grafico publicó la foto que tomó en realidad Centelles; en ella además de los caballos y de los guardias de asalto, en la parte izquierda un civil vestido con una americana y una pistola en la mano; aparentemente había irrumpido en la escena e introducía un dinamismo en la acción, pero no hay más que cotejar las dos imágenes para deducir que la fotografía original carecía de la fuerza de la que se está hablando; el nerviosismo del ciudadano rompía el equilibrio de fuerzas de la segunda obra en cuestión. Existía además un motivo que alteraba el tiempo de la acción representada; el ciudadano no sólo tomaba la pistola con escasa convicción, sino que en su mano izquierda portaba una bala. Se supone que nadie ataca o se defiende con una bala en la mano, sino más bien que esta es fruto del disparo.





Agustín Centelles. "Guardias de Asalto en la calle Diputació" .Barcelona, 19 de Julio de 1936

No se sabe de quién partió la idea de recortar el negativo, es poco probable que fuera su autor, dado el escaso margen de maniobrabilidad que poseían los fotógrafos en las rotativas, quizás fuera una decisión editorial, pero no hay más que acudir a la hemeroteca para comprobar que fue la Vanguardia, el día 24 de julio quien difundió una de las imágenes icónicas de ese día, y que el encuadre que se divulgó a España y al extranjero con gran profusión. Asistimos pues a una práctica corriente en fotografía, aunque resulte una paradoja para cualquier profano, a una falsificación de la realidad para una mejor aproximación a la evidencia, al recurso de la ficción para ilustrar la verdad.

La segunda obra que se analizará fue reproducida si cabe un mayor número de veces, y aunque ese mismo día realizara otra que posee una mayor fuerza emotiva, por sus referencias a la iconografía tradicional europea, ha sido elegida como el icono del dolor ante la muerte. Se trata del reconocimiento de las víctimas

del bombardeo de Lérida el dos de noviembre de 1937. En el cementerio de la ciudad masacrada, el mismo día de difuntos, una mujer acaba de reconocer el cadáver de su marido y se quiebra de dolor y desesperación ante el hecho. En primer término el cuerpo del marido, dispuesto en forma oblicua al espectador, tratando obtener una mayor profundidad; a la izquierda, en segundo término, el motivo central, la figura de una mujer que describe una pirámide casi perfecta; su mano derecha parece ofrecer al esposo un pañuelo que probablemente haya utilizado previamente para limpiarle el rostro, pues parece manchado de sangre; esa mano dirige la mirada del espectador hacia el rostro del difunto, y aunque éste no ofrece su semblante directo, en su frente se perciben con nitidez los restos de sangre seca. La angustia y la desolación ante la evidencia de la muerte lleva a la figura femenina a sujetar su pecho con su otra mano, al tiempo que en un difícil equilibrio sustenta un objeto que aparece por el extremo y que bien pudiera ser un monedero. En tercer término, una mano con la palma abierta en dirección al suelo remarca la desesperación del momento. Al fondo, en el muro, una luz difusa, que parece corresponderse con la niebla que se sabe existía en aquel lugar en aquel momento.

Para tratar de comprender los motivos que llevaron a que esta fotografía se convirtiera en un referente de la desolación ante la muerte, debemos contrastarla con otra que se tomó ese día en el mismo lugar. Se trata de una imagen que aparece en Internet y que pertenece a Bettmann CORBIS. Corresponde a la identificación de los cuerpos de sus hijos muertos por un grupo de madres. En el bombardeo que la Aviazione Legionaria italiana llevó a cabo ese día fallecieron 221 personas, la mayoría de ellos civiles y más de 700 resultaron heridos. Entre ellos cuarenta y ocho niños de entre siete y once años que estudiaban en el colegio Liceu Escolar, un centro educativo pionero de su época, promotor de los principios de la Escola Nova de Catalunya y que había sido fundado en 1906 por el pedagogo leridano Frederic Godás. Manel Sampedro, un alumno que se salvó entonces del terrible bombardeo refiere *“hubo un gran estruendo y el suelo empezó a temblar. El techo se desplomó sobre nosotros. De los cincuenta alumnos que éramos en clase apenas quedamos vivos cuatro o cinco”*. No fue la

Legión Cóndor ,como se ha mantenido hasta hace poco, quien con nueve aviones Heinkel bombardeó la capital del Segre, sino unos aparatos italianos que procedían de Logroño y Soria, quienes con gran eficacia descargaron en pocos minutos doce mil kilos de bombas.



Centelles. Bombardeo de Lérida" el 2 de noviembre de 1937



Mujeres llorando el 2 de noviembre de 1937 en el cementerio de Lérida en el reconocimiento de sus hijos muertos. Bettmann

La fotografía de Bettman reproduce a cinco mujeres ante un bulto ligeramente elevado y difuso que se supone sea algún cadáver, y aunque el dolor y la emotividad están presentes en la escena, los resultados no son similares por varias razones. En primer lugar porque se trata de una imagen en la que las figuras se agolpan y desconciertan al espectador; en segundo lugar porque se aprecia la inmediatez del momento y el nerviosismo del fotógrafo, que no ha elegido el punto de vista adecuado, o por decirlo de alguna manera, no ha elegido un punto de vista concreto, sino que se corresponde al lugar en el que presenciaba los hechos y como un documento en bruto lo reproduce. Es una fotografía interesante sin duda, porque manifiesta las distintas reacciones ante la muerte. La madre que se encuentra a la derecha, en primer término inclina su

rostro hacia el extremo inferior y sujeta un pañuelo, parece aceptar resignada la pérdida; la segunda, de cabellos ensortijados abre sus palmas con desolación preguntándose los motivos por los cuales se ha quedado con las manos vacías; una tercera, más entera, probablemente porque no sea ninguno de sus hijos, trata de consolar a la que se encuentra en el centro de la escena, que se enjuaga las lágrimas con el pañuelo que aprieta en su mano y gime de dolor; pero quizás la más llamativa sea la del extremo de la izquierda, rota de dolor y que parece entrar en trance; sale de la escena como sale de si misma, enajenada. Son el vivo retrato del dolor pero no condensan el dolor como lo hace la imagen de Centelles.

En la fotografía de Centelles se ha elegido un solo motivo, y en esa economía de gestos se ha producido una condensación de la escena. Ha singularizado, se ha movido en torno a la escena, situándose de manera que el difunto aparezca de la mejor manera posible para lograr la profundidad y ha esperado a que la mujer se arrodillara y ejecutara una serie de acciones, que sabemos que realizó por los testimonios gráficos que se conservan. Lo que ha hecho en suma Centelles es, intuir, simplificar y elegir el encuadre más oportuno para recrear la atmósfera del acontecimiento. Su narración es más eficaz precisamente porque ha prescindido de distintos elementos opuestos, las diferencias de las reacciones de las mujeres ante un mismo hecho, que nos conmueven pero distraen, en suma porque ha estilizado la imagen. Y en esa depuración, en esa estilización es donde encuentra su mayor éxito. Porque consigue acceder al potencial simbólico de un lenguaje generador de metáforas y consigue establecer en nuestra memoria cultural una representación del pasado, una representación de lo que sucedió.

¿Sufre más la madre del periodista Josep Pernau que es la fotografiada, que el conjunto de las cinco madres? Es indudable que no, ¿es más importante la muerte de un profesional liberal, hoy sabemos que era el periodista Gabriel Pernau, que la de cincuenta y cuatro niños?, es obvia la respuesta. ¿Nos conmueve más el contemplar al difunto de manera sesgada que ante el cuerpo supuesto que se halla ante el conjunto de madres? No se trata de eso, sino de la maestría del fotógrafo que ha percibido que la emoción se transmite más eficazmente cuanto más la despojemos de anécdotas innecesarias. Así, la mujer de Lérida se

reproducirá miles de veces, casi siempre descontextualizada .Su fuerza también residirá en que remitía a la figura de la Mater Dolorosa, tantas veces representada en la iconografía cristiana, con lo cual la fotografía pierde su carácter de anécdota, la concreta reacción ante la muerte del marido propio, y se convierte en la representación del dolor ante la muerte y en un icono de la barbarie de la guerra.



Autor no identificado, cementerio de Lérida.2 noviembre de 2007.Aparece en

[http://images.google.es/imgres?imgurl=http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n33\\_diciembre/pablo/pablo02.jpg&imgrefurl=http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n33\\_diciembre/892\\_33.html&usq=\\_\\_wuHUGHS\\_7FRcspuXdreSanRIBs0=&h=307&w=400&sz=25&hl=es&start=11&tbnid=ayzxFO3r7HU6pM:&tbnh=95&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dfotografias%2Bguerra%2Bcivil%26gbv%3D2%26ndsp%3D21%26hl%3Des%26sa%3DG](http://images.google.es/imgres?imgurl=http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n33_diciembre/pablo/pablo02.jpg&imgrefurl=http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n33_diciembre/892_33.html&usq=__wuHUGHS_7FRcspuXdreSanRIBs0=&h=307&w=400&sz=25&hl=es&start=11&tbnid=ayzxFO3r7HU6pM:&tbnh=95&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dfotografias%2Bguerra%2Bcivil%26gbv%3D2%26ndsp%3D21%26hl%3Des%26sa%3DG)

En la identificación de los cadáveres estuvieron presentes numerosos fotógrafos; esta imagen es un claro ejemplo de lo que decimos; la esposa del periodista muerto ha abandonado el pañuelo, conforma un compacto núcleo piramidal a través de la posición de sus brazos, del cuerpo de Pernau y de otro cadáver que aparece en primer plano a la izquierda. El fotógrafo se ha arrodillado para captar la escena y ha introducido en el encuadre a un espectador del que sólo observamos sus extremidades inferiores. A pesar de que la fotografía posee una gran carga emotiva y una gran fuerza, el hecho de que muestre los efectos devastadores de la guerra, la muerte en un primer término, no consigue captar de igual manera la atención del espectador como Centelles. No se puede precisar a ciencia cierta quién tomó la imagen.

Mientras Centelles utilizaba su Leica, un cámara de Laya Films filmaba la secuencia y esas imágenes fueron empleadas por el Comisariado de Propaganda de la Generalitat en el documental "Cataluña mártir". Pero el material fílmico no consigue la intensidad del instante que captó Centelles. Esta observación refleja la capacidad narrativa de la fotografía y el potencial simbólico de un lenguaje susceptible de generar metáforas y de establecer en nuestra memoria cultural representaciones del pasado. La fotografía posee un carácter elegíaco, conectado a los mecanismos de la memoria y a la necesidad de las personas de reafirmar y conjurar su pasado. Centelles convierte un instante íntimo en un símbolo de la tragedia colectiva, y puede hacerlo gracias a su penetración, en suma, a su capacidad artística.

El segundo fotógrafo español que ha sido unánimemente reconocido como el mejor profesional de la época se encontraba en Madrid y estuvo presente en los acontecimientos históricos más importantes de finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. Si con Centelles resultaba fácil la identificación de la autoría de sus obras, en el caso de Alfonso entraña una gran dificultad, sobre todo a partir de una época determinada, porque Alfonso no es un solo individuo, era una firma, una marca de una empresa concreta.



La firma Alfonso apareció por vez primera en 1904 en la prensa, cuando Julio Burell encargó a Alfonso Sánchez García, un fotógrafo que entonces ya era reconocido, la dirección de la sección de fotografía del diario El Gráfico. Su talento para el reportaje, su curiosa ubicuidad y su instinto natural para el reportaje fotográfico le convirtieron en pocos años en el periodista gráfico madrileño más solicitado. Nunca abandonó su faceta de retratista, que le otorgó popularidad y supo convertir sus diferentes estudios en punto de encuentro de periodistas, escritores políticos y gentes de la farándula.

Transmitió su profesión a sus hijos Alfonso, Luis y Pepe Sánchez Portela, y sobre todo con el primero de ellos, al que en adelante se denominará Alfonso Sánchez Portela, existen grandes problemas por la paternidad de las fotografías, desde el momento en el que cualquier obra que saliera del estudio llevaba el sello Alfonso. Esta circunstancia, aunque dificulta el discernimiento de la autoría, sirve sin embargo para ejemplificar el funcionamiento de los estudios fotográficos de la época y para reconstruir los primeros pasos de la primera agencia fotográfica española.

Alfonso Sánchez nació el 21 de Febrero de 1880 en Ciudad Real; hijo de un republicano, Victoriano Sánchez Molina, que se dedicaba con más empeño que éxitos a distintos negocios teatrales. La enfermedad de su padre, cuando tenía once años, le apartó de sus estudios de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios para contribuir a la economía de su familia.

Desempeñó los más diversos oficios, siempre en calidad de aprendiz, hasta que en 1895 fue admitido en el estudio de Amador, un buen retratista. Se cumplía en Alfonso la descripción que Kaulak hizo de los primeros pasos de un fotógrafo en la época *“ante el rótulo de se necesita aprendiz, surge un chico que lo mismo servía para fotógrafo que para zapatero, dependiente de ultramarino o cochero de punto.(...)Se le empezaba a enseñar, recomendándole(.) el barrido de la galería y el lavado del laboratorio .A los pocos meses se ascendía al chico y se le permitía hacer recados. En el segundo curso, el chico sabía de oídas pronunciar hiposulfito, albúmina, citrato de plata y otros vocablos de laboratorio. Y entonces*

*se le mandaba que cargara los chasis, lavar las pruebas, enfocar y manejar los obturadores(...)*(pág 19 de Publio Mondéjar, Alfonso).

Las facultades de Alfonso para la profesión se desarrollaron pronto. Comenzó a recorrer la ciudad en los equipos ambulantes que fotografiaban banquetes, sucesos de actualidad, bodas o fastos, que se publicaban bajo la firma Ambulancias Amador. Con diecisiete años dio un salto cualitativo, entró en el estudio de Manuel Compañy, situado en la calle de Fuencarral. Compañy reunía en aquel lugar a músicos y escritores y en aquella tertulia el flamante primer operador del fotógrafo trabó relaciones que le serían muy útiles en el futuro. Alfonso alternaba el trabajo de la galería con la tarea ambulante por la ciudad y la información de los estrenos de teatro que se publicaban en La Revista Moderna ; su olfato periodístico le llevó a una exclusiva célebre, el hundimiento del tercer depósito de agua del Lozoya en 1903. Al año siguiente sería responsable de la sección fotográfica de El Gráfico, y fue precisamente Burell, quien le contrató, el que decidió que sus fotos aparecieran con la firma de Alfonso.

Su presencia en El gráfico fue corta, apenas duró seis meses la publicación, y Alfonso tuvo que reorientar su actividad, carecía de estudio propio, y aprovechó la moda del coleccionismo de postales fotográficas, retratando a actrices, políticos o toreros, inclinándose hacia el “pictorialismo”, un sucedáneo artístico entre la pintura y la fotografía. Sus buenas relaciones con intelectuales republicanos como Ortega Munilla y Rafael Gasset le permitieron trabajar en El Imparcial primero y desplazarse más tarde a El Heraldo de Madrid, diario en el que conseguiría sus mayores éxitos profesionales. En 1906 se había creado la sociedad Editorial española, el famoso trust que controló la edición conjunta de El Imparcial, El Heraldo y el Liberal, y la presencia de Alfonso en estos diarios se hizo habitual. El fotógrafo dio un paso decisivo, se estableció de forma autónoma en un estudio de la calle General Castaños, especializándose en los retratos, pero siguió recorriendo las calles, combinando esta actividad con su colaboración en la prensa gráfica.

La guerra de Marruecos fue un punto de inflexión en su carrera; fue enviado como reportero para suministrar al Heraldo fotografías de la contienda. Equipado con

una pesada cámara de campaña Ernemann de 4,5 de luminosidad y una maleta con 10 cajas de negativos de cristal de 10x15, intentó reflejar los estragos de la guerra, pero no le permitieron acceder más que a la retaguardia de la artillería española. Desde allí enviaba las fotografías a El Heraldó y al mismo tiempo mandaba exponerlas en las vitrinas de su estudio, lugar frecuentado por una multitud que se acercaba a contemplarlas. Era más la notoriedad que adquiriría por su labor que por la calidad de las fotografías que realizaba; el desastre del barranco del Lobo o los crímenes del capitán Sanchez fueron seguidos con avidez por una masa que demandaba información, y aunque los resultados dejaran bastante que desear, sin embargo causaron un gran impacto en la sociedad que cuestionaba la intervención en Marruecos,.

La carrera de Alfonso fue creciendo al ritmo de las transformaciones que se producían en el mundo empresarial de la prensa, dejó de colaborar con el trust cuando éste sufrió una reestructuración empresarial y comenzó a colaborar con El Sol, un periódico más elitista. y más tarde con La Libertad. Al compás de estos cambios aumentó su presencia en la prensa diaria, pero sobre todo se modificó claramente la actividad del reportero. Comenzó su propio proyecto empresarial, transformando su estudio en una incipiente agencia fotográfica, comercializando tanto en España como en el extranjero la producción de las obras de su estudio. Se trasladó al número seis de la calle de Fuencarral y su galería se especializó en los retratos de escritores, actores, políticos, que en suma eran los que demandaban los periódicos.

Convertido en empresario, dio trabajo a numerosos fotógrafos, entre ellos a Enrique López, a José Bárcenas y a Domingo González del Río, y aunque éstos realizaran las fotografías, veían la luz con la firma de la casa. La plantilla del estudio llegó a ser de veinte personas, amén del maestro y de sus tres hijos, y estaba constituida por operadores de galerías, retocadores, positivadores, iluminadores, botones, cobradores, personal de laboratorio, peluquería y maquillaje.

La demanda de la prensa gráfica llevó a los reporteros a las calles, y en ellos la firma Alfonso se especializó, captando el movimiento de las calles y la dedicación

de sus pobladores. En realidad se trataba de imágenes cotidianas, que enlazaban con las antiguas colecciones de fotografías; antes eran de artistas y de toreros, ahora se decantarían más hacia las profesiones o las vistas típicas. Esta actividad se combinaba con las visitas a las casas de socorro, al Palacio Real para conocer las posibles noticias, las corridas de toros, los banquetes, los homenajes, las presentaciones en sociedad, es decir, cualesquiera de las actividades susceptibles de ser fotografiadas y de ocupar un hueco en las revistas gráficas o en la prensa diaria.

En 1920 Alfonso Sánchez Portela ya asistía a su padre, tanto en el estudio como en la calle, por ello conviene atenderle. A diferencia de su progenitor, Portela nació, en noviembre de 1902, en el mundo de la fotografía, y pronto comenzó a manejar la vieja cámara de su padre, una Nettel, que cambiaría más tarde por una Goerz Anchou de 9x 12, dotada de una óptica de 150 mm, 4,5 de luminosidad, obturador de cortinilla, velocidad de hasta una milésima de segundo, trípode de madera, aparato de magnesio y la mochila en la que se guardaban los chasis. Algunos creen que ciertas imágenes atribuidas a su padre como La pavera de 1925 o la rebusca entre las montañas de detritus de Tetuán de las Victorias de 1930 pudieran ser suyas, pero lo cierto es que él nunca lo aclaró, como se verá más adelante, aprovechándose de la ceremonia de la confusión que la rúbrica Alfonso producía. La figura de Alfonso ensombrecía a los de alrededor y su talento para controlar el negocio impedía crecer profesionalmente a sus hijos. Alfonso Sánchez Portela se especializó en los reportajes de calle y en asistir a su padre en los reportajes especiales ,recorriendo los lugares en los que pudiera saltar la noticia política o social; su hermano Luis se dedicó a los sucesos y a los temas deportivos y Pepe a los espectáculos en general y al teatro en particular. Cuando estalla la guerra civil Alfonso contaba con 58 años , edad poco propicia para estar en la calle, y Portela con 35, lo que puede aclarar algo acerca de las fotografías que cada uno de ellos pudiera realizar.



Alfonso. 14 de abril. Puerta del Sol, Proclamación de la República

.El sentido de la autoría no estaba entonces muy desarrollado entre los fotógrafos y menos aún en el interior de la firma Alfonso. El 14 de abril de 1931 se proclamó la II República en la Puerta del Sol. Esta fotografía se ha reproducido miles de veces y se atribuye a Alfonso Sánchez Portela; el autor, situado en un balcón de la plaza, probablemente en el punto que desemboca la calle de Alcalá muestra la algarabía de una muchedumbre en la que predominan los varones de todas las edades y condiciones; cabezas al descubierto, gorras y sombreros, lo que nos habla de la presencia del pueblo en las calles. En primer término, sobre el techo de un automóvil se agolpan varios políticos y militares, uno de los cuales porta una bandera, en segundo término, también sobre otro automóvil, un individuo, trajeado y sin sombrero agita otra bandera. Es precisamente la posición de las banderas al ser ondeadas la que otorga una gran profundidad a la escena, y sobre

todo la luz que incide en el techo del segundo auto la que sirve para remarcar la escena. Se trata de una fotografía realizada al aire libre y por tanto las condiciones de luz son las que existen en ese momento sin que haya sido posible prescindir del contraluz que en un momento determinado de la escena se produce, por el contrario, se aprovecha para obtener una mayor intensidad. Es un documento histórico de gran calidad artística, no comparable a las diversas instantáneas que firmadas también por Alfonso se hicieron de ese momento. Por motivos sencillos de entender, entre otros la imposibilidad de transitar por la plaza en ese momento, las diferentes fotografías debieron ser tomadas por otros fotógrafos de la casa desde diferentes lugares. ¿Qué es lo que las diferencia entonces? La condensación del ambiente, el sentido épico y la capacidad narrativa de ésta en concreto.

El tema de la autoría en el caso concreto de Alfonso constituye realmente una tarea ardua y de difícil solución como lo demuestra Publio Mondéjar. Era práctica corriente entre los fotógrafos que se intercambiaban imágenes, así Alfonso entregó un negativo de la cogida mortal de Manuel Granero a Baldomero, un gran fotógrafo taurino, y éste se conserva todavía en el archivo de éste último. Esta práctica se incrementó durante la guerra civil, momento en el que distintos fotógrafos fueron requeridos por el Comisariado de Propaganda para tomar imágenes de los distintos acontecimientos, algunas de las cuales se encuentran en el Archivo Rojo. La escasez de medios y el intento de eludir la censura les llevó a asociarse, como en el caso de Albero y Segovia y ahí se introduce una variable que dificulta aún más la tarea de catalogación y de atribución de una obra a un fotógrafo en concreto. Albero y Segovia se asociaron, Santos Yubero hizo lo propio con los hermanos Benítez Casaus y Alfonso colaboró con todos..

La célebre imagen del patio del cuartel de la Montaña aparece catalogada en el Museo Nacional Reina Sofía como perteneciente a Alfonso Sánchez Portela. Se trata de una fotografía espeluznante de la que se conservan varias; ambas son muy similares, tan sólo las diferencia la presencia de un individuo en el extremo inferior izquierda; han sido realizados desde un punto alto, tal vez desde uno de los pisos superiores del cuartel que dan al patio. Esta imagen se publicó sin firma

en las páginas de L'illustration el 8 de agosto de 1936 y eso dio pie a que alguno de los muchos fotógrafos que penetraron en el cuartel ese día se la apropiara. Publio Mondéjar cree que puede haber sido tomada por Francisco Segovia, se conserva en algún archivo como el de Díaz Casariego, y sólo a la muerte de ambos fotógrafos Alfonso Sánchez Portela se la autoatribuyó .Es probable que todos los fotógrafos captaran imágenes del momento pero llama la atención que una fotografía que no tuvo una firma la adquiriera precisamente cuando sus posibles autores desaparecieron .Máxime cuando se ha constatado que los negativos que se conservan en el fondo Alfonso del Archivo General de la Administración no son originales, sino simples reproducciones o duplicados. En el Archivo Rojo todas las fotografías que se conservan del Cuartel de la Montaña han sido catalogadas como elaboradas por Francisco Segovia, y no figura la fotografía en cuestión .Alfonso Sánchez Portela , que había fallecido cuando Publio Mondéjar expuso su teoría, narró a un biógrafo en 1990 las vicisitudes que sufrió aquella toma. Alfonso o quienquiera que fuese penetró tras el asalto, existen tomas en el Archivo Rojo en las que se ven cómo el fotógrafo se hallaba en el exterior reflejando a los milicianos que están dispuestos a entrar, una segunda en la que el fotógrafo se halla sobre unas escaleras mientras que los asaltantes fuerzan las puertas internas que conducen al patio, otra en la que se ve a los asaltantes corriendo por las arcadas del patio y se vislumbra que hay disparos por su agitación y finalmente ésta que comentamos, que no olvidemos presenta ese mismo patio sembrado de soldados abatidos por las balas.



Alfonso?Patio del cuartel de la montaña.20 de julio de 1936.

La fotografía en cuestión pone de manifiesto la reacción de las masas, el momento en el que se han tomado la revancha por la sublevación, y por tanto podía resultar una foto poco política correctamente. En las memorias del anarquista Cipriano Mera aparece un comentario de repulsa ante la contemplación de los hechos. Por eso tal vez habría que atender a las explicaciones de Alfonso Portela, sin abandonar del todo las sospechas de Mondéjar. Portela temió que los asaltantes le requisaran el rollo de la película, precisamente porque era un incómodo testigo, y por ello se lo entregó a un espectador casual para que lo guardara, mientras que él abandonaba con cautela el cuartel. Un poco más tarde recuperó el rollo de película al encontrarse con quien fuera en la plaza de España, junto al edificio del Instituto Asturiano de Minas. Ese reportaje no pudo publicarse en España, evidentemente la censura no iba a permitirlo, ponía en evidencia los desmanes de las masas, pero si que pudo saltar a las páginas de los diarios internacionales. La



odisea del reportaje no concluyó aquellos días. Portela explica que cuando concluyó la guerra le requisaron los originales para utilizarlos como propaganda, aunque conservaba copias de todos ellos; tal vez esto explica algunas de las dudas que asaltan a los estudiosos. La agencia gráfica Alfonso era la que tenía la posibilidad de distribuir los primeros reportajes de la guerra y así lo hizo, trasladando a magazines importantes como The Illustrated London News o L'illustration de Paris las imágenes captadas por los principales fotógrafos madrileños. En septiembre de 1936 su capacidad de maniobra era prácticamente inexistente, los estudios fueron incautados por la denominada Sociedad Obrera que tenía su sede en la calle Piamonte, y un retocador de la casa, Martín Garrido, fue nombrado delegado de la empresa. La confiscación provocó una profunda mutación en los métodos de trabajo, todo dejó de pasar por las manos de Alfonso padre y estuvo sujeto al control del delegado, entrando los estudios a finales de 1936 en una profunda crisis, de la que no se libraría al final de la guerra.

## LOS FOTORREPORTEROS EXTRANJEROS

En la introducción al catálogo de Capa en la guerra del Museo Nacional Reina Sofía, Cornell Capa escribía que su hermano fue a España por la misma razón por la que lo hicieron los voluntarios procedentes de todo el mundo. Creían y albergaban la esperanza de que una victoria republicana provocaría el derrumbamiento del fascismo en toda Europa y que de este modo se impediría la guerra mundial que parecía inevitable. Su cámara era su arma, continúa, y la utilizaba para obtener el apoyo internacional para la causa republicana.

Cornell Capa incide en un aspecto en el que todos los autores están de acuerdo, la imposibilidad de permanecer al margen, de no tomar partido ante los hechos de los que eran testigos. Se suele afirmar que la visión de algunos fotógrafos extranjeros resultó más desprejuiciada y por tanto más distanciada que la de los reporteros españoles, pero esta enunciación no se cumple en todos los casos; su aportación resultó esencial porque recorrieron la Península algunos de

los fotógrafos más considerados del momento, y la mayoría de ellos pusieron su cámara al servicio de la causa republicana .No sólo acudió Capa, con él vinieron otros fotógrafos que trabajaban para la revista Vu como Gerda Taro, George Reisner, o Namuth; David Seymour que trabajaba para Regard y Life, y Walter Reuter, reportero de la revista AIZ(Arbeiter Illustrierte Zeitung) y varias mujeres entre las que destacaban Kati Horna, que se dedicó a publicaciones anarquistas como Mujeres Libres o Tierra y Libertad. Todos estos sin excepción colaboraron con los servicios de propaganda de la República, apostando por su causa .Los servicios de propaganda republicana les facilitaban la cobertura necesaria para poder llevar a cabo su trabajo, conscientes de que sus reportajes servían para denunciar lo que ocurría. Hubo también otros fotógrafos extranjeros que asistieron a la contienda desde el bando sublevado; se ha dicho que sus fotografías resultaron diferentes a las de sus colegas en el bando republicano porque también fue distinta su motivación y su grado de compromiso .Habría que matizar esta apreciación, pues las facilidades que los reporteros encontraban en la zona republicana no podían en absoluto compararse a las de la zona sublevada; si un periodista resultaba incómodo en algunos lugares, sobre todo en la zona rebelde, en el caso de los fotógrafos se convertía en incómodo cuando no directamente peligroso .Un ejemplo lo constituye Albert Louis Deschamps, reportero de la revista católica L'illustration de París , quien desde 1938 siguió a los ejércitos rebeldes prácticamente en todas sus grandes operaciones; entraba cuando se lo permitían, cuando ya se había llevado a cabo la tarea de limpieza en los lugares ocupados, y procuraba, porque bien no tenía acceso, bien porque no le agradara , no mostrar las imágenes de la violencia; sus fotos resultan un tanto asépticas.. Deschamps empleaba una Leica, como se muestra en una fotografía en abril de 1939 delante de la Escuela de Arquitectura en la que aparece con Perico Chicote quien le sirve un cóctel al coronel Joaquín Ríos Capapé que acababa de desfilar por las calles de Madrid. Las fotografías de Deschamps muestran grandes escenarios de batalla, tomas de ciudades , refugiados concentrados en pueblos, con una asepsia evidente, refleja lo que ve en ese momento, con una cierta esterilización no estilización; pocas veces muestra partido ni se aproxima a los

mueritos, siempre guiado, claro .Pero existen varias excepciones.En el primero de los casos es una secuencia de imágenes en la que se va aproximando a los restos de un aviador, y lógicamente la más próxima produce repulsa; en la segunda, de la que se conserva toda la secuencia de tomas se ve cómo ha sido guiado por alguien después de la conquista de algún pueblo, y desde el camino se aproxima al cementerio del lugar en el que se van poniendo de manifiesto los actos sacrílegos cometidos por los extremistas de izquierda, la decapitación de imágenes,la conversión del cementerio en sede de un sindicato, hasta llegar a la imagen que ofrecemos que proviene de una profanación de tumbas..



Albert Louis Deschamps Forma parte de una secuencia en la que se realiza una visita guiada a un cementerio. Aparece en <http://eltingladodesantaefemia.com/2009/03/25/la-muerte-visita-guiada-1939/>

Pero el fotógrafo que más contribuyó a difundir la imagen de la República y de la guerra desde la óptica republicana fue Robert Capa, tal vez porque su notoriedad y la calidad de su trabajo se unieron al grado de compromiso que adquirió con quienes trataban de defender la legalidad y la democracia .La fotografía de Capa se distingue por su proximidad, por su cercanía, por su énfasis en el carácter de epopeya del pueblo que se defiende, el arrojo y la emotividad de los retratados; ética y estética se unen a través de sus imágenes.

Las fotografías que Capa tomó durante la guerra son de una innegable belleza, reflejo de las relaciones humanas y de su nobleza; captan tanto momentos de alegría como de tragedia, en el frente y en la vida cotidiana. Documentan la destrucción que el bombardeo rebelde produce en las zonas urbanas republicanas y el sufrimiento de la población civil y traducen a imágenes la convicción de unos ideales y la obstinada determinación de resistencia.

Octavio Paz escribió que en la guerra de España había sentido la revelación de un hombre nuevo y de otra clase de soledad abierta a la trascendencia.La cercanía de la muerte y la fraternidad de las armas , argumentaba, generan una atmósfera propicia a lo extraordinario, a todo aquello que sobrepasa la condición humana y rompe el círculo de soledad que rodea a cada hombre; pues bien, Capa es el fotógrafo que mejor retrata esa atmósfera extraordinaria.

André Friedmann nació en Budapest en 1913 en el seno de una familia judía., con lo que sus posibilidades de acceder a la Universidad húngara eran escasas, dado que existía una limitación numérica de los judíos que podían ingresar en ella. Esta circunstancia y su participación en las manifestaciones contra el régimen, le obligaron a exiliarse en 1930.Viajó a Berlín para estudiar periodismo en el momento del ascenso del Partido nazi, lo que acentuaría su compromiso político; la depresión económica impidió que su familia le siguiera manteniendo y tuvo que entrar a trabajar en la destacada agencia fotográfica Dephot, primero como chico

de los recados y después como ayudante, iniciándose en la fotografía. Admirador de Trotsky, en 1932 recibió su primer encargo importante, dar testimonio de una conferencia que el exiliado ruso daba en Copenhague.

La llegada de Hitler al poder en 1933 le obligó a exiliarse de nuevo a París, donde durante dos años tuvo grandes dificultades para encontrar trabajo. Allí conoció a una refugiada alemana, Gerta Pohorylle, a quien enseñaría los rudimentos de la fotografía. Es conocida la argucia de Gerta para conseguir vender las fotografías de Friedmann; se inventó la existencia de un americano, Robert Capa, que había obtenido un gran éxito en Estados Unidos. En un momento determinado no hubo posibilidad de seguir vendiendo por intermediación las fotografías del supuesto americano, de manera que André Friedmann hubo de adquirir para siempre la personalidad de Robert Capa. Gerta cambiaría también su nombre, adoptaría el de Gerda Taro, que era como se llamaba un escultor japonés amigo de ambos en París, Taro Okamoto.

Capa viajó a España en 1935, Dephot le había encargado una serie de reportajes para varias revistas alemanas. Visitó San Sebastián para captar las imágenes cotidianas de un boxeador, Paulino Uzcudun, estuvo en Madrid para intentar fotografiar a Juan de la Cierva, el inventor del autogiro, pero éste se negó, se hallaba entonces más interesado en la lingüística, y aprovechando que estaba en la capital, retrató al teniente coronel Emilio Herrera, que se preparaba para un ascenso en globo hasta una altitud de 25.000 metros. Fotografió el desfile del cuarto aniversario de la proclamación de la República en Madrid y viajó a Sevilla para captar la Feria y la Semana Santa.

En 1928 Lucien Vogel había fundado la revista francesa Vu, que rompía con la forma clásica de la foto aislada, tal y como practicaba L'Illustration. Vu aportó un nuevo método, el reportaje ilustrado mediante informaciones de todo el mundo, era pues la primera revista moderna francesa que se basaba en la fotografía. A finales de Julio de 1936 Vogel invitó a Capa y a Taro a viajar a Barcelona con un grupo de periodistas; cuando Capa llegó a Barcelona, la ciudad no se parecía en nada a la que había conocido el año anterior, se había producido una revolución proletaria y la ciudad acomodada y burguesa prácticamente había desaparecido.

Como le ocurrió más tarde a Orwell, la atmósfera de revolución les atrapó y se dedicaron durante unos días a fotografiar la despedida de los soldados que partían hacia el frente de Aragón en la estación de tren y a dejar testimonio de los cambios que en la ciudad se habían producido, pero llegó un momento en el que decidieron dirigirse al Frente de Aragón, en busca de una mayor actividad. Cuando llegaron allí les sorprendió la inactividad del frente, no existía prácticamente el combate directo, sino más bien pequeñas escaramuzas ocasionales que solían realizarse por la noche, de manera que no podían captarlas. Sus cámaras captaron a los milicianos acampados en refugios improvisados, dispuestos ante las ametralladoras y colaborando con los agricultores de las granjas colectivizadas en las tareas de recogida de la mies. Como buenos profesionales, deseaban fotografías más elocuentes y vivas de la guerra y se trasladaron a Tardienta, cuartel general del batallón Taelmann, pero allí se encontraron con la misma situación, de manera que Capa y Taro viajaron a Leciñena, donde se hallaba una columna del POUM, precisamente a la que se incorporaría Orwell ese invierno. En vista de que allí tampoco había movimiento, se trasladaron a los frentes de Guadarrama y Toledo, donde la situación era parecida. El Gobierno republicano lanzó a los cuatro vientos su determinación de recuperar Córdoba, llegando a falsear la situación desde el momento en el que anunció que las tropas republicanas habían entrado en la ciudad; Capa y Taro creyeron que sería posible fotografiar una gran victoria de la República y hacia allí encaminaron sus pasos. En ese frente de Córdoba Robert Capa tomó su foto más famosa y también la más controvertida, la muerte del miliciano. El 23 de septiembre de 1936 esa imagen aparecía en *Vu*, formando parte de un reportaje de dos páginas que se titulaba *La guerra civil en España*. En la página de la izquierda, bajo el título de “*Cómo caen*” aparecían dos imágenes, la del miliciano que se haría famosa, y otra en la que aparecía muerto en el mismo lugar un soldado con el fusil en su mano derecha. Las dos fotografías daban la idea de una sucesión y podían dar la impresión de que se trataba del mismo varón, aunque el traje que vestían era distinto. En la página de la izquierda, titulada “*Cómo huyen*”, se mostraban cinco fotografías en las que predominaban las mujeres y los niños que huían con sus pertenencias.

bajo el brazo. Existía una continuidad en todo el reportaje porque se habían empleado los principios de espacio y tiempo continuo y el principio temático desde el momento en el que se había aplicado la técnica del collage. En el discurso narrativo existían analogías con el cine, se yuxtaponían pequeños relatos en los que se referían diversas historias a través de las fotografías, y esos relatos se encadenaban a pesar de que refirieran historias distintas, y todas ellas conformaban un cuerpo.

En 1938 se publicaba *Death in the Making*, maquetado por André Kertész y prologado por Jay Allen. Ese libro de fotografías testimoniaba el comienzo del fotoensayo. Este nuevo género periodístico no estaba sujeto a limitaciones cronológicas ni espaciales, por lo que incluía varias fotografías de Capa y Taro tomadas entre 1936 y 1937. La obra se dividía en catorce apartados temáticos, desde el comienzo de la guerra hasta la batalla de Brunete y recogía los documentos obtenidos por Capa y Taro por los distintos frentes. Prevalcían las imágenes aunque el texto era obra de Capa, en forma de diario. Las fotografías no se correspondían en ocasiones con el texto, como en el caso de la evacuación de Málaga, pues aparecían imágenes que habían sido tomadas por Capa y Taro en septiembre de 1936 en Cerro Muriano, dado que ambos fotógrafos no habían llegado a tiempo para fotografiar los hechos, y también se mostraban imágenes de Bilbao que habían sido cedidas por David Seymour. Estos préstamos e hiatos serían muy frecuentes a partir de entonces como recursos narrativos. El objetivo era conseguir la empatía de los espectadores, que se emocionaran ante lo que contemplaban y que reaccionaran ante la masacre que se estaba produciendo. En ese sentido resultaban secundarios tanto la veracidad temporal como autoral.

En aquel momento era frecuente el préstamo entre autores e incluso la compra de fotografías a otros fotógrafos si no se había estado presente en los hechos, era necesario que las enviaran a las agencias que les contrataban, práctica que se repite en todos los conflictos bélicos. Seymour, Taro y Capa trabajaban para la

misma agencia Magnum y en ocasiones resulta difícil deslindar la autoría de algunas imágenes, sobre todo en el caso de la pareja Taro y Capa, quienes intercambiaban sus cámaras , fotografiaban los mismos motivos y decidían cuáles de ellas era las que remitirían a la agencia bajo la firma “Robert Capa” o “Photo:Capa. Probablemente Taro sacrificaría su ego en bastantes ocasiones para que brillara con luz propia su mayor creación, Bob Capa. Tanto es así que las últimas aportaciones al estudio de la imagen más famosa de éste, el miliciano muerto, siembran las dudas acerca de si en realidad fue ella quien la obtuvo. Esta circunstancia podría explicar la reticencia posterior de Capa a hablar de esa imagen, aunque desde las instancias oficiales del fotógrafo se atribuyera al dolor que le causaba la muerte real del miliciano. Sería realmente embarazoso mantener la impostura de que la imagen que le elevara a los altares de la fotografía no le perteneciera.

Nunca una fotografía hizo correr tantos ríos de tinta como la del miliciano, y prácticamente desde el primer momento hubo serias dudas acerca de su veracidad, y se apuntó la posibilidad de que se tratara de una puesta en escena. La familia de Capa, poseedora de su legado, y Richard Whelan, su biógrafo oficial, tampoco hicieron nada para despejar la incógnita, sobre todo lo que hubiera sido definitivo, mostrar los negativos de esa imagen y consecuentemente de las fotografías que el fotógrafo tomó aquel cinco de septiembre. El descubrimiento del maletín de México a comienzos de 2008 hizo albergar alguna esperanza en ese sentido, pero faltaba un rollo, precisamente el que debía contener la muerte del miliciano. A finales de 2008 y principios de 2009 una exposición del Museo Barbizon de Londres generó expectativas, pero tampoco ofreció unos resultados taxativos, de hecho la propia comisaria de la Exposición, Cynthia Young , que examinó cuidadosamente las fotografías que de Cerro Muriano se presentaban, expresaba que era evidente que mientras Capa y Taro hacían las fotografías no estaban en el corazón de ninguna batalla. La secuencia completa de los negativos sigue sin aparecer, tal vez porque se perdieran, tal vez porque alguno de los que en algún momento tuvieron en su poder el maletín los retirara con el fin de



obtener beneficios económicos, de manera que concluye Young, la polémica seguirá persistiendo y la sombra de la impostura perseguirá a Capa.

La polémica la inició un periodista británico, O'Dowd Gallagher, quien afirmaba que Capa, con quien había coincidido en un hotel en la frontera oeste de España y Francia en el momento de hacer la foto, le había confesado que había sido un montaje. En 1975 un escritor británico, Phillip Knighey se hizo eco de estas afirmaciones en un libro y aseguró que como en Cerro Muriano no existían acciones militares y los fotógrafos se quejaban de la imposibilidad de llevar a cabo su trabajo, un oficial republicano decidió movilizar un destacamento hasta unas trincheras cercanas para que simularan una serie de maniobras. Se debería tener en cuenta que esta práctica era más frecuente de lo que se cree durante la guerra civil, y que si se observan con detenimiento algunas fotografías de combate se vislumbran algunos detalles que denotan un cierto posado, previo o posterior al combate. También habría que tomar en consideración la muerte de Gerda Taro en Brunete, que incumpliendo las órdenes militares se dispone a partir al centro de la contienda; los militares, tanto en uno como en otro bando consideraban a los periodistas un verdadero estorbo durante las operaciones militares y procuraban facilitarles su tarea pero a una prudente distancia.

El estado de la cuestión inclina la balanza a favor de quienes argumentan que Capa aprovechó unas horas de la mañana, concretamente a partir de las nueve, para fotografiar a un grupo de milicianos y pedirles que representaran un ataque. En esa secuencia se inscriben varias fotografías que representan a unos milicianos eufóricos que alzan sus fusiles por encima de sus cabezas, entre los que destaca un anarquista vestido de blanco con los correaes fabricados en Alcoy que parece ser el mismo que cae fulminantemente muerto. Este miliciano fue reconocido en 1995 como Federico Borrell, alias Taino, procedente de Alcoy. Los estudios que se llevaron a cabo acerca de Taino también están hoy en entredicho; es cierto que el alcoyano participó en los combates de Cerro Muriano, pero no queda totalmente probado que muriera ese cinco de Septiembre a las cinco de la tarde en aquel lugar, desde el momento en el que un compañero suyo un año más tarde hacía un panegírico de su muerte en una publicación libertaria

de Alcoy, Ruta Confederal, y en ella la descripción de su muerte detrás un árbol, agarrado a su fusil, no coinciden para nada con el entorno de Cerro Muriano. De manera que el miliciano al que la familia de Capa y su biógrafo aceptaron como Borrell para algunos vuelve a ser anónimo.

Otro lugar común que se ha mantenido siempre ha sido la única muerte producida en Cerro Muriano aquel día, Hugo Domenech y Raúl M. Riebenbauer creen que se produjeron varias y se amparan en datos historiográficos, aunque no los precisan y en declaraciones de combatientes presentes en el mismo lugar aquel día, afirmaciones que habría que poner en cuarentena dada la fragilidad de la memoria. Mario Brotons Jordá estuvo en Cerro Muriano el 5 de septiembre de 1936 y fue el encargado de esclarecer la identidad del miliciano, atribuyéndola a Borrell, alcoyano como él. No presentó ningún documento oficial que probara lo que decía acerca de que el único combatiente muerto ese día fuera Borrell, tan sólo dijo haber consultado los archivos de Salamanca y de Madrid; a su muerte, su hijo confesó que no había ido a esos archivos y que se había guiado por la intuición, además de haber enseñado al hermano de Borrell la célebre fotografía y que éste le había identificado. Luca Pagni ha mostrado unos documentos en los que en los supuestos archivos consultados por Mario Brótons confirman que no existe constancia de su muerte; el miliciano sería uno más de los muchos que hasta ahora, fusilados o muertos en combate, no han sido dados por muertos por los registros oficiales. Aunque en este caso hay una prueba fehaciente de su muerte, pues uno de los batallones libertarios de Alcoy pasó a denominarse en 1937 Batallón Taino-Ruesca.

La imagen de la Muerte de un miliciano pertenece a una secuencia que muestra al hombre en cuestión entre un grupo de soldados saltando en un barranco y disparando hacia el otro lado. La revista Vu mostraba un segundo combatiente muerto, precisamente el tercero a la izquierda, quien porta un traje más oscuro que el primero y cuyos correaes se cruzan en forma de aspa en el pecho.



En la página de Vu aparecían los dos milicianos abatidos.

COMMENT  
ILS  
SONT TOMBÉS

LA GUERR



En juillet 1918, les soldats américains, dans les montagnes, se débattaient les armes commencent à se élever  
vers... l'altitude l'armée des États... une bataille à venir... une bataille terrible... et leur sang est  
sur eux le monde entier...

Según Whelan , el biógrafo de Capa, éste corría junto a los soldados cuando ellos iniciaban su ataque al saltar el barranco. Tras tirarse de frente al suelo para disparar un par de veces, los soldados comenzaron la ofensiva, descendiendo una ladera que estaba expuesta al enemigo, y por lo menos dos hombres resultaron

abatidos al entrar en el radio de las balas enemigas .Este segundo combatiente, aparentemente muerto, parece menos creíble que el anterior, sujeta el pesado fusil que portaba y cae de una forma más teatral

Luca Pagni, un prestigioso crítico de fotografía italiano, superpuso en el año 2002 la imagen de este miliciano supuestamente muerto a la del miliciano anarquista ,llamémosle Borrell, y coinciden punto a punto, lo que ya es a todas luces imposible que un mismo lugar pueda ser ocupado por dos muertos.



Pero la última aportación de un documental titulado “La sombra del iceberg” enreda todavía más la maraña de testimonios .En la revista Regards de septiembre de 1936 aparece un tercer miliciano con el mismo encuadre, de manera que parece que Capa buscaba la mejor fotografía que representara la muerte, y por si fuera poco en esa misma revista aparecen otros dos muertos claramente imaginarios por cuanto figuran suspendidos en el aire y de costado. Una nueva fotografía nos muestra a un grupo de soldados disparando de frente al fotógrafo, con lo que con buen criterio los autores del documental, Domenech y Riebenbauer ,expresan que ningún fotógrafo de guerra se situaría delante de un fuego cruzado de inexpertos milicianos.

La sombra de la duda persigue a Capa desde fechas muy tempranas, ya en 1937 expresaba que en España no había que colocar la cámara, es decir, no había que colocar los objetos. Las fotos están ahí, proseguía, y basta con sacarlas. La verdad es la mejor imagen, la mejor propaganda. Habría que reflexionar sobre esta afirmación porque Capa no trataba de captar imágenes bellas sino eficaces y su fin último era utilizarlas para tratar de movilizar las conciencias de los espectadores a favor de la República, es decir su tarea de fotógrafo se supeditaba a la de propagandista. Verdad no es sinónimo de verosimilitud, pero lo verosímil puede cobrar el valor de certeza. De vez en cuando algún episodio nos recuerda nuestra ingenuidad, no hay más que referirse al escándalo que produjo el conocimiento de que la fotografía del beso de Cartier Bresson no fue fruto del azar, sino de una escenificación, y no por ello pierde categoría la imagen. Los responsables del legado Capa intentaron siempre negar que se tratara de una puesta en escena, tal vez en un exceso de mitificación del personaje y reprodujeron siempre las contradictorias explicaciones del propio fotógrafo relatando el hecho, pero no hay más que contemplar de cerca la fotografía para notar el artificio, tanto en el rostro del miliciano como en la posición de la mano izquierda. Capa refería que los milicianos estaban contentos y corrían ladera abajo, cuando sonaron unos disparos; se protegió, sacó de forma instintiva su cámara por encima de la cabeza y tomó la fotografía más célebre del reportaje de guerra. Pudiera ser fruto del azar, pero conviene no olvidar las limitaciones técnicas que la Leika que Capa manejaba poseía en aquel momento, lo que la imposibilitaba en la práctica para captar imágenes a la velocidad que se supone ha sido capturada, y sobre todo para poder fotografiar la caída del otro hombre a continuación. Algunos autores indican que Capa tomó las imágenes por la mañana, de hecho un catedrático de astrofísica de la Universidad de Valencia ha estudiado recientemente la luz que aparece en la imagen y asegura que corresponde a las nueve de la mañana; de tal manera que Federico Borrell murió tres veces, una en la ficción de Capa, a las nueve de la mañana, y otra comúnmente aceptada, a las cinco de la tarde, y una tercera vez si tenemos en cuenta el testimonio aparecido en la revista libertaria de Alcoy en 1937, en un lugar

y tiempo indeterminado . .Pero quedan sin explicar el resto de los supuestos muertos fotografiados.

Se trate o no de una puesta en escena , y todo apunta a esto último, no resta valor a la imagen. Lo importante de la fotografía de Capa radica en último extremo en sus implicaciones simbólicas, y no en la exactitud literal con la que se documenta la muerte de un hombre en concreto. Sigue siendo un símbolo de todos los soldados republicanos que murieron en la guerra y en último extremo, de la España republicana, que se lanzaba a defenderse y era finalmente derrotada. Cuando en julio de 1937 la revista Life dedicó un reportaje a España, lo ilustró con la foto en cuestión y tituló: "*Muerte en España. La guerra civil se ha cobrado medio millón de víctimas en un año*". El soldado de Cerro Muriano, fuera o no Federico Borrell, era uno más, una anécdota convertida en categoría, un símbolo.

La fotografía del miliciano reunía todas las condiciones necesarias para convertirse en un símbolo, como ha expresado recientemente Demetrio E. Brisset Martí ;en ella confluían la importancia social del acontecimiento representado, las cualidades estéticas de la imagen, la fuerza comunicativa y la capacidad de transmitir sentimientos épicos o trágicos y sobre todo la última, que un grupo social decidiera utilizarla para conseguir un objetivo, que suele ser la motivación del espectador para reflexionar acerca de lo que se oculta bajo las apariencias(en Gazeta de Antropología nº 1,2005.Texto 21-01, ver en [http://www.ugr.es/~pwlac/G21\\_01DemetrioE\\_Brisset\\_Martin.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G21_01DemetrioE_Brisset_Martin.html))

En 1947 Capa escribió un libro que se titulaba Slightly out of focus, "*ligeramente desenfocado*" ,en el que venía a decir que no buscaba la nitidez de la imagen sino el sujeto y la emoción que suscitaba. En efecto, las fotos de Capa no tratan de obtener la nitidez, juegan con el movimiento y el desenfoco consecuente como elemento expresivo, con la intensidad dramática más que con la precisión naturista. Se aproximaba al objeto , cambiaba perspectivas y distancias, modificaba los ángulos e introducía un concepto dinámico de la foto de guerra; aparecía así una "*estética de lo borroso*" por oposición a la "*estética de la nitidez*" imperante. Surgía así la "*estética del descuido*" corroborada por el propio Capa, quien solía decir que para plasmar la emoción del combate había que sacudir

ligeramente la cámara. Las fotografías de Cartier Bresson de aquella época se oponían a esta concepción y se caracterizaban por una precisión en la composición y en las proporciones y por una perfecta geometría; eran dos personalidades opuestas, Cartier-Bresson más analítico ,racional y cartesiano, partidario de la nitidez extrema, Capa más intuitivo, visceral y emocional. Razón frente a sentimiento en suma. En ese mismo libro Capa alude a algo que puede ser esencial para entender su trabajo, que muchas imágenes las mandaba sin firmar y que le resultaba raro morir por una fotografía de la que a fin de cuentas nadie iba a saber que era suya.

En mayo de 1937 Capa comenzó a rodar con una cámara Eyemo para “*The march of time*”, una serie documental sobre la actualidad; sin apenas nociones de cómo funcionaba el aparato, acompañó al general Walter y filmó las maniobras de combate; pero esas imágenes no son suficientemente expresivas, quería algo más realista e impactante y se trasladó a Andalucía, al cuartel general del batallón comunista Tchapapiev de la 13 brigada. Se sabe que Taro le acompañaba porque Alfred Kantorowick, comisario político de esa brigada se sorprendió del cambio producido en su atuendo ,enfundada en un mono y con una pistola a la cintura. Allí se produjo un hecho que viene a sembrar más dudas en torno a la foto del miliciano. Capa recreó el ataque a una posición rebelde imaginaria que se había producido días antes; no filmó un combate real ni uno inexistente, sino que reconstruyó un acontecimiento histórico, con unos resultados bastante mejores que si lo hubiera tomado mientras se producían los hechos, con la ventaja de que podía recrear cuantas veces quisiera el suceso. La adulteración no quedó ahí, las fotos tomadas durante el simulacro aparecieron en Ce Soir cuando La Granjuela había sido tomada días antes. En el texto que las acompañaba se leía “Dada la señal de ataque, los soldados se lanzan; en el pueblo se escuchan disparos, los hombres caen; los últimos veinte metros a la carrera; el pueblo parece muerto pero la prudencia es regla; los republicanos, armados, examinan cada casa; la victoria es suya, pero la muerte ha pasado jalonando el camino de cadáveres.”.





Gerda Taro. Soldados republicanos en el ataque a la Granjuela

Capa se desplazó en varias ocasiones a París, donde supo la noticia de la muerte de Gerda Taro. De nuevo en España, fotografió la batalla de Teruel. De ahí pasó a China donde permaneció ocho meses de 1938 y regresó a España, fotografiando en Octubre la marcha de los hombres de las brigadas durante su última revista. En la batalla del Ebro obtuvo algunas de las fotografías de primera

línea de fuego más dramáticas de toda su carrera. En enero de 1939 se encontraba en la carretera de la costa sur de Barcelona fotografiando a los refugiados que habían esperado hasta el último momento. Capa escribiría *“He visto a cientos de miles de personas huir así en dos países, España y China. Y me aterroriza pensar que cientos de miles de otros que aún viven en paz en otros países, algún día encontrarán el mismo destino Porque durante estos últimos tres años el mundo en el que queríamos vivir ha tomado esta dirección”*.

Capa era un artista comprometido, no un esteta, aunque sus imágenes sean bellas, y cuando se refería a su labor expresaba *“no siempre es fácil estar presente y ser incapaz de hacer nada excepto documentar el sufrimiento que te rodea”*. Murió en el ejercicio de su profesión en 1954, pisando una mina en Indochina .



La fotografía “El miliciano muerto” ofrece el momento en el que un voluntario republicano se desploma ante lo que se supone es el impacto de una bala. El fotógrafo ha conseguido captar ese instante decisivo en el que la acción se ha detenido. Un brazo en cruz sostiene débilmente el rifle, como si éste no pesara, la otra mano sobresale por el extremo inferior del pantalón como si fuera a amortiguar la caída. La camisa blanca, su cabeza cubierta con un gorro nos derivan la mirada hacia el rostro, difuminado, borroso, en el que se observan los ojos cerrados y una expresión serena.

Lo primero que llama la atención es el grano fotográfico, que pudiera ser fruto de un mal proceso de revelado, como ocurrió con algunas fotografías de Capa, o porque a posteriori se hubiera ampliado una parte del negativo.

Toda nuestra atención se concentra en el miliciano, ligeramente desplazado del centro geométrico de la escena. Una serie de líneas oblicuas coinciden en la figura abatida; las nubes, las montañas del fondo, la propia inclinación de la ladera dirigen nuestra mirada hacia el motivo principal. Este parece hallarse suspendido en el aire, congelado en el momento previo a su desplome.

La secuenciación de planos distribuye un primero, con un ligero escorzo en el pie derecho, que instintivamente trata de frenar la caída, situado a escasos metros de la cámara, un segundo plano en el que se sitúan las piernas flexionadas, un tercer plano en el que se encuentra la ladera de la colina, un cuarto plano, con el cuerpo hacia atrás del miliciano y finalmente un quinto plano en el que aparece el cielo como protagonista, fundiéndose con la línea de la montaña creando una sensación de horizonte.

Existe una gran profundidad y dada la posición desde la que ha sido tomada la imagen, el protagonista adquiere una escala colosal. La iluminación es natural, propia de una escena al aire libre, lateral, y permite que se pongan de manifiesto diferentes texturas y relieves en el atuendo del miliciano, fundamentalmente en sus pantalones

Está ligeramente desenfocada, con lo que no se aprecian con nitidez algunos detalles; la fotografía fue tomada con un angular de treinta y cinco milímetros o un objetivo de 50 milímetros, y probablemente Capa eligiera un diafragma no muy cerrado.

Se observan grandes contrastes entre los colores blancos y negros, ambos dispuestos de forma extrema e intencionada en el momento del revelado..Si observamos el fusil, ofrece un tono oscuro que contrasta fuertemente con los tonos grises de su alrededor. Eso se debe a que en el proceso de positivado se ha tapado esa zona para no perder detalles .En el resto de la imagen, a pesar de su falta de nitidez, aparece una mayor gama de grises que sirven para reducir el contraste y aumentar la sensación de profundidad. Si nos fijamos en la oreja que está expuesta al espectador sobresale su excesiva iluminación, bastante artificial, comparada con el rostro curtido del miliciano, probablemente aquí también haya tenido algo que ver el positivado. El efecto que produce es un estallido de luz, un fogonazo a la manera de un disparo, que nos conduce hacia atrás siguiendo la dirección del miliciano, como si quienes contemplaran la imagen sufrieran esa agresión.

Existe una tensión entre la acción y la técnica utilizada; el miliciano tiende a caer, de manera que sugiere una acción de desplome, y por tanto, un dinamismo, pero al haber sido utilizada una velocidad lenta para capturar la imagen, se combinan dinamismo y estatismo, y en esa tensión entre acciones contrarias es cuando se producen los mejores resultados. Es poco probable que en un verdadero combate el fotógrafo tuviera tiempo para emplear ese tipo de velocidad.

La situación del miliciano en el extremo izquierdo de la fotografía , con los tres cuartos restantes del espacio ocupados por el cielo incide en el valor épico de la imagen .A pecho descubierto, bajo un sol sofocante, en campo abierto, no muere sólo el miliciano, así mueren en España los defensores de la democracia.

En 1938 Capa fotografió otra imagen impactante en el frente de Teruel que se relaciona con la anterior , que no tuvo el mismo eco mediático que la del miliciano y que ha sido, a pesar de su interés, muy poco analizada .



Capa, Teruel enero de 1938

Las razones podrían deberse a que por aquel entonces, transcurridos dos años, la sobresaturación de imágenes era una realidad, tanto en el interior como en el exterior de España, a que el conflicto español había pasado a un segundo plano en un mundo occidental más preocupado porque el enemigo ya no era una amenaza, como al principio de la contienda hispana, sino una certeza. Conviene comparar las dos imágenes, en la de septiembre de 1936 la República se bate con alegría, serenidad y valor; en este invierno de 1938 la tristeza, la desesperanza y

la tragedia están presentes en la imagen. El miliciano convenía a una propaganda exultante y expectante, el soldado de transmisiones remitía a una propaganda victimista y derrotista, y quizás por ese motivo se difundiera muy poco.

Esta segunda fotografía representa a un soldado que se ha encaramado a un árbol para restablecer las comunicaciones y ha sido alcanzado por una bala. Parece difícil creer que se trate de una escenificación, entre otras razones por el riesgo de caer al suelo, pero hay algo en la imagen que nos resulta chocante y al tiempo profundamente atrayente. La fascinación engendra la convicción de que ante nuestra mirada se está produciendo una muerte, y su representación es fuertemente plástica.

Pronto nos remite a la figura de un Cristo crucificado, aunque carezca de los elementos propios de esa representación, más bien a un mártir de la causa republicana, atravesado por esas ramas desnudas del árbol que acentúan la desolación de la imagen. Y nos transporta a Goya, como el miliciano de Cerro Muriano remedaba a los fusilamientos, pero éste nos recuerda a los desastres de la Guerra, concretamente a una escena en la que se encuentran unos hombres violentados, sacrificados sobre unos árboles.

Este soldado ha sido también violentado, sacrificado doblemente por sus superiores al demandarle esa acción a la luz del día y convirtiéndole en un blanco fácil del enemigo, pero también ha sido violentado por Capa, en busca de una imagen perfecta de la muerte, de un nuevo icono, en esta ocasión el del final de la guerra, desesperanzado, dentro de una estética expresionista, con colores más oscuros pero con fuertes contrastes entre grises y blancos. Es obvio que Capa adivinó el sacrificio que tarde o temprano se produciría, y esperó a que ese momento se produjera, aunque tampoco podía hacer otra cosa más que testimoniarlo, sin poder evitarlo, como él decía. Años más tarde Kevin Carter captaría otra imagen terrible, la de un buitre acechando a una niña moribunda; el suicidio del fotógrafo alimentaría la especie de que su conciencia no había podido soportar su impasibilidad. Pero esa es otra historia, Capa estaba en una guerra.

El álamo desnudo simula una mano ascendente que alberga el laberinto de la muerte y en esa fuerte oposición entre muerte y vida, la vida que pierde el soldado

y que no recuperará nunca, y la muerte transitoria del árbol, que en la primavera recobrará sus hojas .Es como un cáliz en el que el sacrificio del soldado se adivina estéril.

Con Capa viajaría a España Gerda Taro, su compañera .La obra de Gerda, como en tantas ocasiones, se vería eclipsada por la figura gigantesca y agigantada del fotógrafo húngaro. Una serie de exposiciones y de estudios están sacando a la luz la labor de las mujeres fotógrafas, algunas con más relevancia , por el tipo de publicaciones en el que exponían sus trabajos, caso de Taro, otras por sus contactos con el Partido Comunista, como en el caso de Tina Modotti, y otras que cayeron en el olvido pero que ahora están concentrando la atención de los investigadores de la imagen, como el caso de Kati Horna.

Capa sería el maestro de Gerda, el “jefe” de un pequeño grupo de fotógrafos que trabajaban para la agencia Magnum, quien la enseñara los rudimentos de la fotografía, el manejo de las cámaras, el proceso del revelado, y quien la prestara los utensilios de trabajo .Gerda sería la artífice del maestro, la inventora del mito, con la rapidez de pensamiento que otorga el hambre y la falta de trabajo a quienes lo padecen; fue quien vio en aquel emigrante húngaro de París unas dotes innegables y se convirtió en algo que sería frecuente en nuestros días, en la representante de un ficticio fotógrafo americano. Sin ese artificio es dudoso que Friedman hubiera llegado a ser aceptado en los despachos de las revistas; Gerda utilizó un mecanismo moderno ,la publicidad, para vender un producto, y demostró que era más susceptible de ser vendido un producto aclamado en Estados Unidos , aunque fuera un producto inventado. La fama precedió a las obras en este caso, o también las obras fueron mejor aceptadas porque le precedía el supuesto reconocimiento en un país avanzado.

Gerda se reiventaba continuamente, desde aquel momento en el que salió de su Stuttgart natal y se convirtió en una de las muchas exiliadas que recorrían los cafés de París por las mañanas a la espera de una invitación o de un posible trabajo, en el que se reunía con los pintores, escultores e intelectuales por las tardes, que participaban en las manifestaciones o en los actos de propaganda de izquierda , porque no sólo era activa sino activista ,y se reinventó aquel día en el

que decidió dejar de llamarse Gerta Pohorylle y en el que decidió como decía Cortázar en *“Las babas del diablo”* que entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías.

Gerda no era una nihilista, tenía muchas cosas por las que combatir, su ascendencia judía y su detención por una supuesta pertenencia a un partido de izquierdas la habían radicalizado y hecho abandonar su país natal. También ella estaba convencida de que un viento gélido recorría Europa y amenazaba con llevarse por delante a los demócratas, y en la misma órbita de Capa consideraba posible una sociedad nueva.



David Seymour Gerda Taro y Robert Capa

De estatura media, frágil en apariencia, burguesa en su apariencia, destacaba su alegría y su arrojo. Cuando en compañía de Capa viajó a España, los soldados se sorprendían ante su presencia delicada, con tacones, boina ligeramente ladeada y un cuidado traje, pero era capaz en pocos minutos de enfundarse el mono que portaban los milicianos, el atuendo republicano en aquel septiembre de 1936, y tumbarse en el suelo a simular que participaba en el combate. Esta fotografía fue tomada por Capa en aquellos primeros de





Robert Capa Gerda Taro

Septiembre de 1936, en aquellos momentos de inactividad en el frente, junto al campo de tiro. Conviene que nos detengamos en ella y comprobemos su rostro risueño, oculta tras el soldado que posa supuestamente expectante en un desmonte del terreno, próximo a unas construcciones, porque podremos contrastarla con esta siguiente fotografía, tomada también por Capa.



Robert Capa. Gerda Taro

En esta ocasión el soldado lleva un fusil, del que carecía en la imagen anterior y Gerda simula estar atenta a un posible ataque aéreo. Pero algo llama la atención, y es la tranquilidad con que afronta la situación el segundo soldado del fondo, junto al árbol, y la tranquila alegría del compañero de Gerda. Estamos sin duda, ante una de las muchas imágenes de guerra realizadas para la propaganda en un momento de calma en el frente.

Algo común a aquellos que viven el drama de una guerra es el sentimiento de culpa de haber sobrevivido; así lo exponía Tomás Segovia, el hijo del célebre fotógrafo en el catálogo de "Vivir bajo las bombas", una exposición que mostraba una serie de imágenes poco conocidas de la guerra civil. *"Lo más terrible de la guerra es la muerte, naturalmente, pero después de eso lo más terrible es que siempre nos quedará un rinconcito donde nos avergonzamos de haber sobrevivido"* (pág. 11). Algo parecido manifestaba en aquellos años de la contienda Gerda unos días antes de morir de forma accidental y absurda tras la batalla de Brunete. *"Cuando piensas en toda esa gente que conocimos y ha muerto en esa ofensiva, tienes el sentimiento de que estar vivo es algo desleal."*

Lealtad a sí misma, a sus ideales, a sus convicciones políticas eran algunas de las cosas que la unían a Capa, a quien siguió o a quien arrastró, queda por ver, a todos los lugares del conflicto, en busca de la mejor imagen, poniéndola no sólo al servicio de su revista Vu, sino al servicio de la propaganda republicana. Tal era la imbricación entre la obra de ambos que muchas de las obras atribuidas al fotógrafo húngaro es probable que fueran suyas. Si comparamos dos fotografías que hicieron ambos sobre un mismo motivo, una sonriente pareja sentada al sol en unas butacas tomada en agosto de 1936, tomada en Barcelona, notaremos diferencias. El miliciano viste mono azul y sujeta un fusil que apoya en el suelo, y ella porta un vestido oscuro. Capa empleó su Leica y Gerda una Rolleiflex; la foto del primero tiene un formato de 24x 36 y la de Taro de 6x6. Capa realizó un encuadre más cerrado, centrándose en los personajes y prescindiendo del entorno. La tomó desde más arriba que Gerda y resultó más expresiva. Gerda hizo un encuadre más convencional, frontal y amplio. La foto de Capa se caracteriza por su energía, transmite un momento de serenidad y de alegría; el miliciano, moreno, de facciones rotundas, contrasta con la belleza delicada de su compañera; sentados al sol, en un lugar no preciso de Barcelona, son la estampa de una nueva época; de manera ruda, por las armas, se obtendrá una victoria que proporcionara paz y felicidad. La foto de Gerda, parecida en cuanto representa el mismo motivo, no tiene la misma fuerza y nuestra mirada se pierde en los detalles

anecdóticos, sobre todo en el hecho de que a ambos les faltan unas piezas



Robert Capa, Agosto de 1936, Milicianos en Barcelona  
dentales.

En los primeros momentos de su estancia en España el formato rectangular de la Leica y el cuadrado de la Rolleiflex permiten atribuir a uno u otro fotógrafo las fotos, la tarea se complica cuando comienzan a intercambiarlas y sobre todo cuando Gerda emplea una Leica propia



Gerda Taro “Milicianos republicanos en Barcelona”, agosto de 1936

La mirada de Gerda es diferente, ambos están comprometidos con la causa republicana , pero no tratan de igual manera los mismos motivos. Robert Capa fotografió a milicianas, intentando poner de manifiesto el papel que la nueva sociedad les reservaba y su participación en la defensa de la República, pero sus fotografías son simple y llanamente documentos. En aquellos primeros días de agosto de 1936 Taro también atiende a los cambios que se están produciendo, a la presencia de las mujeres en las calles, en las barricadas y en el frente. Suelen ser fotografías en las que se ve a algunas milicianas de espaldas o de perfil, incapaces de mantener una fila recta, volviendo su rostro hacia la cámara e interpelando al espectador. Pero hay una absolutamente distinta, y que se ha reproducido en multitud de ocasiones. Representa a una mujer vestida con un

mono, que realiza prácticas de tiro con su pistola. Un mono es un atuendo a todas luces poco favorecedor, tanto en cuanto esconde las formas femeninas, pero en esta ocasión el traje es indiscutiblemente femenino. Las formas del cuerpo se han marcado a través de la postura y de la posición de las piernas, una rodilla en el suelo con la pierna extendida y la otra pierna firmemente situada en el suelo. Pronto se observa un detalle curioso, que la feminiza aún más, y es la utilización de unos tacones.. Unos tacones, aunque no sean de aguja, no parecen los más adecuados para una instrucción militar ni para una guerra, y sin embargo la miliciana los porta, en lugar de unas alpargatas, que además de ser más útiles eran lo más empleado en aquel momento. Esta imagen podría aparecer en cualquiera de las revistas de moda o de las publicaciones que iban dirigidas expresamente a la mujer en Europa. La pose de la miliciana es elegante, la mujer no ha perdido su belleza ni su feminidad al vestir un atuendo masculino ni al realizar una tarea siempre dedicada a los varones, al contrario, su belleza se acentúa y su femineidad se subraya. Es una imagen captada por una burguesa como Taro, cercana al proletariado ,preocupada por la moda y por la imagen, para un público femenino y burgués, que se refiere a una sociedad en la que burgueses y proletarios lucharán por un mundo nuevo y en ese mundo la mujer, sin perder los rasgos que la caracterizan, tendrá un papel dinámico. Al mismo tiempo es una imagen moderna, tanto que podría aparecer en cualquiera de las películas de James Bond de los años 60.



Gerda Taro. Miliciana en Barcelona entrenándose, agosto 1936

Es indudable que Capa y Taro gozaron de unos privilegios por parte de los distintos departamentos de propaganda republicanos debido a sus contactos, y que mientras que algunos corresponsales extranjeros esperaban a veces semanas enteras para conseguir una plaza para un coche o un pase para el frente, ellos no tenían problemas. Cuando existían, Gerda los solucionaba sutilmente. Constanza de la Mora refiere que cuando Taro estuvo en Valencia, necesitaba un pase para trasladarse a Madrid y acudió a su oficina. Al verla rodeada de corresponsales que pedían a gritos lo mismo, optó por dejarle un ramo de flores en su mesa con una nota *“Siento tener que molestarla ahora que la veo tan agobiada por las mismas peticiones de todos los periodistas, pero es necesario que yo llegue a Madrid antes de que termine nuestra ofensiva”*. Este detalle nos habla de su carácter, una mezcla de delicadeza, audacia y obstinación.

En un momento determinado Taro tomó conciencia de que la sombra de Capa podía llegar a anularla y reivindicó su libertad, el ejercicio de su profesión y la autoría de su obra. Un primer paso fue la firma Capa y Taro y el definitivo en Julio de 1937, momento en el que en Ce soir sus fotos ya llevan el sello Photo Taro .Durante poco tiempo porque el 25 de Julio, estando Capa en París, Gerda convence a Ted Allan de que la acompañe al frente de Brunete con el consiguiente disgusto del general Walter que les ordena que se marchen .Allí hace su último reportaje, regresando a Valdemorillo en el estribo de un automóvil que es arrollado por un tanque. Del impacto, Gerda cae al suelo y es aplastada por las cadenas. Su muerte sería aprovechada propagandísticamente por la Alianza de Intelectuales Antifascistas en cuya sede se vela el cadáver a la manera de un combatiente. Es lo que había sido con su cámara de fotos