

## Trabajo Fin de Grado

**RETAGUARDIA Y FRENTE REPUBLICANO A  
TRAVÉS DE LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO  
DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.**

*Una pistola llamada Leica*

**RETAGUARD AND REPUBLICAN FRONT  
THROUGH THE LOOK OF THE  
PHOTOGRAPHER DURING THE SPANISH  
CIVIL WAR. A gun called *Leica***

Autora

María LÁZARO JÚLVEZ

Director

Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN

**Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte  
Grado en Historia del Arte**

Zaragoza, 2018

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4-13
1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.....	4-5
1.2. OBJETIVOS.....	6
1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	7-11
1.4. METODOLOGÍA DE TRABAJO.....	12-13
2. DESARROLLO ANALÍTICO.....	14-42
2.1. CONTEXTO NACIMIENTO DEL FOTOPERIODISMO MODERNO....	14-16
2.2. MITO DEL FOTÓGRAFO GUERRERO: ROBERT CAPA.....	17-27
2.2.1. CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE: DE ENDRE ĚRNO FRIEDMANN A ROBERT CAPA.....	17-19
2.2.2. UNA PISTOLA LLAMADA LEICA.....	20-25
2.2.3. LA RETAGUARDIA EN COMBATE: EL ÉXODO ESPAÑOL.....	26-27
2.3. GERDA TARO: DISCURSO DE GÉNERO, ICONOGRAFÍA DE LA MUJER HOMÓLOGA AL VARÓN.....	28-32
2.4. EL PRIMER REPORTERO GRÁFICO EN HACER POLÍTICA DESDE SUS FOTOGRAFÍAS.....	33-37
2.5. LA INDEFENSIÓN DEL NIÑO EN LA IMAGINERÍA BÉLICA.....	37-39
2.6. LA OTRA MIRADA. “MAS DOLOR Y MENOS LEYENDA”.....	40-42
3. CONCLUSIONES.....	42-44
4. ANEXOS.....	45-74
4.1. RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS.....	45-49
4.2. APÉNDICE DOCUMENTAL.....	50-53
4.3. FOTOGRAFÍAS.....	54-73

4.3.1. FICHAS DE FILIACIÓN Y DOCUMENTOS DE PRENSA.....	54-57
4.3.2. REVERSO FOTOGRAFÍAS.....	58
4.3.3 FOTOGRAFÍAS ROBERT CAPA.....	59-66
4.3.4. FOTOGRAFÍAS GERDA TARO.....	67-69
4.3.5. FOTOGRAFÍAS AGUSTÍ CENTELLES.....	70-71
4.3.6. FOTOGRAFÍAS DAVID SEYMOUR (“CHIM”).....	72-73
4.4. AGRADECIMIENTOS.....	74

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) las imágenes publicadas en los periódicos eran solo ilustrativas, mostrando una contienda que respondía a una visión estética<sup>1</sup>. La Guerra Civil (1936-39) española marcó un antes y un después en la historia de la fotografía bélica y del fotoperiodismo. La comercialización y miniaturización de las cámaras fotográficas, como la pionera Ermanox (1924), Rolleiflex (1929), Leica (1925) o la Contax (1932)<sup>2</sup>, proporcionaron al fotógrafo la posibilidad de desplazarse al frente del conflicto. La batalla española fue conocida con el sobrenombre de “Guerra de tinta”<sup>3</sup>, convirtiéndose en el primer enfrentamiento mundialmente cubierto por los medios. Un gran número de fotógrafos extranjeros se trasladaron a España para dar constancia de la resistencia del pueblo ante la lucha fascista. Su mirada y forma de ver ha quedado registrada en nuestra memoria colectiva construyendo la imagen que hoy en día tenemos de la contienda fratricida<sup>4</sup>.

La imagen fotográfica desbancó a la palabra de la misma forma que el documental audiovisual lo haría con los fotoreportajes. El consumo de imágenes bélicas se inicia con el conflicto civil, por primera vez el espectador tiene acceso al imaginario bélico y al transcurso del mismo. La Guerra Civil española fue la primera guerra cubierta por un grupo profesional de fotógrafos desplazados expresamente al lugar del conflicto. Sus fotografías fueron difundidas por todo el mundo a través de revistas ilustradas y periódicos<sup>5</sup>.

Debido a la noción de objetividad incuestionable que desde un primer momento se le atribuyó a la imagen fotográfica, a lo largo de la historia las fotografías se han

---

<sup>1</sup> LOPEZ MONDEJAR, P., *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunweg, 2005, p. 298.

<sup>2</sup> TRANCHE, R. y DE LAS HERAS, B., “Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 13, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, pp. 1-12.

<sup>3</sup> Expresión utilizada por el historiador y diplomático Salvador Madariaga. DE LAS HERAS, B., “Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra civil española en Madrid (1936-39)”, *Discursos fotográficos, Londrina*, v5, nº6, Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 133.

<sup>4</sup> Ídem.

<sup>5</sup> La Guerra de Vietnam (1959-1975), supuso el segundo paso en la historia de la evolución del consumo de imágenes bélicas pasando a poder ser contemplada en directo a través del televisor. SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003, pp. 9

convertido en herramientas propagandísticas usadas para conseguir unos fines concretos. Un claro ejemplo de este hecho es la manipulación a la que se vieron sometidas las fotografías de los bombardeos sobre el municipio de Gernika<sup>6</sup> (Vizcaya) o las imágenes de niños y de su infancia<sup>7</sup>, utilizadas tanto por el bando republicano como por el nacional con el fin de justificar la causa del conflicto.

Nuestro trabajo profundiza sobre las diferentes miradas fotográficas en el marco de la Guerra Civil, estableciendo una diferenciación en base a sus fines, propagandísticos o particulares. La manipulación a la que se han visto sometidas estas obras, directamente desde el ejercicio del ámbito fotoperiodístico o por el significado adquirido con el paso del tiempo. Qué tienen en común las fotografías de carácter propagandístico y en qué se diferencian de las que no tienen un fin comercial. Así mismo profundizamos en cómo la visión de determinados fotorreporteros ha influido en la construcción del imaginario colectivo sobre la Guerra Civil, obviándose el hecho de que las fotografías no deben interpretarse de manera individual o como hechos históricos singulares, sino que han de ser entendidas dentro del contexto e ideología en el que fueron creadas.

Personalmente creemos que la sociedad de masas a la que pertenecemos sufre de una sobre-estimulación *mass media*. Llegamos a la conclusión de que la conciencia del sufrimiento de la guerra es algo construido mediante imágenes. La fotografía tiene la capacidad de fijarse en nuestra memoria por más tiempo que cualquier otro tipo de arte o información visual, retenemos imágenes, cuadros, iconos. Por tanto nos planteamos la idea de que si nuestros recuerdos sobre la historia son construcciones visuales, los acontecimientos que no vivimos y que conocemos a través de los medios, son también construcciones subjetivas. De esta manera podemos extender la pregunta de qué es real y qué no lo es no solo a la contemplación de una instantánea, sino a la memoria de cualquier suceso. Son este conjunto de reflexiones las que nos llevaron a la elección de la temática sobre el ensayo, así como su orientación. Las diferentes miradas fotográficas en el marco de la guerra y cómo han sido interpretadas y “consumidas” a lo largo de la historia.

---

<sup>6</sup> ORTIZ ECHAGÜE, J., “Esto no es Guernica. Fotografías en prensa de la destrucción de Guernica durante la Guerra Civil española”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 16, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 349-368.

<sup>7</sup> RIVEIRO ALONSO, M., “La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la Guerra civil española”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 13, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, p. 12.

## 1.2. OBJETIVOS

El *corpus* de nuestro trabajo se condensa en los siguientes puntos:

- Analizar las diferentes tipologías fotográficas en base a su uso, difusión y manera de interpretar la realidad del fotógrafo.
- Reflexionar sobre la manipulación a la que se han visto sometidas las fotografías como objetos propagandísticos durante la Guerra Civil y a lo largo de la historia.
- Definir del origen de la leyenda del fotorreportero de guerra asociada al fotógrafo húngaro Robert Capa, en base al mito del “fotógrafo guerrero” y la teoría del “instante decisivo” de Henri Cartier Bresson.
- Contextualizar el discurso de género presente en la obra de Gerda Taro. La imagen de la mujer como miliciana e intelectual.
- Abordar la propaganda republicana y antifascista en la obra de Agustí Centelles, y su comparación con Robert Capa.
- Ofrecer un testimonio más cercano y menos propagandístico de la Guerra Civil con el trabajo de Kati Horna.
- Demostrar cómo el impacto de determinadas fotografías de la Guerra Civil ha configurado nuestro imaginario colectivo sobre el conflicto.
- Considerar la idea de memoria colectiva como construcción ficticia.

### 1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la actualidad disponemos de una amplísima cantidad de información sobre el nacimiento del fotoperiodismo en la Guerra Civil y sobre el trabajo que los corresponsales de guerra realizaron en España, en diversos trabajos de Beatriz de las Heras<sup>8</sup>, nos habla de un total de 1249 fichas fotográficas registradas trabajando en la capital durante el inicio de la guerra, así como de las condiciones de trabajo de estos profesionales que en todos los casos fueron muy duras. En su artículo expone el férreo control al que estaban sometidos estos fotógrafos por parte de la Delegación de Propaganda y Prensa como por el de las revistas ilustradas que publicaban sus trabajos. Es interesante su artículo para comprender dos maneras diferentes de interpretar la guerra, distinguiendo entre fotógrafos oficiales, los que trabajaban como corresponsales y vendían sus fotografías a periódicos y revistas, y fotógrafos oficiosos, aquellos que no perseguían un fin propagandístico.

La obra de Paul Preston *Idealistas bajo las balas, corresponsales extranjeros en la guerra de España*<sup>9</sup>. Nos presenta de una manera cercana y directa a todos aquellos profesionales extranjeros que se trasladaron a nuestro país durante la Guerra Civil, y sobre todo cómo España encarnaba para ellos el último bastión de la lucha antifascista.

El artículo de Rafael R. Tranche, “Una nueva mirada. Aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española”<sup>10</sup>, es imprescindible para abordar el origen del nacimiento del fotoperiodismo moderno. Analiza los avances técnicos desarrollados a inicios de los años 30 del siglo XX, la reducción del tamaño de las cámaras fotográficas, la consecución de objetivos más luminosos y las distintas distancias focales. Plantea cómo estos nuevos medios sirvieron como herramientas para mejorar los mecanismos discursivos del medio propagandístico. Asimismo, plantea la necesidad de un estudio contextualizado de cada fotografía para determinar los límites de su aportación histórica. Otro aspecto del trabajo de Tranche es que responde a la similitud que establece relaciones entre la mirada fotográfica y el cine documental. El *modus operandi* que muchas veces fotógrafos y reporteros comparten.

---

<sup>8</sup> DE LAS HERAS, B., “Fotógrafos de guerra...”, *op. cit.*, pp. 131-160.

<sup>9</sup> PRESTON, P., *Idealistas bajo las balas, corresponsales extranjeros en la guerra de España*. Barcelona, Debate. 2007.

<sup>10</sup> TRANCHE, R., “Una nueva mirada. Aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española”, *Historia Social*, nº 63, Centro Alzira-Valencia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2009, pp. 81-109.

Con el tiempo se ha venido forjando una leyenda en torno a la figura de los corresponsales de guerra extranjeros, destacando mayoritariamente la del fotógrafo Robert Capa (1913-1954). Su obra queda recogida en el ICP de Nueva York. La trayectoria de Endre Friedmann (auténtico nombre del fotógrafo) a Robert Capa queda perfectamente recogida en el libro *Robert Capa, Las Huellas de una Leyenda*<sup>11</sup>, de Bernard Lebrun y Michel Lefebvre.

Lorna Beatriz Arroyo en su artículo “La (po)ética del instante: testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-39)”<sup>12</sup>, estudia el origen de la mitificación del fotógrafo como héroe guerrero de la contienda. Resulta interesante el hecho de que aborde dos de las instantáneas más famosas asociadas a Robert Capa, su autorretrato portando una cámara modelo *Eyemo* y su imagen más universal *Falling soldier*<sup>13</sup>, desmontando mitos y otorgando relevancia a su compañera de trabajo Gerda Taro, cuyo nombre hasta el descubrimiento de la maleta mejicana<sup>14</sup> en 2007 había quedado eclipsado por el del fotógrafo.

Para comprender por qué la Guerra Civil española marcó un antes y un después en la historia del fotoperiodismo y por qué es considerada como la antesala de la Segunda Guerra Mundial<sup>15</sup>, es necesario abordar el artículo “Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española”<sup>16</sup>. Lorna Arroyo y Hugo Domenech Fabregat analizan el inicio del fotoperiodismo moderno en España en relación con el arte y la fotografía de las primeras vanguardias. Ponen de manifiesto cómo este nuevo lenguaje estético y técnico se verá absorbido por la fotografía moderna y en cómo la obra de la fotógrafa Gerda Taro será pionera en el desarrollo de esta nueva forma de ver denominada “nuevo realismo”. Su metodología se basa en el análisis fotográfico desarrollado por el catedrático Javier Marzal y el grupo de investigación de la Universidad Jaume I ITACA-UJI. Por su parte, Lorna B. Arroyo se ocupa en su Tesis Doctoral, *Documentalismo técnico en la Guerra Civil española*.

---

<sup>11</sup> LEBRUN, B. y LEFEBVRE, M., *Robert Capa. Las Huellas de una Leyenda*, Barcelona, Lunwerg 2011.

<sup>12</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L. B., “La (po)ética del instante: testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-39) *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº13, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, pp. 125-158.

<sup>13</sup> *Muerte de un miliciano republicano*, 1936. <http://www.museunacional.cat/es/esto-es-la-guerra-robert-cap-a-en-accion> (Fecha de consulta 20-11-2017)

<sup>14</sup> Cajas de cartón descubiertas en 2007 en México con más de 4000 negativos de la Guerra Civil de Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour. Trisha Ziff, *The mexican suitcase*, México, 2011.

<sup>15</sup> DE LAS HERAS, B., “Fotógrafos de guerra...” *op.cit.*, p. 133

<sup>16</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L. B. y DOMENECH, H., “Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española”, *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, nº10, Málaga, Universidad de Málaga, 2015, pp.120-153.



*Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*, de la totalidad de la iconografía fotográfica realizada por la artista en el periodo de la Guerra Civil, más concretamente la construcción de la imagen de la miliciana<sup>17</sup>.

El artículo “El arxíu Centelles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental”<sup>18</sup>, aborda de manera explícita el carácter dirigista presente en las fotografías de prensa, en este caso en la obra de Agustí Centelles. Más interesante es el estudio de Teresa Ferré, “El fotoperiodista como mito: Robert Capa y Agustí Centelles ante la guerra civil española”<sup>19</sup>, para abordar la comparación entre ambos fotógrafos. De la misma autora, conviene destacar un texto imprescindible que analiza la composición y evolución del archivo del fotógrafo, “L’arxiu Centelles: historia d’una maleta i el seu contingut”<sup>20</sup>.

Para el análisis de la mirada de Kati Horna, hemos consultado el artículo “Con una Rolleiflex como única arma. Kati Horna. La anarquía y la fotografía social en la Guerra Civil española”<sup>21</sup> y “Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad”<sup>22</sup>.

Otros artículos de la revista *Fotocinema*, aparecidos en su número 13 (dedicado a la fotografía en la Guerra Civil), han sido de gran ayuda para definir y desarrollar conceptos más concretos. Así, por ejemplo, “La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la Guerra Civil Española”<sup>23</sup> de Mónica Alonso Riveiro, aborda cómo la temática de la infancia en el imaginario bélico, se ha conformado con una serie limitada de imágenes en las que lo público y lo íntimo se confunden. Mar Marcos Molano y su artículo “*Memento Mori*: la representación de la muerte en la fotografía de la Guerra

---

<sup>17</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L. B., *Documentalismo técnico en la Guerra Civil Española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*, Tesis Doctoral dirigida por Javier Marzal Felici, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Jaume I, Castellón, 2010, pp. 19-667.

<sup>18</sup> MORALES FLORES, M., “El arxíu Centelles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 13, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, pp. 159-178.

<sup>19</sup> FERRÉ, T., “El fotoperiodista como mito: Robert Capa y Agustí Centelles ante la guerra civil española”, *Comunicación y Sociedad. Departamento de estudios de la Comunicación Social*, nº33, Universidad de Guadalajara, 2018, pp. 249-266.

<sup>20</sup> FERRÉ, T., “L’arxiu Centelles: historia d’una maleta i el seu contingut”, *Revista de Recerca i d’Anàlisi*, Sociedad catalana de Comunicación, vol. 29, Barcelona, 2012, pp. 1-19.

<sup>21</sup> ROMERO REINA, T., “Con una Rolleiflex como única arma. Kati Horna. La anarquía y la fotografía en la Guerra Civil española”, *HASTAPENAK*, Madrid, 2017.

<sup>22</sup> MEJORADA SANCHEZ, A., “Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad”, *Addenda*, nº 10, México, 2004, pp. 5-30.

<sup>23</sup> ALONSO RIVEIRO, M., “La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la guerra civil española”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 13, Universidad de Málaga, 2016, pp. 31-55.

Civil Española”<sup>24</sup>, estudia la memoria del conflicto a través de fotografías de cadáveres, desde la estética y la emoción. El texto “La imagen de la mujer en la fotografía publicitaria durante la Guerra Civil Española”<sup>25</sup>, reflexiona sobre los estereotipos de género presentes en las fotografías y el discurso que se esconde tras las imágenes publicitarias.

En otro orden de cosas, Joan Fontcuberta en *El Beso de Judas*<sup>26</sup>, alude a la teoría del fotógrafo como cazador de imágenes y a la idea de que a través del visor todo se transforma en naturaleza muerta, lo que nosotros anticipamos es el cadáver de las presunciones de nuestra cultura visual. Fontcuberta cuestiona el sistema de evidencias en el que se ha venido basando la fotografía, y su obra el *Beso de Judas* es una metáfora del buen mentir del fotógrafo.

Susan Sontag en su obra *Regarding the Pain of the others*<sup>27</sup>, inicia su ensayo citando la publicación *Tres Guineas*, en la que Virginia Woolf se sirve de la imagen de unos niños masacrados durante el asedio español para despertar nuestra conciencia sobre lo absurdo y abominable de la guerra. Sontag demuestra cómo la misma imagen puede servir a la vez como generadora de rechazo o como justificación de su causa.<sup>28</sup> Defiende la idea de que las fotografías nos aportan diferentes perspectivas de un suceso y son susceptibles de ser interpretadas independientemente de su contexto y lectura original. Así como la perspectiva de que nuestro conocimiento de la guerra es producto del impacto de estas imágenes que han sido almacenadas en nuestro imaginario colectivo, o como en el *Miliciano* de Capa, convertidas con el paso del tiempo en iconos del conflicto. Sontag postula que la memoria colectiva no existe, sino que es una mera reconstrucción, una selección de aquello que elegimos convertir en historia.

No hubiese sido posible analizar e interpretar cada una de las obras que aborda este trabajo sin el manual de Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía*.

---

<sup>24</sup> MOLANO M. M., “*Memento Mori*: La representación de la muerte en la fotografía de la Guerra Civil española”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº13, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, pp. 15-29.

<sup>25</sup> GARCIA CASTILLO, N. y BUENO DORAL, T., “La imagen de la mujer en la fotografía publicitaria durante la Guerra Civil española”, *Fotocinema. Revista digital de cine y fotografía*, nº 13, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, pp. 57-86.

<sup>26</sup> FONTCUBERTA, J., *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

<sup>27</sup> SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.

<sup>28</sup> “Altérese el pie y la muerte de los niños puede usarse una y otra vez”, SONTAG, S., *Ante el dolor...*, *op.cit.*, p. 4.

*Interpretaciones de la mirada*<sup>29</sup>. Y *Modos de ver*<sup>30</sup>, de John Berger. Así como el manual sobre fotografía de Marie Loup Sougez<sup>31</sup>.

Otras fuentes indispensables en el desarrollo de este ensayo han sido manuales de carácter psicológico e introspectivo que abordan los procesos de construcción y fijación de la memoria, y qué es exactamente aquello que llamamos memoria colectiva<sup>32</sup>.

Igualmente ha sido de gran ayuda la consulta de los catálogos fotográficos: *La Maleta Mejicana, las fotografías redescubiertas de la guerra civil española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*<sup>33</sup>, *Capa: cara a cara. Fotografías Robert Capa sobre la Guerra Civil española*, exposición organizada por el Museo Reina Sofía de Madrid en 1999. La magnífica colección de la obra de Capa en España de la Agencia Magnum, desde 1936 a 1939, *SPAIN. The Spanish Civil War. The Republican side. ¡Esto es la guerra! Robert Capa y Gerda Taro*<sup>34</sup>. Catálogo de la exposición de 1979 organizada por el propio Centelles, *Els catalans a la república i a la guerra, Catalunya: republicana i revolucionària, 1931-1939*. (1982). El catálogo de la exposición organizada por la fundación Pablo Iglesias, de 2014, *[TODO] Centelles*. Y por último el catálogo de la exposición de 1992, organizada por el Ministerio de cultura de Salamanca, *Kati Horna. Fotografías de la Guerra Civil española (1937-1938)*.

Para finalizar debemos hacer alusión a varios recursos audiovisuales como el dirigido por Trisha Ziff, *The mexican suitcase*, de 2011. Narra la historia de los negativos sobre la Guerra Civil hallados en México, salvaguardados con el objetivo de dar testimonio sobre lo acontecido entre 1936 y 1939. Cómo fueron hallados y cómo actualmente se conservan en el ICP de Nueva York. *El mundo en el que queríamos vivir. Robert Capa: diario de un éxodo*, guionizado y dirigido por Oriol Querol en 2014. Recoge el éxodo del pueblo español hacia Francia en su huida de las tropas franquistas, a través de las fotografías que Robert Capa realizó el 15 de enero de 1939. Relata el testimonio de aquellos que sobrevivieron a uno de los acontecimientos más dramáticos de la historia de España, así como de historiadores y fotógrafos contemporáneos.

---

<sup>29</sup> MARZAL F. J., *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.

<sup>30</sup> BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, SA, 2000.

<sup>31</sup> SOUGEZ LOUP, M., *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1981.

<sup>32</sup> BALLESTEROS J. S., *Psicología de la memoria, estructuras, procesos, sistemas*, Madrid, Universitas, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2012. RODRIGUEZ P. J., *Psicología de la memoria y construcción histórica del olvido*, Almería, Editorial Círculo Rojo, 2015.

<sup>33</sup> *La Maleta Mejicana, las fotografías redescubiertas de la guerra civil española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*, Madrid, La Fábrica Editorial, 2011.

<sup>34</sup> *Esto es la guerra! Robert Capa y Gerda Taro*, coordinada por Cynthia Young y Kristen Lubben, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

#### 1.4. METODOLOGÍA DE TRABAJO

Metodología que incluye trabajo teórico y trabajo práctico teniendo como objetivo analizar la obra de determinados fotógrafos realizada en España, puntos en común y diferencias significativas. En segundo lugar, un estudio pormenorizado del proceso de manipulación que ha sufrido la mayoría de estas fotografías o bien durante el desarrollo de la contienda o posteriormente con el uso y significado adquiridos en el tiempo. La primera toma de contacto con el material fue a través de artículos publicados en revistas digitales tales como *Fotocinema*, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, *Discursos Fotográficos Londrina*, *TecComStudies*, *Revista Cine*, *Imagen y Ciencia* y *Sphera Publica*. La principal problemática que hallamos fue la abundante documentación sobre Robert Capa en comparación con la de otros fotógrafos. En especial con la labor de Gerda Taro, de la que apenas se habían desarrollado estudios hasta 2007, sumado al hecho de que su obra suele abordarse junto a la de Capa y no de manera independiente. Sin embargo la labor de algunos estudiosos como Lorna, B., Arroyo y su tesis doctoral<sup>35</sup>, está abriendo las vías en pro del análisis de la obra de la fotógrafa, y su influencia en el nacimiento del fotoperiodismo moderno en España.

Para acceder a los artículos publicados *online*, imprescindibles las plataformas digitales Dialnet, Academia.edu, el Repositorio Institucional de Documentos de la Universidad de Zaragoza, Zaguán, Repositorio Institucional de la Universidad Complutense de Madrid y el Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla (idUS). Igual de necesaria la visita a la Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza. Todo ello para obtener las herramientas que nos han permitido un primer abordaje sobre la temática seleccionada.

En cuanto al análisis del material fotográfico seleccionado en nuestro trabajo, para la obra de Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour (“Chim”), hemos utilizado dos fuentes fotográficas como principales herramientas. El catálogo fotográfico del ICP<sup>36</sup> de Nueva York procedente del archivo Cornell Capa, y el catálogo de la agencia

---

<sup>35</sup>ARROYO JIMÉNEZ, L. B., *Documentalismo técnico en la Guerra Civil Española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*, Tesis Doctoral dirigida por Javier Marzal Felici, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Jaime I, Castellón, 2010.

<sup>36</sup>*International Center of Photography*, institución líder mundial dedicada a la fotografía y a la cultura visual. Fundada por Cornell Capa para preservar el legado de su hermano Robert. A través de sus exposiciones, escuelas, programas públicos y alcance comunitario, el ICP ofrece un foro abierto para el diálogo sobre el papel que desempeñan las fotografías, los videos y los nuevos medios en nuestra sociedad. <https://www.icp.org/> (fecha de consulta 16-12-2017)

Magnum. Esta elección responde a la excelente calidad que ofrecen los soportes fotográficos recogidos en sus catálogos digitales. Para completar el análisis de la obra de Taro, el fondo del Archivo Histórico del Partido Comunista Español. Y para analizar la obra del resto de artistas, la colección de fotografías del, MECD, el sistema de archivos fotográficos de Aragón DARA, el archivo de la Fundación Pablo Iglesias y el archivo de la Biblioteca Digital Hispánica.

Se ha determinado que la consideración de una obra fotográfica de manera aislada no tiene interpretación posible. La lectura de una fotografía solo tiene sentido si se engloba en el conjunto de material fotográfico desarrollado durante la Guerra Civil. El resultado final de nuestro trabajo se basa en un análisis de los diferentes discursos visuales, entendidos como un conjunto de historias sobre un mismo acontecimiento fruto de una acción común, la de expresarse a través de una cámara.

La estructura del trabajo se inicia con una breve introducción contextual, justificación temática, objetivos, estado de la cuestión y metodología de trabajo. El desarrollo analítico se inicia con un primer apartado introductorio sobre el nacimiento del fotoperiodismo moderno, cómo surgieron las principales revistas ilustradas, y cuáles fueron las condiciones, y herramientas de trabajo de los corresponsales de guerra en España. El segundo punto aborda la figura del fotógrafo Robert Capa, dividiéndose en tres epígrafes. En el primero analizamos la creación del personaje convertido en mito universal. En el segundo la imagen icono de la Guerra Civil, *Falling soldier*, y su relación con la teoría de la captación del instante preciso. Y tercero, abordamos las fotografías más íntimas de Capa, las del 15 de enero de 1939 por la carretera Tarragona-Barcelona junto a los miles de exiliados españoles que huían a Francia. El siguiente punto contextualiza la nueva tipología bélica y el discurso de género presente en la obra de Gerda Taro. Cómo la imagen de la miliciana y la intelectual sirven para transmitir un mensaje concreto y construido por su autora. En el cuarto punto analizamos las fotografías de Centelles desde la propaganda republicana, así como la comparación de su obra *Guardias de asalto en la calle Diputación* con *Falling soldier*, ambas convertidas en iconos de la memoria civil. Por último el texto se cierra con otra mirada sobre la guerra, aquella que en lugar de informarnos, nos interroga. Para acabar, desarrollamos una serie de conclusiones sobre la temática y aportamos unos anexos complementarios que nos proporcionan mayor información y datos concretos.

## 2. DESARROLLO ANALÍTICO

### 2.1. CONTEXTO DEL NACIMIENTO DEL FOTOPERIODISMO MODERNO

Ochenta y dos años más tarde del golpe de Estado del 18 de Julio de 1936 que acabó en una guerra fratricida entre españoles y en una dictadura que duró más de 40 años, reflexionamos sobre lo que tanto histórica, como social y culturalmente supuso el acontecimiento. El conflicto bélico fue pionero en el dominio de la información y propaganda visual, considerado como la antesala de la Segunda Guerra Mundial<sup>37</sup>.

La Guerra Civil supuso el nacimiento y desarrollo del fotoperiodismo moderno. La miniaturización de las cámaras fotográficas permitió al fotógrafo poder desplazarse de la retaguardia al frente, sin *flash* y con mucha más movilidad. El desarrollo del sistema de impresión e implantación de cámaras de paso universal, supuso una nueva forma de concebir la información<sup>38</sup>. La *Leica* y la *Rolleiflex* fueron las herramientas que estos profesionales utilizaron influenciados por las primeras vanguardias europeas<sup>39</sup>. Sus instantáneas compartían un interés por la geometría, la plasmación del movimiento, el uso de perspectivas inusuales y nuevas técnicas en base al azar.

Cabe destacar la figura de Erich Salomon (1886-1944)<sup>40</sup>, pionero del fotoperiodismo moderno. Este fotógrafo realizó un importante cambio en la concepción del reportaje gráfico. Comenzó con una cámara de pequeño formato, *Ermanox*, un objetivo muy luminoso de f/2, y el uso de placas fotográficas ultra rápidas. Su trabajo rompió con la manera tradicional de hacer retratos de personas y grupos, que hasta entonces había sido muy estática, posada y controlada por el retratado. Además Salomon defendió la iluminación natural como ambientación frente al uso del *flash* empleado por la mayoría de los fotógrafos. A partir de 1930 comenzó a utilizar la cámara *Leica* que había tenido un mejor desarrollo técnico y era más pequeña que la *Ermanox*. Por otro lado, proponía un trabajo en el que el periodista gráfico pasase desapercibido. Su estilo fotográfico ha sido caracterizado como "fotografía cándida" o "candid", en referencia a la espontaneidad con la que registraba las actividades de personajes públicos reconocidos. Precursor de una imagen más cercana y personal, tuvo

---

<sup>37</sup> MORALES FLORES, M., "El arxú Centelles...", *op.cit.*, p. 160.

<sup>38</sup> TRANCHE, R., "Una nueva mirada. Aspectos técnicos y estilísticos...", *op.cit.*, p. 9.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> [https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2016/07/inicios\\_fotoperiodismo\\_pdf\\_hd.pdf](https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2016/07/inicios_fotoperiodismo_pdf_hd.pdf) (fecha de consulta: 2-11-2018)

siempre el instinto necesario para captar el momento más natural e inadvertido de quienes retrataba, con ingenio, cuidadosamente compuesto y una gran elegancia periodística<sup>41</sup>.



Fig. 1. *Prime Minister J. Ramsay MacDonal speaking at Dinner of a Teachers' Organization.* Erich Salomon. Londres (Inglaterra). 1935 ©ICP



Fig. 2. *The Italian Delegate Count Aldrovandi (right) in his room at the Plaza Hotel, with the Italian Ambassador Gabriele Preziosi, during the Nine Power Conference, Brussels.* Erich Salomon. Bruselas (Bélgica). 16 de noviembre de 1937. ©ICP

Coincidió con este momento el auge de las revistas ilustradas tanto nacionales como internacionales, encargadas de cubrir el conflicto y difundir el trabajo de los

<sup>41</sup> <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/erich-salomon?all/all/all/all/0> (fecha de consulta: 3-11-2018)

corresponsales de guerra alrededor del mundo. La revista *Life*<sup>42</sup>, se encargó de cubrir la contienda desde el primer momento, así como *Vu*, semanario parisino fundado en 1938, *Picture Post* en Inglaterra, la francesa *Regards* (París, 1932), otras como *Umbral*, *Libre Studio*, *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, *Estampa* y *Crónica* en España.

En ambos bandos se dio un férreo control de la propaganda, convirtiéndose en un arma más importante casi que la propia lucha. Las autoridades madrileñas y la Junta Delegada de Defensa de Madrid y de la Delegación Española controlaron a los fotógrafos<sup>43</sup> y se encargaron de decidir qué mostrar y qué ocultar. Todos los fotógrafos debían pasar un control previo, tener una tarjeta identificativa en la que se detallaba para qué revista trabajaba, de qué nacionalidad procedía y a qué partido político estaba afiliado<sup>44</sup>. Para desarrollar su trabajo en el frente debían portar siempre una chapa metálica identificativa y obtener el permiso de los jefes militares de cada sector, junto a la supervisión de un responsable de propaganda. En el caso de que alguno de estos permisos se incumpliera eran condenados por causa desleal al gobierno republicano y sometidos a juicio<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> En 1936 nace en Norteamérica esta publicación periódica, convirtiéndose pronto en una de las revistas más importantes de reportajes en el mundo. Henry Luce fue su fundador, redefiniéndola y poniendo gran énfasis en el fotoperiodismo. De su primer número vendió 466.000 ejemplares. ARROYO JIMÉNEZ. L. B., y DOMÉNECH, H., “Gerda Taro y los orígenes...”, *op.cit.*, p. 131.

<sup>43</sup> Ver 4.3.1.Anexos.

<sup>44</sup> Ver 4.3.1.Anexos.

<sup>45</sup> DE LAS HERAS, B., “Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra Civil...”, *op.cit.*, pp. 141-142.



## 2. 2. MITO DEL FOTÓGRAFO GUERRERO: ROBERT CAPA

### 2.2.1. CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE: DE ENDRE ERNÖ FRIEDMANN A ROBERT CAPA

“La foto no es lo bastante buena si no se está lo bastante cerca”<sup>46</sup>.

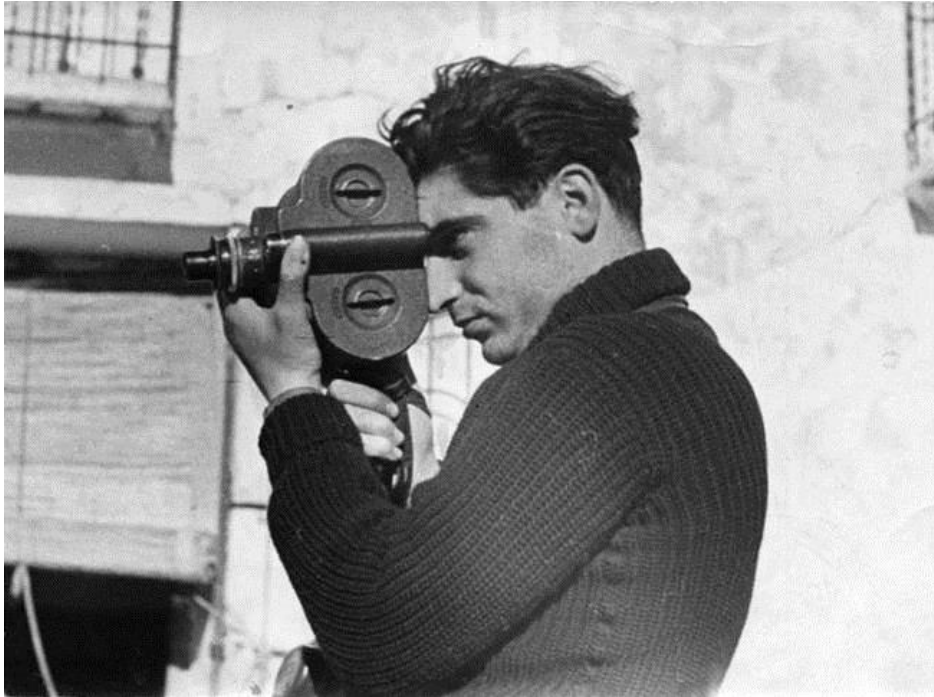


Fig. 3. Robert Capa, frente de Segovia<sup>47</sup>. Gerda Taro. 1937. ©ICP.

De la militancia del fotógrafo y su compromiso con el pueblo en la lucha contra el fascismo durante la Guerra Civil nace el mito del reportero de guerra encarnado en el fotógrafo Endre Ernő Friedmann<sup>48</sup>. El 3 de diciembre de 1938 la revista británica

---

<sup>46</sup> TRANCHE, R., “Una nueva mirada. Aspectos técnicos y estilísticos...”, *op.cit.*, p. 9.

<sup>47</sup> Fotografía reproducida en la exposición *This is war!*, que inició su recorrido en el ICP de Nueva York, el 27 de septiembre de 2007 y durante 2008, 2009, y 2010 recorrió varios museos de las principales capitales de Europa, entre ellos, el Art Barbican de Londres y el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). ARROYO, J., “La (po)ética...”, *op.cit.*, p. 151.

<sup>48</sup> Endre Ernő Friedmann, nacido el 22 de octubre de 1913 en Budapest, y fallecido el 25 de mayo de 1954 en Indochina. Para más información sobre su biografía consultar la página web del museo y centro de arte Reina Sofía, exposición, *Capa: cara a cara. Fotografías Robert Capa sobre la Guerra Civil española*, Madrid 1999. [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1999002-fol\\_es-001-capa.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1999002-fol_es-001-capa.pdf) (fecha de consulta: 29 de noviembre de 2017)

*Picture Post* publicó el retrato de un joven fotógrafo sobre un titular que lo definía como el mejor fotógrafo de guerra del mundo, naciendo así la leyenda de Robert Capa.

La instantánea fue tomada el 31 de mayo de 1937 por su compañera de trabajo Gerda Pohorylle, (Gerda Taro) durante la estancia de ambos en el frente de Segovia, portando una cámara cinematográfica modelo *Eyemo*, con la que filmó la defensa del frente de Segovia, para los documentales norteamericanos *The March of Time*<sup>49</sup>. Lo que Taro no sabía es que esa fotografía sería el detonante que llevaría a su compañero a la fama.

El análisis de la serie fotográfica revela que la fotografía no se realizó en el frente del combate sino en la retaguardia durante un momento de no actividad bélica. La intención de su captura no responde a un carácter icónico por parte de su autora, sino que se explica como fruto de un acto espontáneo y anecdótico. Será el uso de esta obra en el tiempo lo que la convertirá en un icono y al personaje de Capa en una leyenda.

El joven fotógrafo sabe que está siendo fotografiado y actúa conforme a ello posando para la cámara. Gerda Taro no fotografía a su compañero, sino al personaje que ambos habían construido. La instantánea refleja la transformación de Endre Ęnro Friedmann a Robert Capa<sup>50</sup>, seudónimo que ambos fotógrafos habían creado de forma conjunta con el objetivo de vender mejor sus fotografías y ampliar así sus ganancias. Endre Friedmann y Gerda Pohorylle crearon el sello *Photo Capa* con el que publicarán el trabajo de ambos, liderarán el tándem uniendo sus recursos, materiales, diferentes puntos de vista y conocimientos<sup>51</sup>.

La composición se centra en la prolongación de la mirada de Capa hasta el inicio de la cámara como si fuesen un *unicum*. Máquina y ojo se funden aludiendo a lo que se conoce como la mirada del fotógrafo<sup>52</sup>, su *maniera* de fotografiar. Esta instantánea ejemplifica la dicotomía entre fotógrafo-soldado, cámara-arma<sup>53</sup>, fruto del constructo romántico atribuido a la figura del corresponsal de guerra, quien trasladado al campo de batalla milita con su cámara la resistencia ante el fascismo. La problemática radica en que a la fotografía se le ha supuesto la capacidad de mostrar y no de evocar. La noción

---

<sup>49</sup> *March of Time*, noticiarios cinematográficos estadounidenses de registro documental sobre la Guerra Civil. LEBRUN, B. y LEFEBVRE, M., *Robert Capa. Las Huellas de una Leyenda...*, *op.cit.*, p. 146.

<sup>50</sup> Ver 4.2. Anexos.

<sup>51</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L. B., *Documentalismo técnico en la Guerra Civil...*, *op.cit.*, p. 252.

<sup>52</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L. B., y DOMENECH, H., "Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo...", *op.cit.*, pp. 132-134.

<sup>53</sup> FREUND, G., *El mundo y mi cámara*, Barcelona, Ariel, 2008, p. 75.

de objetividad es una mera construcción social, una falacia<sup>54</sup>. Gisele Freund en *La fotografía como documento social*<sup>55</sup>, defiende que la propia mirada del fotógrafo desmonta cualquier tipo de fidelidad e imparcialidad.



“Trabajo bajo un nuevo nombre. Me hago llamar Robert Capa. Casi podría decirse que es un nuevo nacimiento, solo que esta vez no ha hecho sufrir a nadie” (LEBRUN, 2011: 74).

André Friedmann (8-04-1936)

Fig. 4. Robert Capa. Gerda Taro. Segovia. 1937. © ICP



Fig. 5. Robert Capa y Gerda Taro. Fred Stein. París. 1935-36. © ICP

<sup>54</sup> FONTCUBERTA, J., *El beso de Judas...*, op.cit., p. 17.

<sup>55</sup> FREUND, G., *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2017.

### 2.2.2. UNA PISTOLA LLAMADA LEICA

La imagen del miliciano siempre va a representarse de manera idealizada, heroica. Las fotografías van a ser publicadas en la prensa mundial, la imagen que se quiere transmitir es la de un pueblo valiente que lucha contra el enemigo fascista. Encontramos sobre todo reconstrucciones de escenas bélicas por parte del tándem Capa-Taro, como las imágenes de la Granjuela<sup>56</sup> o la icónica instantánea del miliciano y su serie. Imágenes míticas que se depositan en el imaginario colectivo, la del pueblo convertido en miliciano como héroe que se bate contra el fascismo y lucha en nombre de la República.



Fig. 6. Soldados republicanos.  
Robert Capa. Agosto 1936. ©ICP



Fig. 7. Milicianos frente de Córdoba.  
Robert Capa. 1936. ©ICP

<sup>56</sup> Capa y Taro organizaron el simulacro de un combate en La Granjuela (Córdoba), vendiendo las fotografías como un hecho veraz. Fueron publicadas por el periódico *Ce Soir*, el 14 de junio de 1937. ARROYO JIMÉNEZ, B., “La (po)ética...”, *op.cit.*, p. 148.

*Falling soldier* fue tomada en Espejo (Córdoba) en 1936, pertenece a un conjunto de cuarenta fotografías dispuestas a modo de narración cinematográfica que registran lo que parece un ataque republicano<sup>57</sup>. La fotografía se ve por primera vez en Francia diecisiete días después de su toma. Aparece en la revista *Vu* el 23 de septiembre de 1936<sup>58</sup>. Un año después se publica en las revistas francesas *Paris-Soir*, *Regards*, y el 12 de julio de 1937 en la prestigiosa revista *Life*<sup>59</sup>.

El estudio de la serie<sup>60</sup> en la que se integra la instantánea muestra un método de trabajo realizado por dos fotógrafos y dos cámaras fotográficas diferentes, una *Leica*<sup>61</sup> y una *Rolleiflex*<sup>62</sup>. Dos perspectivas diferentes sobre un mismo tema, que viene a



Fig. 8. *Falling soldier*. Robert Capa. Espejo, Córdoba. 1936. ©ICP

<sup>57</sup> La serie fotográfica se inicia con un grupo de milicianos y finaliza con la muerte de uno de ellos por el impacto de una bala. Serie expuesta de forma conjunta por primera vez en la exposición *This is war! Robert Capa. Gerda Taro*, en el ICP de Nueva York, el 27 de septiembre de 2007. ARROYO JIMÉNEZ, L. B., “La (po)ética...”, *op.cit.*, pp. 141-142.

<sup>58</sup> Ver 4.3.3.Anexos.

<sup>59</sup> Ver 4.3.3.Anexos.

<sup>60</sup> Ver 4.3.3.Anexos.

<sup>61</sup> Cámara por excelencia en la práctica de las primeras décadas del fotoperiodismo, utilizada por Robert Capa, y por Gerda Taro durante su periodo de independencia fotográfica. El uso de la película de 35 mm y el negativo en rollo 24x36 mm. ampliaba la carga de la máquina a 36 disparos. Esto supuso una gran libertad de movimiento y la posibilidad de tomar fotos en el frente. ARROYO JIMÉNEZ, L. B., y DOMENECH, H., “Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno...”, *op.cit.*, p. 130.

<sup>62</sup> Cámara utilizada por Gerda Taro en sus inicios, y por Kati Horna para todas sus fotografías de la Guerra civil. El formato de las fotografías es cuadrado 6x6 cm y visor de cintura, lo que permite situar el motivo en el centro del encuadre otorgando una mayor precisión. Tiende a composiciones estáticas, siendo ideal para retratos y no tanto para fotografías de acción. Su principal limitación era el excesivo coste de las películas y el reducido número de exposiciones por carrete. ROMERO REINA, T., “Con una *Rolleiflex* como única arma...” *op.cit.*, pp. 9-10.



significar una división pactada del mismo trabajo.

La mayoría de las imágenes de la *Rolleiflex* muestran ciertas imperfecciones técnicas y descompensación lumínica, mientras que las de la *Leica* destacan por su exposición correcta y dominio técnico. Estos datos técnicos nos permiten afirmar que durante la toma de instantáneas de ese día había dos fotógrafos realizando un mismo trabajo, uniendo sus recursos, materiales y diferentes puntos de vista, Capa, su dominio técnico como fotógrafo, y Gerda Taro, su visión más moderna del reportaje<sup>63</sup>.

Si analizamos formalmente la instantánea seis de la serie, titulada *Tres soldados republicanos*<sup>64</sup>, observamos una clara incoherencia en los actos de estos, el de la izquierda está apuntando con su arma al de la derecha y nada parece denotar que haya algún enemigo cerca. La pasividad de los sujetos en ciertas escenas viene a fortalecer la idea de reconstrucción de la escena.



Fig. 9. *Tres soldados republicanos*. Gerda Taro. Espejo, Córdoba. 5 de septiembre de 1936. Pertenece a la serie que integra *Muerte de un miliciano*. ©ICP

El hecho de que la secuencia de los milicianos sea la recreación de un ataque bélico no tendría por qué sorprendernos, se trata de una fotografía de prensa. Gerda Taro y Robert Capa eran fotorreporteros, necesitaban conseguir instantáneas

<sup>63</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L., *Documentalismo técnico en la Guerra Civil...*, *op.cit.*, p. 259. ARROYO JIMÉNEZ, L., "La (po)ética...", *op.cit.*, p. 145.

<sup>64</sup> Ídem.

impactantes de la guerra para poder subsistir y muchas veces la imposibilidad de realizarlas en el frente de combate les llevaba a la necesidad de recrearlas con el objetivo de conseguir ese material excepcional<sup>65</sup>. Taro poseía conocimientos sobre reportajes de su paso por *Alliance Photo*<sup>66</sup>, sabía lo que movía la demanda de las masas y la propaganda editorial. El consumo de estas reconstrucciones es posible en una época en la que las masas todavía no se cuestionan el poder de la imagen como propaganda<sup>67</sup>.

Se han establecido dicotomías como fotógrafo-guerrero, cámara-arma, de ahí el apelativo de fotógrafo “cazador de imágenes”<sup>68</sup>. El fotógrafo dispara su cámara y su objetivo es captar lo acontecido, captar al protagonista, ser testigo del acto de la guerra y del fulgor de la batalla. Como Fontcuberta afirma, la fotografía de manera innata supone la captación del objeto retratado por y para siempre, por tanto lleva implícita la muerte del mismo. La muerte es intrínseca a la naturaleza de la fotografía<sup>69</sup>.

*Falling soldier* alude a la idea sobre la Guerra Civil que hemos configurado en el imaginario colectivo, al igual que también lo es el *Guernica* de Picasso. La razón de que sea un icono de la contienda se explica por ser el testimonio gráfico de la muerte de un miliciano en combate<sup>70</sup>. La teoría del fotógrafo como “cazador de imágenes” está estrechamente vinculada a la figura de Robert Capa y más concretamente a la del también reportero gráfico Henri Cartier Bresson<sup>71</sup> y su célebre teoría del “instante decisivo”. Metáfora de la caza que se explica como la comunión entre contenido y forma que el fotógrafo debe descubrir y capturar en un instante preciso. Un segundo antes o después de su captura ya no expresaría lo mismo<sup>72</sup>. Vemos por tanto una clara

---

<sup>65</sup> Ver 4.3.3.Anexos.

<sup>66</sup> Gerda Taro empezó a trabajar en la agencia en 1935, periodo en el que adquirió destreza y conocimientos sobre el medio.[https://elpais.com/cultura/2018/08/01/actualidad/1533104842\\_385500.html](https://elpais.com/cultura/2018/08/01/actualidad/1533104842_385500.html) (fecha de consulta: 20-10-2017)

<sup>67</sup> SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2005, p. 216.

<sup>68</sup> FREUND, G., *El mundo y mi cámara...*, *op.cit.*, p. 75.

<sup>69</sup> FONTCUBERTA, J., *El beso...*, *op.cit.*, p. 22.

<sup>70</sup> En 1982, Mathew Brady, en su exposición “Los Muertos de Antietam”, ya retrató con su cámara cadáveres de forma explícita, causando una gran impresión, dado que jamás se había visto algo semejante en América. RODRIGUEZ PORCEL, M. A., “La fotografía durante la Guerra de Secesión (1861-1865)”, *Clío. History and history teaching*, nº 35, Valencia, 2009, p. 11.

<http://clio.rediris.es/n35/FotoGuerrSuce.pdf> (fecha de consulta: 11-11-2018)

<sup>71</sup> Fotógrafo francés considerado como el padre del fotoreportaje moderno y una de las figuras más importantes del siglo XX, autor de la teoría del “instante decisivo”. En 1947 funda, junto a Robert Capa, David Seymour “Chim” y George Rodger la Agencia Magnum Photo, una de las primeras cooperativas del mundo de la fotografía. <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/overview/> (fecha de consulta: 20-11-2017)

<sup>72</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L. y DOMENECH, H., “Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno...”, *op.cit.*, pp. 124-125.

influencia de los postulados de uno de los maestros del reportaje, en el trabajo que Capa realiza en España. Si la fotografía del miliciano se hubiese registrado antes o posteriormente al momento de la captura, ya no captaría ese instante preciso. Bien podría afirmarse que en la Guerra Civil la teoría del “instante decisivo” de Cartier Bresson es llevada a la práctica por casi la totalidad de fotorreporteros que van al frente con el objetivo de captar el momento álgido del conflicto, el momento que conmueve.

En la fotografía número diez vemos a un grupo de niños recostados en parte de un colchón. Encima de uno de ellos reposa un bebé, la luz de la instantánea dulcifica sus rostros y nos transmite armonía, deducimos que están plácidamente dormidos. El encuadre de la fotografía recorta el contexto de la misma, apenas podemos apreciar el resto de la estancia o habitación. Si hacemos una segunda lectura más minuciosa podemos leer detalles que inducen a una cierta confusión, como la cara manchada de la primera niña, y las ropas algo ajadas.



Fig. 10. Víctimas bombardeos .Zaragoza. 1937. ©CICR

En realidad tenemos frente a nosotros los cuerpos inertes de cinco niños y un bebé víctimas de los bombardeos que la ciudad de Zaragoza sufrió en 1937. La fotografía sin un contexto se convierte en una carta blanca de interpretación, una ventana abierta a la imaginación de quien la contempla.

El concepto de montaje y manipulación es amplísimo. Simplemente el hecho de elegir, encuadrar, enfocar y pulsar un botón ya implica manipulación<sup>73</sup>, ya excluimos parte del contexto, de la escena y posiblemente de los integrantes. Estamos escogiendo lo que queremos retratar apartándolo de todo lo demás, excluyéndolo.

<sup>73</sup> SONTAG, S., *Ante el dolor...*, *op.cit.*, p. 22.



Una imagen nunca puede ser transparencia o veracidad sobre lo acontecido, simplemente es un punto de vista más. Es la mirada del fotógrafo.

Otro hecho interesante es el uso original que se le da a la instantánea y el uso posterior que adquiere en su difusión y “consumo” a lo largo de la historia. Las intenciones del fotógrafo no determinan el significado de la fotografía, esta seguirá su curso según las intencionalidades que le den los editores<sup>74</sup>. La fotografía de “Chim” (David Seymour), *Reunión del reparto agrario*, es un ejemplo de cómo una fotografía puede cambiar su significado en función de las necesidades que adquiere nuestra memoria con el paso del tiempo.<sup>75</sup> La mirada de una madre al cielo mientras amamanta a su hijo, ha sido interpretada como el atisbo de lo que iba a acontecer en España, el bombardeo por parte de la aviación franquista al pueblo español. Se le ha atribuido un significado diferente del original, en relación con lo que ocurrió tres años más tarde durante el conflicto<sup>76</sup>.

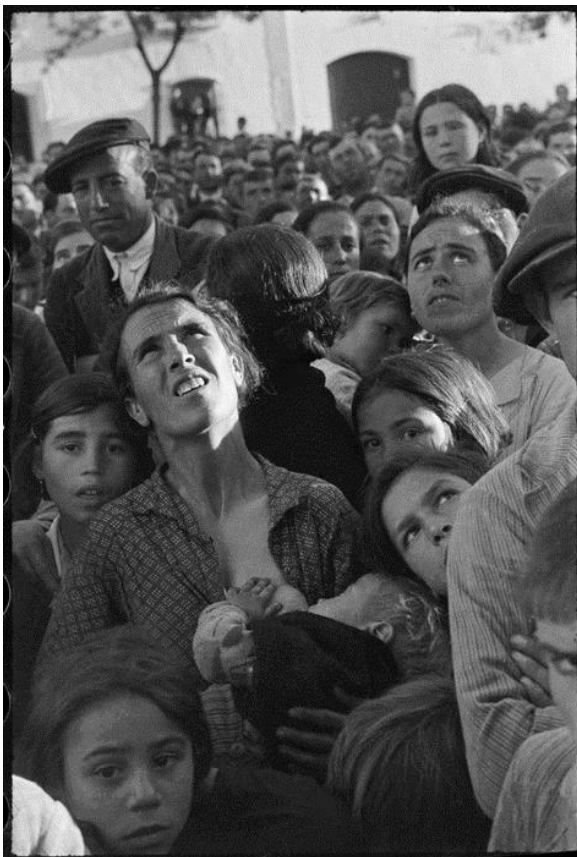


Fig. 11. *Reunión del reparto agrario*. David Seymour. Extremadura. 1936. ©ICP

<sup>74</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L., “La (po)ética...”, *op.cit.*, p. 130.

<sup>75</sup> SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás...*, *op.cit.*, p. 14.

<sup>76</sup> Ver 4.3.6.Anexos.

### 2.2.3. LA RETAGUARDIA EN COMBATE: EL ÉXODO ESPAÑOL

La batalla del Ebro (del 25 de julio al 16 de noviembre de 1938)<sup>77</sup> fue la última gran ofensiva republicana, la resistencia queda desangrada iniciándose la represión franquista en Barcelona. Miles de refugiados civiles huyeron junto a sus familias en carros o a pie por la carretera de Tarragona a Barcelona, ante la entrada de las tropas franquistas a la ciudad<sup>78</sup>. Capa llegó a Tarragona el 15 de enero de 1939 inmortalizando el recorrido de los exiliados. Realizó un total de 121 fotografías. Su obra de inicios de la guerra rara vez muestra situaciones escabrosas o alude a la muerte. Capa fotografía a las víctimas civiles con muchísima dignidad, reflejando su dolor.



Fig. 12. Refugiados carretera Tarragona-Barcelona. Robert Capa. 25-27 enero 1939. ©ICP



Fig. 13. Refugiados tirando de carro camino al exilio en Francia Robert Capa 15 enero 1939. ©ICP

<sup>77</sup> LEBRUN, B. y LEFEBVRE, M., *Robert Capa...*, *op.cit.*, p. 182.

<sup>78</sup> Ídem.

“Yo que les he acompañado en el camino, he quedado sorprendido de la serenidad con la que asumen su destino y renuncian a prácticamente todo lo que aún parecía que les quedaba en este mundo. En dos países he visto a la gente huir así, a cientos de miles, en España y en China, y me aterroriza pensar que otros cientos de miles de personas de otras partes del mundo que ahora tal vez creen vivir felizmente, puedan vivir quizás y ahora la misma suerte. Así es como se ha vuelto en los últimos años el mundo en el que queríamos vivir”<sup>79</sup>(Robert Capa)



Fig. 14. Familia refugiados carretera Barcelona-Tarragona. Robert Capa. 15 enero 1939. ©ICP



Fig. 15. Fontera francesa. Robert Capa. Enero 1939. ©ICP

<sup>79</sup>El mundo en el que queríamos vivir. Robert Capa: *Diario de un éxodo*, Oriol Querol, 2014.

### 2.3. GERDA TARO: DISCURSO DE GÉNERO, ICONOGRAFÍA DE LA MUJER HOMÓLOGA AL VARÓN



Fig. 16. Autoría desconocida. Julio de 1937, frente de Guadalajara. (Catálogo fotográfico Guillermo Fernández López Zúñiga) ©ASECIC-BICC

Gerda Taro (1910-1937), ha pasado a la historia por ser la compañera íntima y profesional de Robert Capa<sup>80</sup>. Tras su muerte sus fotografías pasaron a pertenecer y a ser atribuidas al fotógrafo<sup>81</sup>, y parte de su obra sigue todavía dispersa en los archivos Robert Capa. El descubrimiento de la Maleta Mejicana en 2007 abrió el camino de la investigación de su labor fotográfica de manera independiente.

La obra de Taro ejemplifica perfectamente la transición fotográfica que supuso la Guerra Civil. Su uso inicial con la *Rolleiflex* responde a una visión poética en relación con el Realismo Socialista, haciendo hincapié en el componente de denuncia y cambio social que transmiten sus fotografías. Este primer periodo cede el paso a un documentalismo ágil y espontáneo con el de la *Leica*. Cada cámara facilita una modalidad de visión, al igual que la transición entre los dos modelos de fotografía desarrollados entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. El conjunto de su obra puede dividirse en dos etapas diferenciadas. Una primera etapa que abarcaría desde el inicio de la Guerra Civil en 1936, hasta su independencia profesional el 25 de febrero de

---

<sup>80</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L., *Documentalismo técnico en la Guerra Civil...*, *op.cit.*, p. 252.

<sup>81</sup> Ver 4.3.2.Anexos.

1937<sup>82</sup>. Durante esta fase su herramienta de trabajo es la *Rolleiflex*, aunque de manera ocasional también realiza fotografías con la *Leica*, como en la serie de las milicianas catalanas o en los refugiados en Almería.



Fig. 17. *Regards*, 18 de marzo de 1937. Reportaje refugiados en Almería. *Capa & Taro*.

Trabaja de forma conjunta junto a Capa, liderando un tándem. El éxito de la fotografía del miliciano bajo el *copyright* Capa, elevó a la fama al varón e invisibilizó la labor de Taro. Sería el detonante de su independización y búsqueda de un lugar propio dentro de ámbito fotoperiodístico. La segunda etapa pertenece a este momento de firma en solitario “Photo Taro”, hasta el 26 de Julio de 1937, fecha de su muerte en el frente de Brunete<sup>83</sup>.

Los modelos que Taro eligió fotografiar son sus referentes, busca historias que justifiquen la suya<sup>84</sup>. Crea una nueva iconografía bélica que supone una ruptura total con el discurso social de la época y con los tradicionalismos. Taro, la miliciano<sup>85</sup> y la intelectual, tienen en común que ninguna responde al prototipo convencional doméstico<sup>86</sup> y victimista al que venía asociándose la mujer durante la Guerra Civil. Crea un discurso femenino alternativo al imperante en la sociedad del siglo XX. Selecciona

<sup>82</sup> *Ibidem*, pp. 59-272.

<sup>83</sup> LEBRUN, B. y LEFEBVRE, M., *Robert Capa. Las Huellas de una Leyenda...*, *op.cit.*, p. 185.

<sup>84</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L., *Documentalismo técnico en la Guerra Civil...*, *op.cit.*, p. 519.

<sup>85</sup> Ver 4.3.4. Anexos.

<sup>86</sup> GARCÍA CASTILLO, B. y BUENO DORAL, T., “La imagen de la mujer en la fotografía...”, *op.cit.*, p. 59.



un tipo humano concreto cuyo simbolismo se asocia a la construcción de unos valores específicos, la lucha democrática y la defensa de la República. Gerda Taro documenta la guerra desde una visión antifascista, transmitiendo un mensaje muy concreto a través de sus imágenes dirigidas.



Fig. 18. Serie milicianas. Gerda Taro. Barcelona. Agosto 1936. ©ICP



Fig. 19. *Miliciana entrenando en la playa*. Serie fotografías milicianas republicanas entrenando en la playa de Barcelona. Gerda Taro. Publicada por *Vu* el 29 de agosto de 1936. ©ICP



Fig. 20 y fig. 21. Serie milicianas en Barcelona. Gerda Taro. Agosto 1936. ©ICP

Observamos un componente estético, contrapicados en los que la autora exalta a los sujetos, escenarios obreros o militares, importantes contrastes de luces y sombras y el uso de velocidades bajas para obtener un efecto borroso que aporta dinamismo a la imagen<sup>87</sup>. Características que emparentan sus fotografías con los modos de expresión de la vanguardia soviética<sup>88</sup>. En particular sus fotografías recuerdan al movimiento artístico de la Nueva Visión y al constructivista ruso Alexander Rodchenko (1891–1956)<sup>89</sup>.



Fig. 22. *Pioneer girl*. Aleksandr Rodchenko. 1930  
©Rodchenko's Archive  
[Fotomuseum Winterthur](http://Fotomuseum Winterthur)



Fig. 23. *Mother*. Aleksandr Rodchenko. 1924. ©MoMA



Fig. 24. *Vladimir Mayakovsky*. Aleksandr Rodchenko. 1924. ©MoMA



Fig. 25. *Sin título*. (Aleksei Gan). Aleksandr Rodchenko. 1924. ©MoMA

<sup>87</sup> *Ibíd.*

<sup>88</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L. B., “La mirada de Gerda Taro y Robert Capa en Valencia durante el Segundo Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura”, *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, n° 64-65, 2014-2015, pp. 266-267.

<sup>89</sup> <https://www.moma.org/artists/4975?=&page=2&direction=fwd> (fecha de consulta: 11-11-2018)



Fig. 26. Anna Seghers. G. Taro. II Congreso de Escritores antifascistas para la defensa de la cultura en Valencia. 5 de julio de 1937. Archivo Histórico del Partido Comunista Español. (PCE)



Fig. 27. Sylvia Townsend Warner. G. Taro. II Congreso de Escritores Antifascistas. Valencia. 5 julio 1937. ©ICP

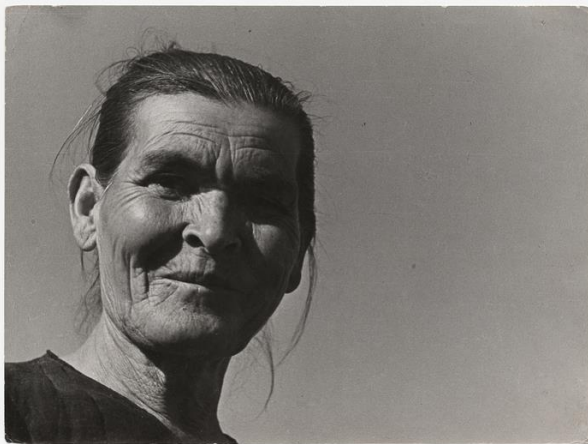


Fig. 28. *Spanish women are the real sufferers.* David Seymour. ©ICP.



Fig. 29. *Maria Rui Esqué ante el cadáver de su marido Josep Renau, víctima de un bombardeo.* A. Centelles. Lleida, 3 de noviembre de 1937. Catálogo [Todo] Centelles.



#### 2.4. “EL PRIMER REPORTERO GRÁFICO EN HACER POLÍTICA DESDE SUS FOTOGRAFÍAS”<sup>90</sup>

Los reporteros nacionales son relativamente poco conocidos, a pesar de haber formado parte de la contienda y de haber ofrecido una visión más directa. En muchos casos su trabajo fue silenciado durante la dictadura franquista, su recuperación y conservación está siendo realizada desde hace relativamente pocos años<sup>91</sup>.

Agustí Centelles<sup>92</sup> (1909-1985) fotografió la Guerra Civil bajo una visión ideológica a favor de la República. Trabajar para la Generalitat le permitió la ventaja de acceder y registrarla, de una manera más próxima de la que pudieron tener los corresponsales extranjeros. Publicó sus fotografías tanto en la prensa nacional como internacional. En su obra vemos una directa influencia del cine, en particular del Expresionismo alemán, en cuanto a dramatización, escenificación, perspectiva y uso de la luz<sup>93</sup>.

Su figura es interesante por introducir novedades artísticas en la práctica fotográfica de los reporteros catalanes. Ejemplo de ello son las imágenes del frente de Teruel, contrapicados acusados y contrastes fuertes.

---

<sup>90</sup> Agustí Centelles. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/barcelona-19-julio-1936> (fecha de consulta: 02-02-2018)

<sup>91</sup> SOUGEZ LOUP, M., *Historia de la fotografía...*, *op.cit.*, p. 439.

<sup>92</sup> Al finalizar la Guerra Civil tuvo que exiliarse a Francia, llevándose consigo una maleta con material fotográfico para que las tropas franquistas no tomaran represalias en contra de los representados. La maleta permaneció escondida varias décadas hasta que el propio fotógrafo pudo recuperarla en 1976, tras la muerte del general Franco (20 de noviembre de 1975) <http://patrimoni.gencat.cat/es/coleccion/agusti-centelles> (fecha de consulta: 02-02-2018)

<sup>93</sup> TRANCHE, R., “Una nueva mirada...”, *op.cit.*, p. 9.



Fig. 30. *Sin título*. Agustí Centelles. Monte Aragón. 1936. Catálogo Museo y Centro de Arte Reina Sofía de Madrid



Fig. 31. *Soldados de las Milicias Populares, Sierra de Alcubierre (Huesca)*. Agustí Centelles. 1936. Catálogo Museo y Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

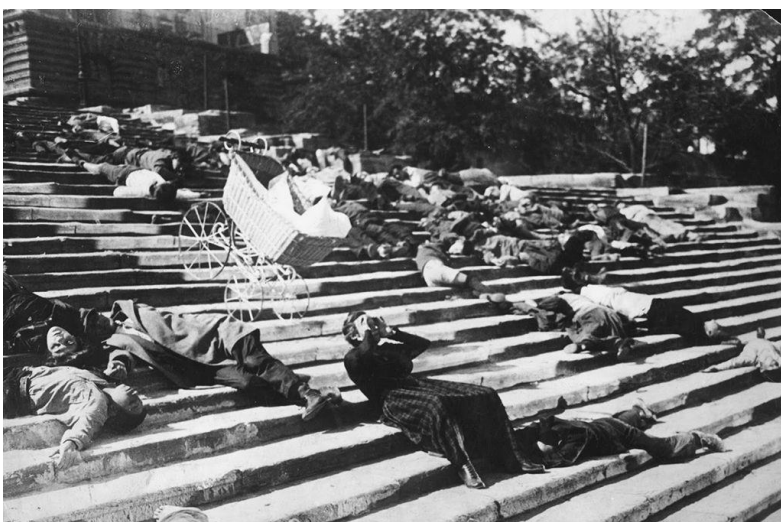


Fig. 32. Escena película *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*), Serguéi Eisenstein. 1925

Las imágenes sirvieron para construir discursos visuales de valentía, heroísmo, barbarie y crueldad. Todo un catálogo de estereotipos gráficos usados para transmitir el mensaje del miliciano armado como el héroe de la República<sup>94</sup>.



Fig. 33. Miliciano. Agustí Centelles. España, 1936-39. Arxíu Centelles



Fig. 34 y fig. 35. Milicianos. Agustí Centelles. España, 1936-1939. Arxíu Centelles

<sup>94</sup> MORALES FLORES, M., “El arxíu Centelles...”, *op.cit.*, p. 176.





Fig. 36. *Guardias de asalto en la calle de la Diputación*, Agustí Centelles. Barcelona, 19 de julio de 1936. Catálogo Agustí Centelles. *Les vides d'un fotògraf* (1909-1985)



Fig. 37. *Falling soldier*. Robert Capa. Espejo, Córdoba. 1936. ©ICP

Se le ha definido como “el Capa catalán”<sup>95</sup>. ¿En qué se basa la comparación de Agustí Centelles con Robert Capa?

1. Uso por parte de ambos de la cámara *Leica* como instrumento de trabajo para la cobertura de la Guerra Civil española.
2. Simbolismo maleta asociado a su obra, como objeto que contenía y guardaba sus fotografías. La maleta mejicana hallada en el 2007 que contenía los negativos de Robert Capa sobre la Guerra en España junto a los de otros fotógrafos. Y la maleta que Centelles llevó a Francia cuando se exilió y que recuperó tras la muerte de Franco<sup>96</sup>.
3. Ambos convertidos en personajes e iconos del fotoperiodismo moderno, Capa a nivel internacional, Centelles a nivel nacional.
4. Sus fotografías *Falling Soldier* y *Guardias de asalto en la calle de la Diputación*<sup>97</sup>, son reconstrucciones de un instante en concreto cuando este había cesado. La primera, recrea el momento de la muerte de un miliciano por parte del bando enemigo, la segunda construye justo el instante en el que la guardia de asalto se bate en duelo contra el enemigo.

<sup>95</sup> SOUGEZ LOUP, M., *Historia de la fotografía...*, *op.cit.*, p. 253.

<sup>96</sup> FERRÉ, T., “El fotoperiodista como mito: Robert Capa y Agustí Centelles...”, *op.cit.*, p. 262.

<sup>97</sup> Existen dos versiones de la fotografía. La fig. 35, guardias de asalto disparando parapetados detrás de los caballos muertos, es la versión publicada en *La Vanguardia*. La segunda versión es la misma toma incluyendo en el encuadre la figura de un hombre con un revólver. *Ibíd.*, p. 22. Ver 4.3.5. Anexos.

5. Ambas instantáneas son iconos de la Guerra Civil y de la lucha contra el fascismo.

## 2.5. LA INDEFENSIÓN DEL NIÑO EN LA IMAGINERÍA BÉLICA

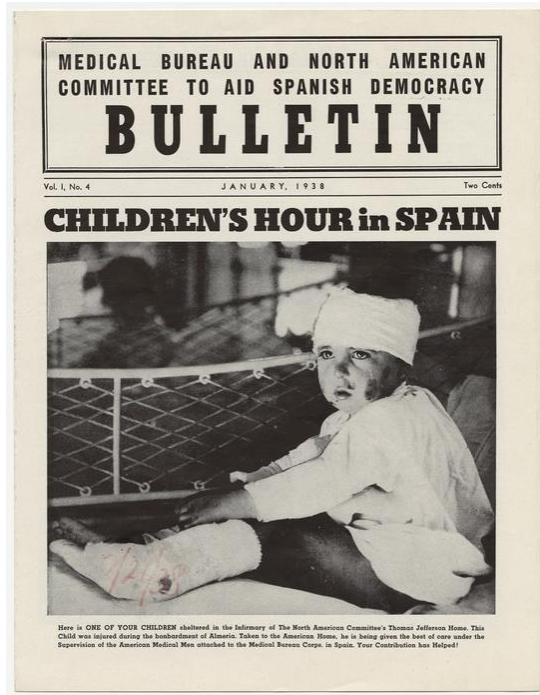


Fig. 38. Sin título. Autoría desconocida. Enero 1938. ©ICP

Ambos bandos utilizaron la imagen del niño para atacarse mutuamente en el campo de la propaganda<sup>98</sup>. Trabajaron sobre la visión exportable del inocente con objeto de apelar a la ayuda internacional<sup>99</sup>. Utilizaron fotografías de niños siendo evacuados, mirando hacia los cielos aterrados por los bombardeos y masacrados por el bando enemigo.



Fig. 39. Anónimo. Valencia, Ministerio de Propaganda, 1937. Cartel. Imagen tomada de Alfonso Guerra, *et. al.*, *Carteles de la guerra. 1936-1939*. Colección Fundación Pablo Iglesias, (Catálogo de la exposición)

<sup>98</sup> Ver 4.3.3.Anexos.

<sup>99</sup> ALONSO RIVEIRO, M., “La intimidad invisible. Fotografía e infancia...”, *op.cit.*, p. 42.

¿Por qué se recurre a la infancia como propaganda en la imaginaria bélica? Esencialmente porque los niños simbolizan las víctimas inocentes y el futuro de la sociedad.

La fotografía de Centelles es un ejemplo de cómo trabajar sobre la indefensión del niño con unos fines muy claros. El fotógrafo ha seleccionado una serie de elementos simbólicos para construir un discurso visual concreto<sup>100</sup>. Escasas maletas que inducen a intuir el futuro exilio del niño, un chupete que alude a su infancia o un trozo de pan en la mano símbolo de hambruna. La imagen fue posteriormente utilizada y vendida como parte de la serie de tarjetas postales *Aidez l'Espagne antifasciste*<sup>101</sup>, publicadas en Francia. La mirada del niño apela directamente al espectador mientras el pie de foto nos pregunta: *¿De qué es culpable este niño?*, *De quoi cet enfant est-il coupable?*<sup>102</sup>(Texto original)



Fig. 40. *Niño refugiado en el Estadio de Montjuic*. Agustí Centelles. 1937. Serie *L' exode*. Catálogo Museo y Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

<sup>100</sup> MORALES FLORES, M., "El arxíu Centelles...", *op.cit.*, p. 72.

<sup>101</sup> ALONSO RIVEIRO, M., "La intimidad invisible. Fotografía e infancia...", *op.cit.*, p. 43.

<sup>102</sup> Ídem.



Otro fenómeno que ocurre durante la Guerra Civil española es la apropiación de elementos presentes en la fotografía privada por parte de la fotografía propagandística o de circulación. Lo que se conoce como código específico de fotografía familiar, o “código fantasma”, denominado así por Didi- Hubermann<sup>103</sup>. Cómo la fotografía con fines propagandísticos, recurre a patrones de la fotografía privada con el fin de lograr una estética desideologizada y natural<sup>104</sup>. Un ejemplo de esta apropiación de lo familiar por la fotografía oficial, son las fotos de niños en un primer plano, comiendo o sonriendo.



Fig. 41. *Huérfano de guerra comiendo sopa.*  
Gerda Taro. Madrid. 1937. ©ICP



Fig. 42. *Young refugees eating a meal.*  
Robert Capa. Barcelona. Octubre-noviembre  
1938. ©ICP

<sup>103</sup> Expresión tomada del artículo, ALONSO RIVEIRO, M., “La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la guerra civil...”, pp. 36-37. (Citada por Didi-Huberman en “El gesto fantasma”. *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 4, 2008, pp. 280-291)

<sup>104</sup> HIRSCH, M. *La generación de la posmemoria. Memoria visual después del holocausto*, Madrid, Cape Noctem, 2015, p. 18.

## 2.6. LA OTRA MIRADA. “MÁS DOLOR Y MENOS LEYENDA”<sup>105</sup>

Kati Horna (1912-2000) llegó a España en 1937 con el encargo del Comité de Propaganda Exterior de realizar un álbum. Trabajó entre marzo y abril fotografiando a la División Ocaso en el frente y la vida cotidiana en los pueblos colectivizados. En junio marcha a Valencia e ingresa como ayudante de redacción en la revista *Umbral*, seminario gráfico anarcosindicalista y para las publicaciones de la CNT, *Libre Studio*, *Tierra y Libertad* y *Solidaridad Obrera*, *Tiempos Nuevos* y *Mujeres Libres*<sup>106</sup>.

Su obra es bastante menor cuantitativamente en comparación con la de otros fotógrafos. Parte de sus fotografías fueron destruidas durante la represión franquista, otras todavía se encuentran dispersas en archivos y no identificadas. En su exilio se llevó consigo una maleta con los 270 negativos que hoy están depositados en el Archivo general de la Guerra Civil Española, en Salamanca.

Las fotografías de Kati Horna nos aportan otra visión de la mujer del 37 más cercana y personal. Sus fotografías no se ajustan a los cánones del fotoperiodismo moderno ni aparecen en las grandes revistas gráficas. Retrata a la mujer en todas sus edades, anciana, adulta y niña, en escenas cotidianas de su vida en la retaguardia. Escenas de mercado, amamantando, lavando la ropa, sentadas...<sup>107</sup>. Las imágenes de Kati nos llegan más hondo al ser más íntimas. El carácter de sus fotografías se debe al uso de la cámara *Rolleiflex*, ya que permite una mayor calidad fotográfica y un formato cuadrado perfecto para el retrato. Renuncia a la perfección técnica en favor de la expresividad.

Taro construye una visión de la mujer en igualdad con respecto al varón, una heroicidad hecha leyenda. Por el contrario Horna, retrata a la verdadera protagonista de la Guerra Civil, aquella que sobrevive y lucha día a día desde la retaguardia.

Las fotografías de Robert Capa, Gerda Taro, Agustí Centelles o David Seymour son rotundas, precisas, oportunas. Crean un imaginario bélico lleno de luchadores surgidos del pueblo, de milicianas que encarnan una nueva mujer. Horna llega después y nos muestra otra perspectiva. Su mirada no captura el instante decisivo, sino el anterior o posterior. Su instante no es el del fotorreportero, sino el del momento en el que todos se han ido ya con las imágenes exclusivas, de mayor acción. Sus imágenes se

<sup>105</sup> ROMERO REINA, T., “Con una *Rolleiflex* como única arma...”, *op.cit.*, p. 23.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 23.



sirven de recursos metafóricos y visuales para interrogarnos. No sólo se interesa por el horror, sino por la secuencia que sigue a continuación. Horna encuadra la guerra en una dimensión más profunda, el aterrador después<sup>108</sup>.



Fig. 43. Comité de refugiados en “Alcázar de Cervantes”. Kati Horna. 1937. ©CDHM

Fig. 44, y fig. 45. Centro de Acogida Vélez-Rubio. Kati Horna. 1937 ©CDMH



Fig. 46, y fig. 47. Refugiados de Almería en Málaga. Gerda Taro. Febrero 1937. ©ICP

Fig. 48. Refugiados de Almería en Málaga. Robert Capa. Febrero 1937. ©ICP

<sup>108</sup> BERTHIER N. R. TRANCHE, R., y SÁNCHEZ BIOSCA, V., “Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)”, *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaine*, Paris, Université Sorbonne, 2012. <http://iberical.paris-sorbonne.fr/kati-horna-el-compromiso-de-la-mirada-fotografias-de-la-guerra-civil-espanola-1937-1938> (fecha de consulta: 2-02-2018)



Fig. 49. Grupo de lavanderas en la fuente pública de la plaza de la Bassa, Xàtiva (Valencia). Kati Horna, 1937. © CDMH



Fig. 50. Grupo de mujeres no identificadas. Robert Capa. Bilbao. Mayo 1937. ©ICP



Fig. 51. Mujeres caminando entre escombros. David Seymour. Barcelona. Octubre 1938. ©ICP

### 3. CONCLUSIONES.

Tras el análisis de las diferentes miradas fotográficas durante el desarrollo de la Guerra Civil española, su uso en la época y su significado adquirido lo largo de la historia, llegamos a las siguientes conclusiones. A una imagen se asocia una idea, un sentimiento. El conjunto de todas ellas crea una memoria, un recuerdo, que al fin y al cabo es una memoria fotográfica. A la pregunta de qué imágenes nos vienen a la cabeza cuando evocamos el conflicto civil, la mayoría responderá la imagen del miliciano abatido, la del pueblo republicano en armas, pueblos en ruinas o refugiados huyendo por las carreteras mientras son bombardeados por el ejército franquista.

Hemos ido construyendo un sistema de evidencias en base a las imágenes fotográficas, una asociación que ya en 1997 Fontcuberta desmontó: “¿Evidencia de qué?... Evidencia de su propia ambigüedad”<sup>109</sup>. Basándonos en la máxima que hemos desarrollado a lo largo de nuestro trabajo, que cada fotografía se traduce en la mirada del fotógrafo que la realiza, y que por mirada asociamos punto de vista o forma de interpretar la realidad, concluimos que nuestra memoria colectiva sobre la guerra está cimentada en base a las opiniones de aquellos que estuvieron allí para inmortalizarla. Y que por tanto, la memoria de nuestro pasado como civilización construida a base de imágenes, es mera ficción.

“Todos nosotros, incluso los que creemos haber prestado atención a lo más mínimo, recurrimos sólo a decorados que se han utilizado con harta frecuencia”<sup>110</sup>.

La segunda reflexión a la que hemos llegado es que como sociedad le atribuimos demasiado valor a la memoria y no a la reflexión. La verdad se esconde también en estas fotografías tan conocidas, pero solo si nos preocupamos de interrogarlas correctamente. Cuando las interpretamos como la suma de un conjunto de diferentes miradas y discursos visuales sobre un mismo acontecimiento.

“Nuestro tiempo es del realismo. Pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa solo lo real sino también lo irreal porque, para España

---

<sup>109</sup> FONTCUBERTA, J., *El beso de Judas, Fotografía y Verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 65.

<sup>110</sup> ALONSO RIVEIRO, M., “La intimidad invisible. Fotografía e infancia...*op.cit.*”, p 49. Cita Sebald, G. W., *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama, 2004. p. 75.

en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte...”<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> AUB, M., *Hablo como hombre*. México, D.F., Joaquín Mortiz Editor, 1967, pp. 41-42

#### 4. ANEXOS

##### 4.1. RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS

###### **Libros y catálogos de exposición:**

-ARROYO JIMENEZ, L. B., *Documentalismo técnico en la Guerra Civil Española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*, Tesis Doctoral dirigida por Javier Marzal Felici, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Jaume I, Castellón, 2010, pp. 19-667.

-BALLESTEROS JIMÉNEZ, S., *Psicología de la memoria. Estructuras, procesos, sistemas*, Madrid, Universitas, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2012.

-BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

-FONTCUBERTA, J., *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

-FREUND, G., *El mundo y mi cámara*, Ariel, Barcelona, 2008.

-FREUND, G., *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2017.

-HIRSCH, M. *La generación de la posmemoria. Memoria visual después del holocausto*. Madrid, Cape Noctem, 2015.

-LEBRUN, B. y LEFEBVRE, M., *Robert Capa. Las Huellas de una Leyenda*, Barcelona, Lunwerg 2011.

-LOPEZ MONDEJAR, P., *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerg, 2005.

-MARZAL F. J., *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra, 2007.

-NEWHALL, B., *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

-PRESTON, P., *Idealistas bajo las balas, corresponsales extranjeros en la guerra de España*. Barcelona, Debate, 2007.

-RODRIGUEZ PELLEJERO, J., *Psicología de la memoria y construcción histórica del olvido*, Almería, Editorial Círculo Rojo, 2015.

-SERRANO, C., *Robert Capa. Cuadernos de guerra en España (1936-1939)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

-SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.

-SOUGEZ LOUP, M., *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2014.

-SOUGEZ LOUP, M. y PÉREZ, H., *Diccionario De Historia de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 2009.

-VV.AA. *La Maleta Mejicana, las fotografías redescubiertas de la guerra civil española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*, Madrid, La Fábrica Editorial, 2011.

### **Artículos:**

-ALONSO RIVEIRO, M., “La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la guerra civil española”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 13, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, pp. 31-55.

-ARROYO JIMÉNEZ, L. B., “La (po)ética del instante: testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-39)”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº13, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, pp. 125-158.

-ARROYO JIMÉNEZ, L. B. y DOMENECH, H., “Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española” *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, nº10, Málaga, Universidad de Málaga, 2015, pp. 120-153.

-ARROYO JIMÉNEZ, L. B., “La mirada de Gerda Taro y Robert Capa en Valencia durante el Segundo Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura”, *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 64-65, 2014-2015, pp. 255-275.

-CARABIAS ÁLVARO, M., “Disparos fotográficos en el marco del conflicto: España, 1936-1939”, *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, nº 11, Universidad de Málaga, 2016, pp. 1-13.

-CLAVERÍA LOPEZ, R., “Valor social de la fotografía de guerra: Robert Capa en la Guerra civil española”, *Documentación de las Ciencias de la Información, Revistas científicas complutenses*, Vol 38, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 223-244.



-DE LAS HERAS, B., “Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra Civil española en Madrid (1936-39)”, *Discursos fotográficos, Londrina*, v5, nº6, Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 131-160.

-DE LAS HERAS, B., “Testimoniando con imágenes. La fotografía en el estudio de la historia”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº10, Málaga, Universidad de Málaga, 2015, pp. 27-55.

-FERRÉ, T., “El fotoperiodista como mito: Robert Capa y Agustí Centelles ante la guerra civil española”, *Comunicación y Sociedad. Departamento de estudios de la Comunicación Social*, nº 33, Universidad de Guadalajara, 2018, pp. 249-266.

-FERRÉ, T., “L’arxiu Centelles: historia d’una maleta i el seu contingut”, *Revista de Recerca i d’Anàlisi*, Sociedad catalana de Comunicación, vol. 29, Barcelona, 2012, pp. 1-19.

-GARCIA CASTILLO, N. y BUENO DORAL, T., “La imagen de la mujer en la fotografía publicitaria durante la Guerra Civil española”, *Fotocinema. Revista digital de cine y fotografía*, nº 13, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, pp. 57-86.

-MEJORADA SANCHEZ, A., “Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad”, *Addenda*, nº 10, México, 2004, pp. 5-30.

-MOLANO, M., “Memento Mori: La representación de la muerte en la fotografía de la Guerra Civil española”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº13, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, pp. 15-29.

-MORALES FLORES, M., “El arxiu Centelles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 13, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, pp. 159-178.

-ORTIZ ECHAGË, J., “Esto no es Guernica. Fotografías en prensa de la destrucción de Guernica durante la Guerra Civil española”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 16, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 349-368.

-ROMERO REINA, T., “Con una Rolleiflex como única arma. Kati Horna. La anarquía y la fotografía en la Guerra Civil española”, *HASTAPENAK*, Madrid, 2017.

-TRANCHE, R., “Una nueva mirada. Aspectos técnicos y estilísticos de la fotografía y el cine documental durante la Guerra Civil española”, *Historia Social*, nº 63, 2009, pp. 81-109.

-VV.AA. “Kati Horna: el compromiso de la mirada. Fotografías de la Guerra Civil española 1937- 1938”, ciclo de conferencias en la Casa de Velázquez, Madrid, España, 2009. <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/001-12.pdf> (fecha de consulta: 02-02-2018)

### **Webgrafía:**

-Archivo ICP de Nueva York:

<https://www.icp.org/browse?all/all/all/all/0> (fecha de consulta: 20-11-2017)

-Archivo Agencia Magnum:

<https://www.magnumphotos.com/?s=Robert%20Capa> (fecha de consulta: 20-11-2017)

-Catalogación en el Museo Reina Sofía de Madrid:

[https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1999002-fol\\_es-001-capa.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1999002-fol_es-001-capa.pdf) (fecha de consulta: 20-11-2017)

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/capa-cara-cara-fotografias-robert-capa-sobre-guerra-civil-espanola-coleccion-museo> (fecha de consulta:20-11-2017)

-Archivo Fundación Pablo Iglesias:

[http://www.fpabloiglesias.es/editorial/catalogos/19099\\_todo-centelles](http://www.fpabloiglesias.es/editorial/catalogos/19099_todo-centelles)

(fecha de consulta: 20-11-2017)

[http://www.fpabloiglesias.es/exposiciones/historico/esto-guerra-robert-capa-y-gerdattaro\\_16](http://www.fpabloiglesias.es/exposiciones/historico/esto-guerra-robert-capa-y-gerdattaro_16) (fecha de consulta: 20-11-2017)

-Documentos y archivos de Aragón (DARA)

<http://dara.aragon.es/opac/app/results/arfo?vm=nv&p=0&st=.2.7.104.715593>

(fecha de consulta: 20-11-2017)

-Archivo Biblioteca Digital Hispánica:

<http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?> (fecha de consulta 20-11-2017)

-Archivo Ministerio de Cultura y Deporte (PARES):

<http://pares.mcu.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda>

(fecha de consulta: 20-11-2017)

- Página web del profesor Óscar Colorado Nates

[https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2016/07/inicios\\_fotoperiodismo\\_pdf\\_hd.pdf](https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2016/07/inicios_fotoperiodismo_pdf_hd.pdf)

(fecha de consulta: 20-11-2017)

**Documentales:**

-*El mundo en el que queríamos vivir. Robert Capa: Diario de un éxodo*, Oriol Querol, 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=FaDjxydWx7I>

-*La maleta mejicana*, Trisha Ziff, 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=YZMrlMhCw4M>

#### 4.2. APÉNDICE DOCUMENTAL

- Carta Robert Capa a su madre:

Las siguientes líneas son extraídas del libro *Robert Capa. Las Huellas de una Leyenda*<sup>112</sup>. En el primer párrafo podemos apreciar cómo habla de la creación del personaje Robert Capa y de sus aspiraciones como fotorreportero. Así como las condiciones de vida precarias en las que vivía junto a Gerda Taro.

Le Marignan 27, rue des Champs-Élysées, 8 de abril de 1936<sup>113</sup>.

Querida madre,

Como ves el papel de cartas es prestigioso pero eso no quiere decir nada. Estoy esperando a alguien y aprovecho el buen papel y el tiempo. Ya estaba contento por haber recibido tu carta y justo ayer la de mi hermanito (Öcsi), me hizo troncharme de risa. El pequeño crece y se ha convertido en un hombre importante.

Yo estoy trabajando. Espero que al final de mes podré saldar mis deudas y sobre todo espero ganar más porque si no es imposible. De los 1.100 francos que me pagan al mes, tengo 500 de gastos. Querría que me dieran 500 para los gastos y los 250 de cada semana. Probablemente me irá bien. Trabajo con un nuevo nombre. Me hago llamar Robert Capa. Casi podría decirse que es un nuevo nacimiento, (solo que esta vez no he hecho sufrir a nadie).

A fin de mes vamos a dejar nuestra habitación y antes de encontrar un pequeño apartamento viviremos en un hotel decente. De todas formas, todo esto carece de importancia; lo único que cuenta es que el trabajo va bien porque vivir de proyectos me aburre soberanamente. Ahora hago tres reportajes por semana, o sea que ya puedes imaginarte que estoy siempre dando vueltas. Pero de todo esto ya hablaremos muy pronto.

---

<sup>112</sup> LEBRUN, B. y LEFEBVRE, M., *Robert Capa. Las Huellas de una Leyenda...*, op.cit., p. 260.

<sup>113</sup> Ídem.

- Carta de Cornell Capa

El siguiente texto es la respuesta a la publicación *Truth, the first casualty of war*, de Phillip Knightley en *The Sunday Times Magazine*, el 29 de septiembre de 1975. En la que definió la propaganda como el principal objetivo del trabajo de los periodistas durante la Guerra Civil española poniendo como ejemplo la Muerte de un miliciano de Capa.

*The Sunday Times Magazine*, s/f.

Durante treinta y nueve años. “El instante exacto de la muerte”, fotografiado por Robert Capa, ha sido objeto del examen particularmente atento de redactores jefe experimentados, ha sido publicada sin cesar y vista por millones de personas en todo el mundo.

Durante treinta y nueve años, la reputación de fotoperiodista valiente y honesto que Bob supo ganarse se ha mantenido intacta en la comunidad de la prensa, la de sus iguales. Parecería que Phillip Knightley basa sus especulaciones difamatorias en supuestas conversaciones entre mi hermano y un corresponsal del *Daily Express*, O.D. Gallagher, que cubría la guerra en España. ¿Puede concebirse que a lo largo de estos treinta y nueve años, incluso en vida de Bob, Gallagher haya permanecido como el testigo silencioso de una superchería? ¿Por qué no reveló lo que solo él sabía cuando Bob todavía vivía, para responder a sus alegaciones?

Me entristece pensar que Phillip Knightley haya atacado, a partir de un dossier tan poco sólido, la credibilidad del fotógrafo y de su identidad.

- Entrevista Robert Capa en el programa radiofónico *Hi! Jinx* junto a los presentadores Jinx Falkenbrug y Tex McCrary, sobre la publicación en 1947 de su autobiografía durante la Segunda Guerra Mundial *Slightly out of focus*, (*Ligeramente desenfocado*)<sup>114</sup>. El programa desapareció de los archivos de la radio, y no apareció hasta hace poco en eBay. La revista *Minerva* del Círculo de Bellas Artes<sup>115</sup>, transcribe la entrevista. En ella Capa habla, entre otras cosas, de su viaje a la URSS junto a John Steinbeck, de la invención de su nombre y de su icónica imagen *Falling soldier*.

20 de octubre de 1947, '*Hi! Jinx*'<sup>116</sup>

-Nunca sabes si tienes una fotografía «de premio» o no. Cuando disparas, casi todas las fotos son iguales para ti. Y la fotografía «de premio» surge de la imaginación de los editores y del público que la ve. Una vez conseguí una foto que ha sido mucho más apreciada que las demás. Y cuando la hice no tenía ni idea de que lo sería. Fue una fotografía especialmente buena. Sucedió en España, muy al principio de mi carrera como fotógrafo, al comienzo de la Guerra Civil española [...] Estábamos en Andalucía y aquella gente estaba muy verde. No eran soldados. [...] Yo estaba en una trinchera con cerca de veinte milicianos, que tenían veinte fusiles viejos y en la colina que estaba frente a nosotros había una ametralladora franquista. Así que mis milicianos disparaban contra la ametralladora durante unos minutos y entonces se erguían y decían: «Vámonos». Saltaban fuera de la trinchera y se dirigían hacia la ametralladora. Y entonces la ametralladora abría fuego y los tumbaba. [...] Así que la cuarta vez asomé la cámara por encima de mi cabeza. Y ni siquiera miré al disparar la foto cuando saltaron de la trinchera. Y eso fue todo.

-Yo no revelaba mis negativos en España. Envié aquel negativo con otro montón de fotos que había hecho y me quedé en España tres meses más. Cuando volví aquí era un fotógrafo famosísimo porque aquella cámara

---

<sup>114</sup> CAPA, R., *Ligeramente desenfocado*, Madrid, La Fábrica, 1947.

<sup>115</sup> <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=733> (fecha de consulta: 10-11-2018)

<sup>116</sup> Ídem.



que yo había sostenido sobre mi cabeza había sorprendido a un hombre en el momento en que recibía un disparo.

-Fue una gran fotografía.

-Probablemente la mejor fotografía que yo haya hecho. [...]

#### 4.3. FOTOGRAFÍAS

##### 4.3.1. FICHAS DE FILIACIÓN FOTÓGRAFOS Y DOCUMENTOS DE PRENSA<sup>117</sup>

**JUNTA DELEGADA DE DEFENSA DE MADRID**      **Secretaría de Propaganda - Sección Fotográfica**

**FILIACIÓN DEL FOTÓGRAFO**

Apellidos **POHORYLLE**      Nombre **GERTA**

Domicilio **Paris, 50 me Varin**      Teléfono .....

Edad **18/10** Nació en **Stuttgart**

Provincia de ..... Estado .....

Trabaja en **"Le soir" Paris**

Domicilio del destino **Alianza de Intelectuales**

Partido político a que pertenece **A.E.A.R.**

Número del carnet ..... Fecha del mismo .....

Otros antecedentes y observaciones que hace .....

25, de **enero** de 19**32**

(Firma de dos responsables compañeros del Cuerpo) **Gertra Pohorylle** (Firma)

**ALIANZA DE INTELLECTUALES ANTI-FASCISTAS PARA DEFENSA DE LA CULTURA MADRID**

**Antonio Liviano Plajo**



Fig. 1. y fig. 2. Ficha de filiación de la fotógrafa Gerta Pohorylle (Gerda Taro).

<sup>117</sup> Fuente de Archivo MECD.

**JUNTA DELEGADA DE DEFENSA DE MADRID**      **Secretaría de Propaganda - Sección Fotográfica**

**FILIACIÓN DEL FOTÓGRAFO**      913

Apellidos ..... **FRIEDMANN**      Nombre ..... **ANDRÉ**  
Domicilio ..... **Paris, 5 rue Varin**      Teléfono .....  
Edad ..... **22, oct. 1913,**  
Provincia de ..... **Budapest**      Estado .....  
Trabaja en ..... **"Le Soir" Paris**  
Domicilio del destino ..... **Alianza de Intelectuales**  
Partido político a que pertenece ..... **A.E.A.R.**  
Número del carnet .....      Fecha del mismo .....  
Otros antecedentes y observaciones que hace .....

25 de **fevrier** de 19**37**  
(Firma)      **André Friedmann**  
**Anturo Serrano Plaza**

**ALIANZA DE INTELLECTUALES**  
**ANTIFASCISTAS PARA**  
**DEFENSA DE LA CULTURA**  
**MADRID**

*Pl. Madrid  
18-70*

Fig. 3. Ficha de filiación André Friedmann (Robert Capa). 1937



**Ministerio de Estado**  
**Subsecretaría de Propaganda**

**SECRETARIA DE PROPAGANDA**  
**BARCELONA**  
**PRENSA EXTRANJERA**

*El Jefe de la Oficina de Prensa Extranjera*

CERTIFICA que ANDRE FRIEDMANN (Capa), figura inscrito en nuestro registro de periodistas Extranjeros como corresponsal grafico de "Life"

Barcelona, 8 de Enero de 1939.

**PRENSA EXTRANJERA**  
**BARCELONA**



Fig. 4. Ficha de filiación André Friedmann (Robert Capa). 8 de enero de 1939.



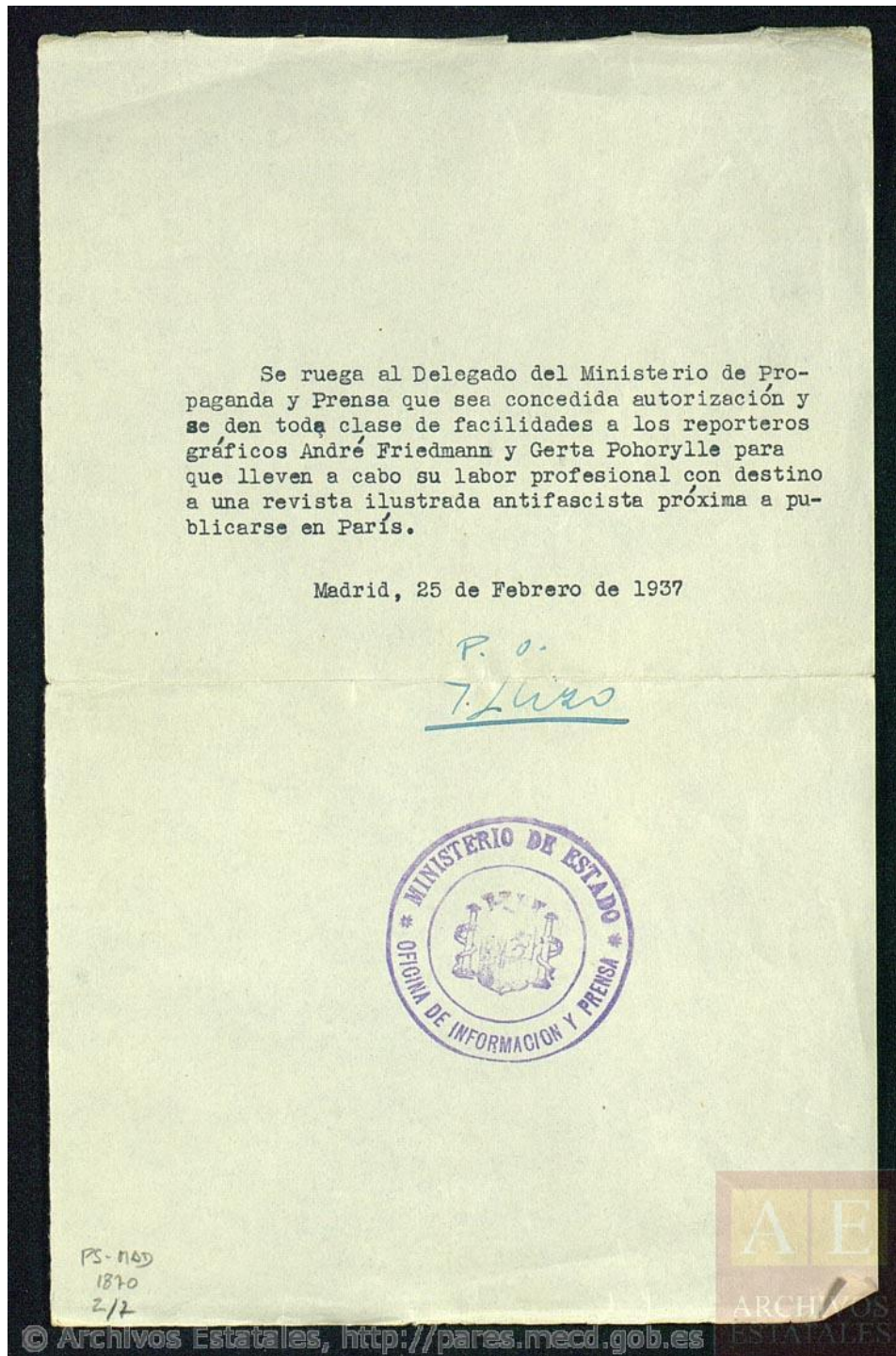


Fig. 5. Documento Ministerio Propaganda y Prensa, autorización Gerda Taro y Robert Capa. Madrid. 25 Febrero, 1937.

**SUBSECRETARÍA DE PROPAGANDA**      **DELEGACIÓN EN MADRID - SECCIÓN FOTOGRAFICA**

**FILIACIÓN DEL FOTÓGRAFO**

Apellidos CHIM - Seymour      Nombre David  
 Domicilio Hôtel Ritz      Teléfono .....

Edad 27      Nació en Varsovia Polonia  
 Provincia de .....      Estado .....

Trabaja en Paris - Ce soir - Life - New York  
 Domicilio del destino .....

Partido político a que pertenece .....

Número del carnet .....      Fecha del mismo .....

Otros antecedentes y observaciones que hace .....

Se le entrega oficio, autorizando a usar la cámara, por orden de del Sta. Sec. de 1939

GARANTIA Madrid 16 de Febrero de 1.939 (Firma) N/M.  
 (Firma de dos responsables compañeros del Cuerpo)  
CHIM  
[Firma]


SUBDIVISIÓN			
			
ESTILO	ÉPOCA	AUTOR	TÍTULO O ASUNTO

Fig. 6. y fig. 7. Ficha de filiación del fotógrafo David Seymour ("Chim") 1939.

#### 4.3.2 REVERSO DE FOTOGRAFÍAS<sup>118</sup>



Fig. 8. Reverso fotografía Soldados Republicanos. PCE.



Fig. 9. Reverso retrato A. Seghers. Copia de época examinada en la sede del Archivo Histórico del PCE. La dirección del archivo atribuye erróneamente la autoría de la imagen a Robert Capa, según las indicaciones en el reverso de esta copia de Gerda Taro.



Fig. 10. Reverso de la fotografía Marineros tocando instrumentos musicales en la cubierta del barco de guerra Jaime I. Copia de época examinada en la sede del Archivo Histórico del PCE. De nuevo, se atribuye erróneamente la autoría de la imagen a Robert Capa/Chim.

<sup>118</sup> ARROYO JIMÉNEZ, L. B., *Documentalismo técnico en la Guerra Civil Española. Inicios del foteriodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*, Tesis Doctoral dirigida por Javier Marzal Felici, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Jaume I, Castellón, 2010, p. 453.



#### 4.3.3. FOTOGRAFÍAS ROBERT CAPA

- Serie *Falling Soldier*<sup>119</sup>



Fig. 11. Serie Cerro Muriano. Robert Capa & Gerda Taro. Exhibida en EEUU y Europa. ©ICP



Fig. 12. Fragmento serie Cerro Muriano en fotogramas. Robert Capa & Gerda Taro. ARROYO JIMÉNEZ, L. B., “*Documentalismo...*”, p. 278.

<sup>119</sup> Fotografías archivo ICP de Nueva York. ARROYO JIMÉNEZ, L. B., *Documentalismo técnico en la Guerra Civil Española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*, Tesis Doctoral dirigida por Javier Marzal Felici, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Jaume I, Castellón, 2010, pp. 347-370.

RETAGUARDIA Y FRENTE REPUBLICANO A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO  
DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA



Fig. 13, fig. 14, fig. 15, fig. 16, fig. 17, y fig. 18. Serie Cerro Muriano. Robert Capa & Gerda Taro. Septiembre, 1936. ©ICP





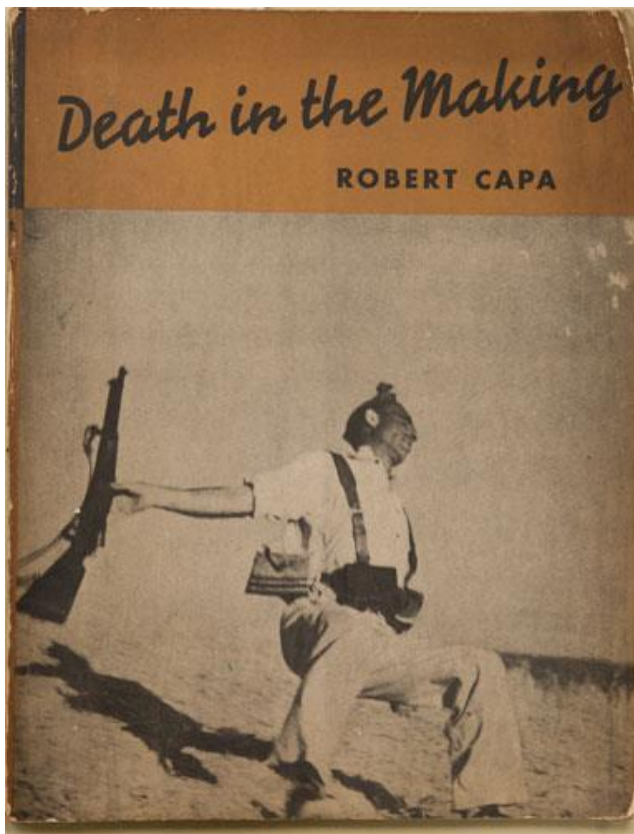


Fig. 21. Cubierta del libro *Death in the Making*, Nueva York, 1938. ©ICP



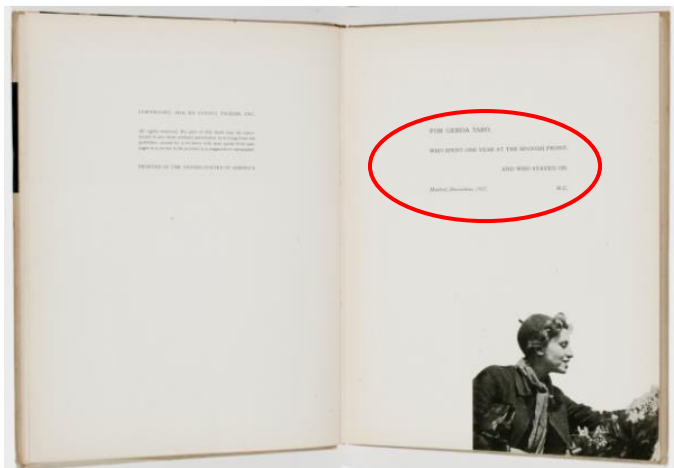
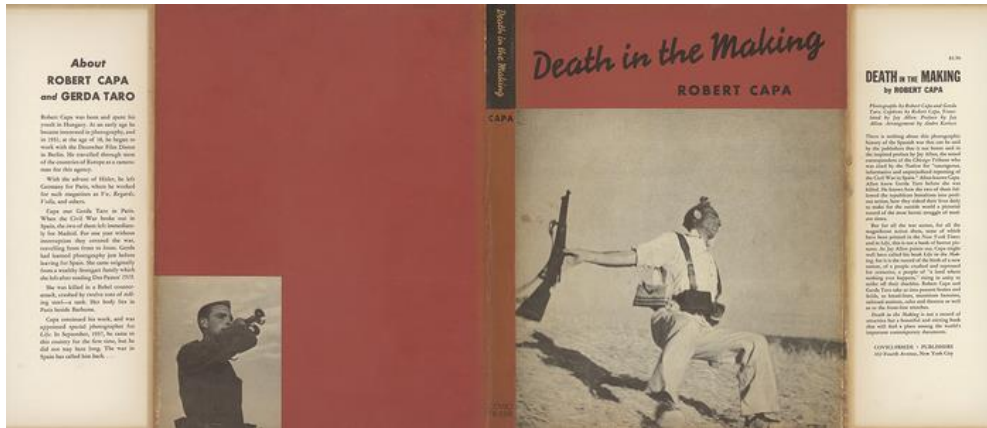
Fig. 22. Exposición *¡Esto es la guerra! Robert Capa y Gerda Taro*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010. Archivo Fundación Pablo Iglesias.



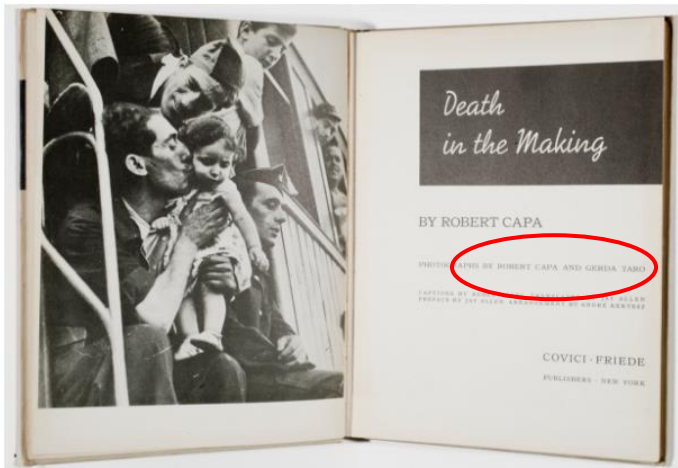
Fig. 23. Original de 'Muerte de un miliciano' y una copia, en el MNAC Barcelona.

- Libros de combate<sup>120</sup>

➤ *Death in the Making* (Muerte en combate), fue publicado en memoria de Gerda Taro en Nueva York, en 1938. Aparece en ese mismo año con la mención “Fotografías de Robert Capa, leyendas de Robert Capa traducidas por Jay Allen, maqueta de André Kertész”. Tiene 95 páginas y 150 fotografías, la mitad está firmada por Capa, el resto es de Gerda Taro y David Seymour (“Chim”).



“A Gerda Taro, que pasó un año en el frente español, y se quedó allí. Madrid, diciembre 1937. R. C.” (LEBRUN, 2011: 150)



En la cubierta del libro, precisa que las fotografías son de Robert Capa y Gerda Taro, pero no cita a “Chim”, autor de varios reportajes incluidos en el libro. (LEBRUN, 2011: 150)

Fig. 24, fig. 25, fig. 26. *Death in the Making*, Nueva York. 1938.

<sup>120</sup> Fotografías archivo fotográfico ICP de Nueva York.



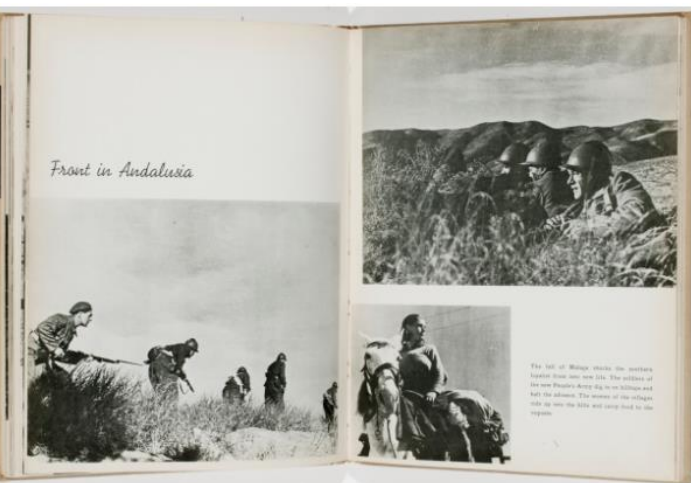
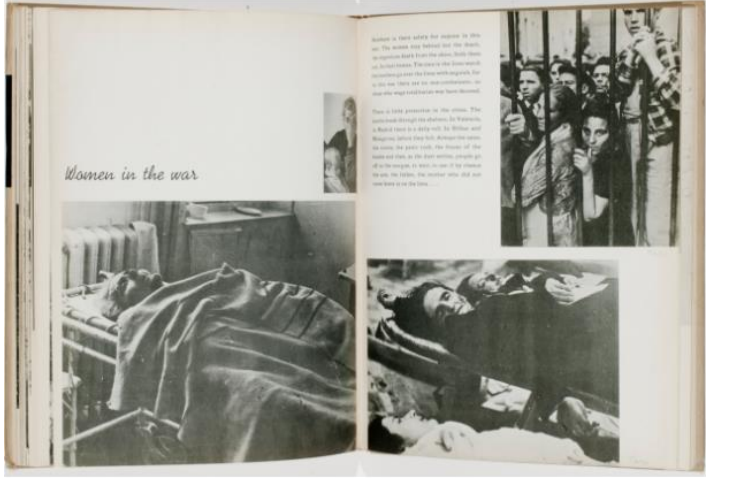
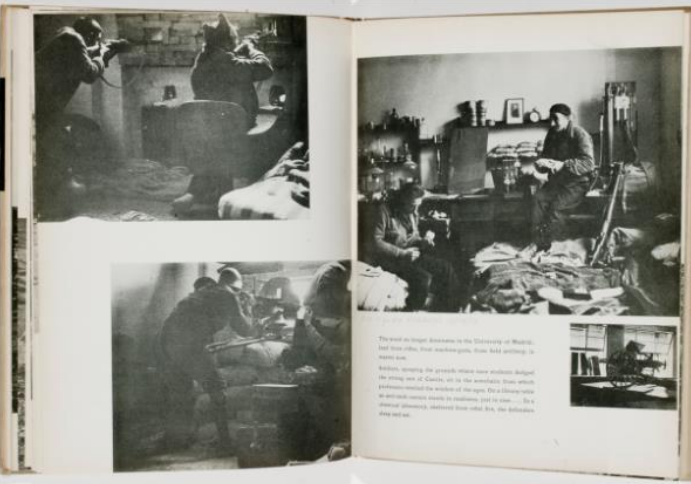
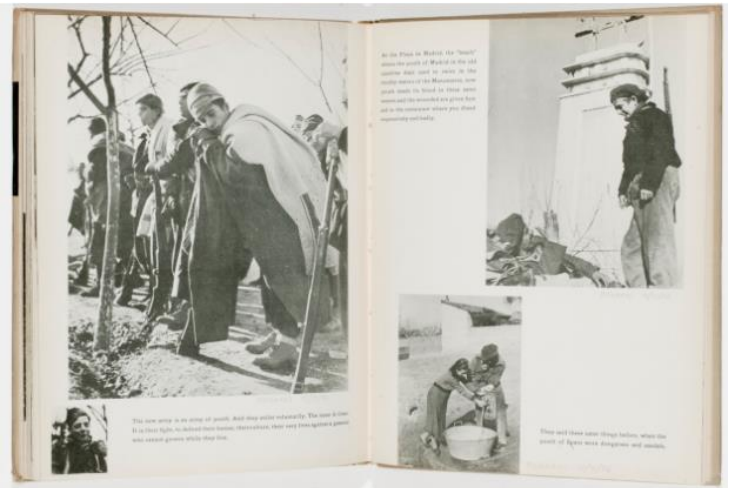
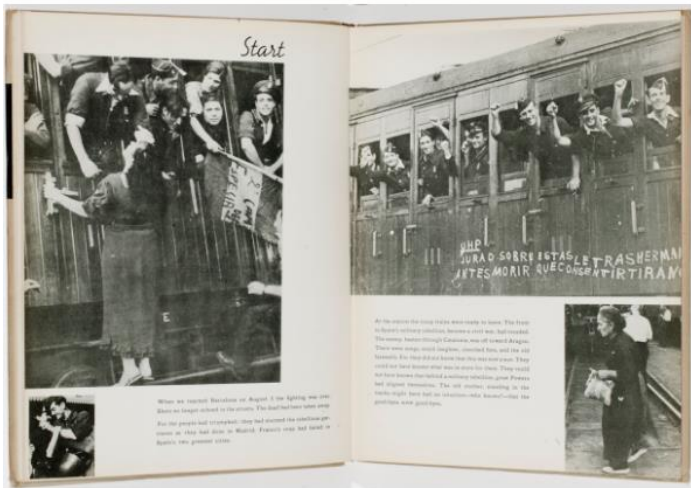


Fig. 27, fig. 28, fig. 29, fig. 30, fig. 31, fig. 32, fig. 33, y fig. 34. *Death in the Making*. Nueva York. 1938



RETAGUARDIA Y FRENTE REPUBLICANO A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

➤ *War in Spain*, abril 1937, fotografías de Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour (“Chim”)

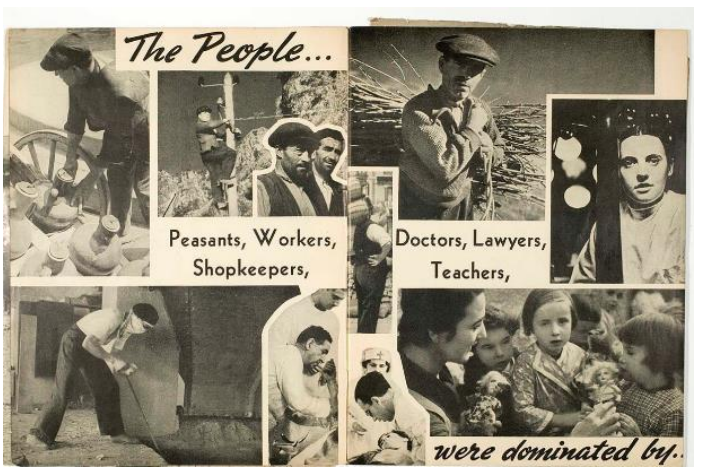
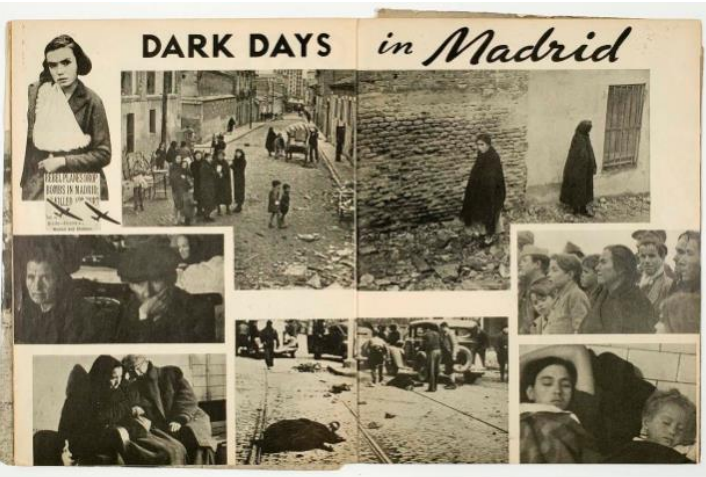
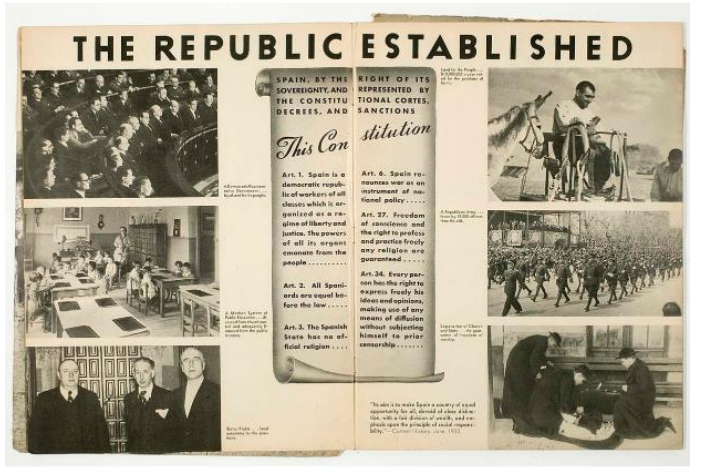
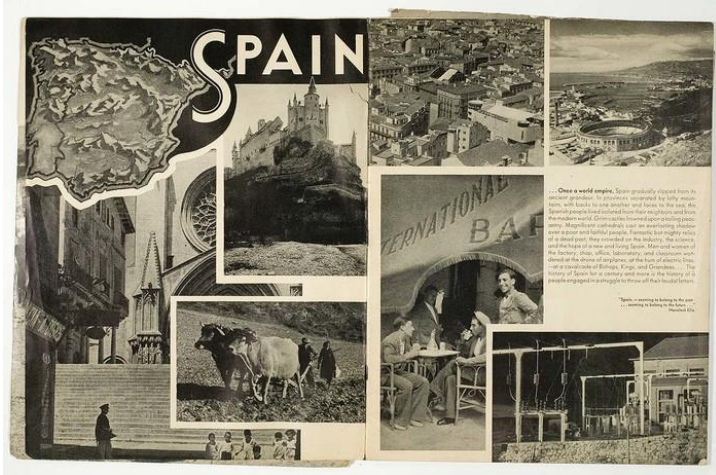


Fig. 35, fig. 36, fig. 37, fig. 38, y fig. 39. *War in Spain*. 1937. ©ICP



RETAGUARDIA Y FRENTE REPUBLICANO A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

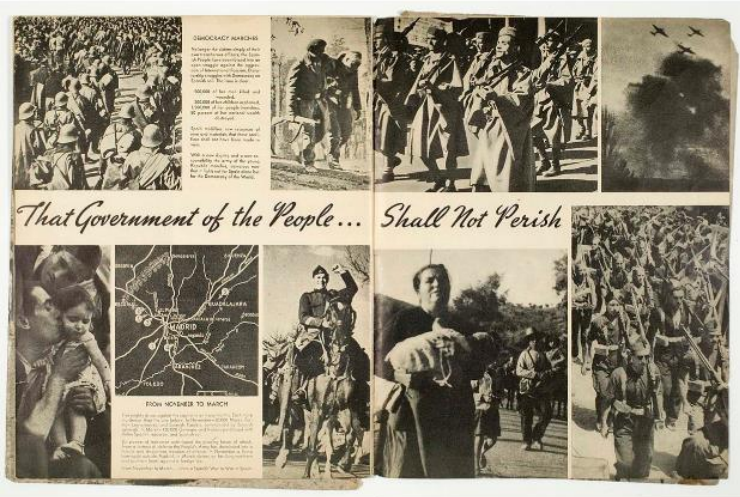
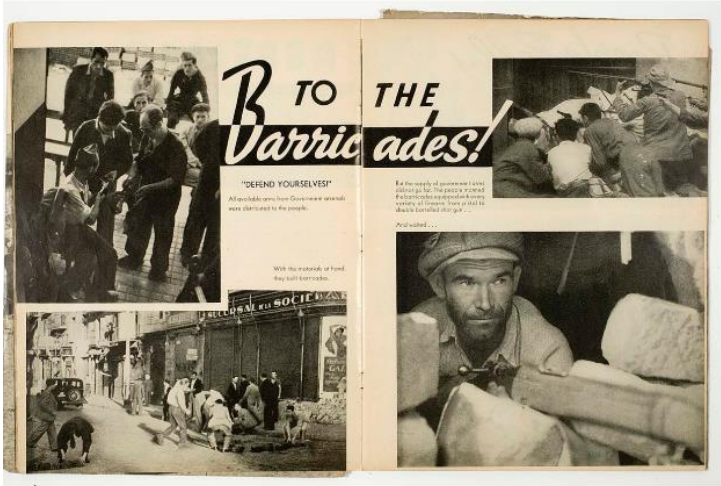
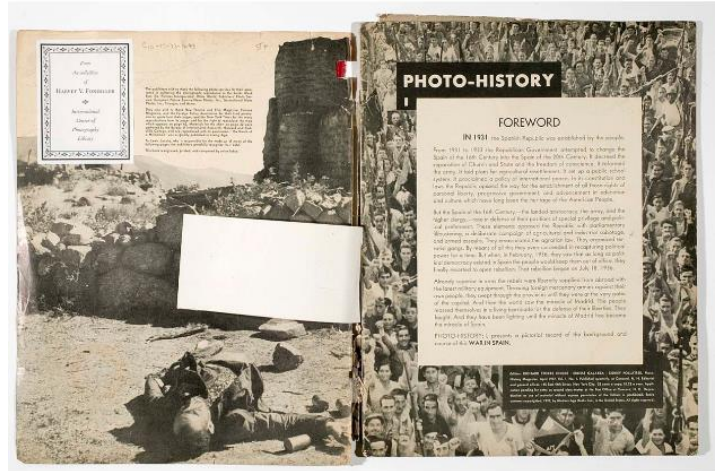


Imagen del niño como herramienta de combate en la guerra de la propaganda. (ALONSO RIVEIRO, 2016: 42)





#### 4.3.4. FOTOGRAFÍAS GERDA TARO

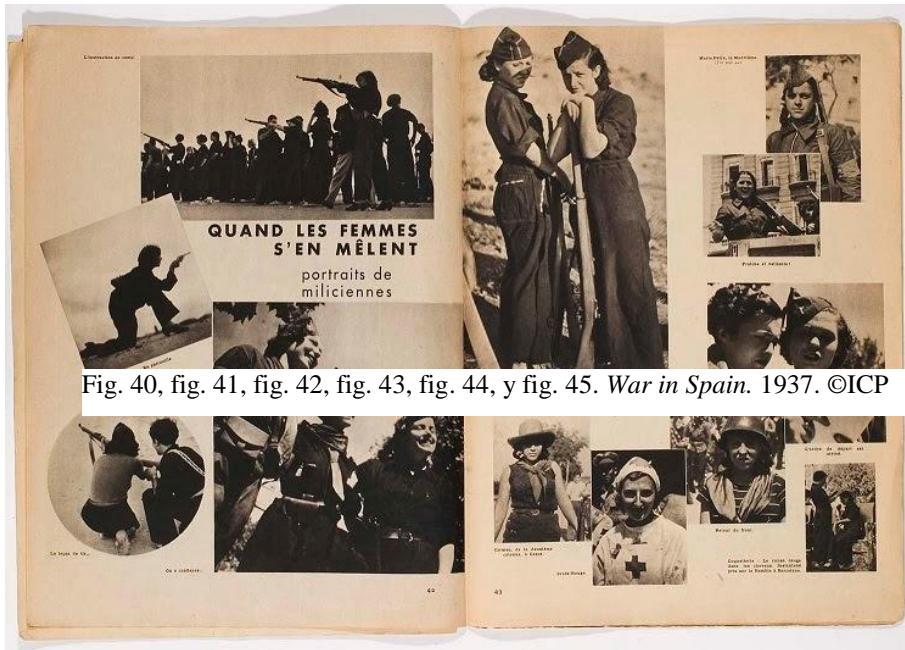


Fig. 40, fig. 41, fig. 42, fig. 43, fig. 44, y fig. 45. *War in Spain*. 1937. ©ICP

nando en la playa de Barcelona el 26 de agosto de 1936.

- S  
er  
ie  
m  
ili  
ci  
a  
n  
as  
e  
nt  
re

RETAGUARDIA Y FRENTE REPUBLICANO A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Fig. 46. Vu, edición especial 29 de Agosto, 1936. ©ICP



Fig. 47. y fig. 48. Sin título. Gerda Taro. Barcelona, agosto de 1936. Fotografías publicadas en Vu el 29 de agosto de 1936. ©ICP



Fig. 50. Regards, 22 de julio de 1937. Fig. 51. Regards, 10 de junio de 1937. Gerda Taro.

Fig. 49. Miliciana republicana en la playa. Gerda Taro. Fotografía publicada en Vu



• P  
o  
r  
t  
a

le Nueva York.





4.3.5. FOTOGRAFÍA AGUSTÍ CENTELLES<sup>123</sup>



Fig. 62. *Guardias de asalto en la Calle Diputación*. Agustí Centelles. 2º versión de la fotografía no publicada en prensa. Barcelona. 19 de julio de 1936.



Fig. 63. *Caballos muertos*. Agustí Centelles. Barcelona. 19 de julio de 1936.

<sup>123</sup> Archivo fondo fotográfico Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. <https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&f%5B0%5D=im field obra autor%3A4480&page=1> (fecha de consulta: 11-11-2017)



RETAGUARDIA Y FRENTE REPUBLICANO A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO  
DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA



Fig. 64. Salida de los soldados a Zaragoza por la estación de Francia. Agustí Centelles. 1936.



Fig. 65. Voluntarios para el frente. Agustí Centelles. 1936.



Fig. 66. Soldados del ejército popular desalojando al enemigo de un pueblo. Agustí Centelles. Frente de Aragón, sector Huesca. 1937.



Fig. 67. Ametralladora emplazada en la vía Layetera. Agustí Centelles. Barcelona. 1936.

4.3.6. FOTOGRAFÍAS DAVID SEYMOUR (“CHIM”) <sup>124</sup>

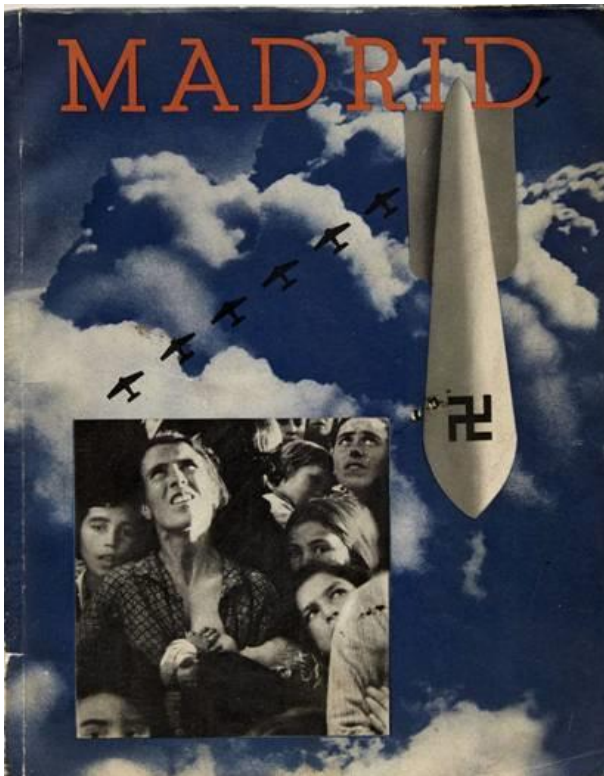


Fig. 68. Fotomontaje fotografía David Seymour *El Reparto Agrario* realizado por Josep Sala. Portada libro Madrid, publicado por la Generalitat de Catalunya, 1937. ©ICP



Fig. 69. Maleta Mejicana hallada en 2007 con negativos sobre la Guerra Civil española de Robert Capa, David Seymour y Gerda Taro. ©ICP

<sup>124</sup> Archivo fotográfico ICP de Nueva York. <https://www.icp.org/search-results/david%20seymour/all/all/relevant/0> (fecha de consulta: 11-11-2017)





Fig. 70. Tres hombres frente a un cartel. David Seymour ("Chim"). Madrid. 1936-1937. ©ICP



Fig. 71. Mujer leyendo la revista *Life*, con las vistas de la ciudad detrás. David Seymour ("Chim"). Barcelona. 1936-1937. ©ICP



Fig. 72. Soldados republicanos disparando desde las ventanas. David Seymour ("Chim"). Ciudad Universitaria, Madrid. 1936-1937. ©ICP

#### 4.4. AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias por la infinita paciencia, dedicación y disposición que Francisco Javier Lázaro Sebastián, director de este trabajo, ha depositado en el desarrollo del mismo y en mi persona. Sin su incondicional ayuda, este análisis no hubiera sido posible. Asimismo agradecer todos los consejos, aportaciones, atención y fuerza transmitida. Gracias por ser mi guía durante todo este tiempo.

A mis padres, mi hermano y toda mi familia, que siempre me ha apoyado en el transcurso de esta etapa académica, tanto en los buenos, como en los no tan buenos momentos. Gracias a quienes a día de hoy, soy quien soy.

Gracias también a mi pareja por ayudarme a luchar día a día por convertirme en la mejor versión de mi misma, trabajar duro para conseguirlo y no rendirme nunca. Gracias por ser mi inspiración.

Y por último, gracias a todos aquellos profesionales o no, que habéis hecho que ame cada parte de este trabajo y que tenga literalmente, ganas de devorar cualquier catálogo o libro que abarque la mirada fotográfica en la Guerra Civil española. Gracias por toda la información con la que he contado para el desarrollo de mi trabajo, artículos, documentales, páginas web, libros... Gracias por tanto y por todo.