

Fotografía, muerte y símbolo. Aproximación desde la antropología visual

Photography, death and symbol: Approach from image anthropology

Demetrio E. Brisset Martín

Departamento de Comunicación Audiovisual. Universidad de Málaga.

brisset@uma.es

RESUMEN

Aportación a una viva polémica en Internet sobre la realidad o escenificación de la famosa foto del miliciano caído, de Capa. Siendo indudable su carácter de icono simbólico, aquí se propondrán ciertos requisitos para que una imagen fotográfica se convierta en símbolo. Para ello, se partirá de enfoques sobre lo simbólico desde la semiótica, el psicoanálisis, la iconología y la antropología visual. Un recorrido sobre las relaciones históricas entre fotos bélicas, muerte y simbología finalizará con los premios Pulitzer de fotografía. Por un análisis formal y otros argumentos, se opina que dicha magnífica foto de Capa es parte de un reportaje sobre unas maniobras propagandísticas de la CNT.

ABSTRACT

Contribution to a strong controversy in the Internet concerning either the authenticity or the dramatization of the Capa's famous photography of the fallen militiaman. In view of its unquestionable character of symbolic icon, some requirements are proposed here for a photograph to become a symbol, approaching the issue of symbolism from different perspectives: semiotics, psychoanalysis and iconography to visual anthropology. A journey through the historical links between war photography, death and symbolism that leads to the Pulitzer photography prize. Through formal analysis and some other arguments, it is suggested that this splendid photograph would belong to a report on propaganda tactics of the CNT.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

antropología visual | Robert Capa | imagen y símbolo | propaganda | fotografía bélica | muerte | image anthropology | image and symbol | war photography | death

Son incontables las representaciones plásticas de *la muerte*, especialmente las vinculadas con religiones, como ya atestiguan las serpientes devoradoras de los difuntos que en los sepulcros del Antiguo Egipto ilustraban los *Libros de los Muertos*. Aquí nos limitaremos al ámbito de las imágenes que muestran cadáveres o la acción de morir dentro de ese género fotográfico que es el bélico, destacando sus implicaciones simbólicas.

Uno de los más empleados, y posiblemente más eficaces medios de propaganda en conflictos bélicos, son las imágenes, tanto fijas como cinéticas. Durante décadas se trató de fotografías, con su doble uso en prensa y carteles, siendo en parte sustituidas a partir de los sesenta por las electrónicas imágenes televisivas. Las fotos tenían y siguen conservando su importante valor discursivo debido al carácter testimonial o de "reflejo de la realidad" que se les concede, como constatación de una "verdad" que servirá para demostrar la argumentación.

Entre las fotografías bélicas que han tenido, y siguen teniendo, mayor repercusión pública, se pueden destacar dos: el miliciano republicano que cae y la bandera de Estados Unidos izada en Iwo Jima. Ambas se han convertido en símbolos universales con función propagandística: la primera de la lucha antifascista, y del triunfo de la democracia la otra; y sin embargo, en ambos casos se trata de "puestas en escena" o simulaciones presentadas como si fueran hechos auténticos. En este escrito [\(1\)](#) trataremos sobre los criterios de validez de la representación icónica de la realidad, siguiendo la evolución histórica

de la fotografía bélica y centrándonos en el caso de la tan simbólica foto del miliciano republicano, cuya polémica sigue activa en internet.

1. Sobre los signos icónicos y simbólicos

Para ubicar esta forma de simbología dentro de la problemática de la imagen fotográfica, poseedora de carácter realista y valor documental, seguiremos a Charles Peirce, quien en 1895 dijo que: "las fotografías instantáneas [...] pertenecen a nuestra clase de signos por conexión física [index] realmente afectados por su objeto" (Peirce 1978: 138).

Resulta una curiosa coincidencia que al mismo tiempo que Peirce inauguraba la semiótica o ciencia del estudio de los signos, nacieran tanto el cine como el psicoanálisis. También fue en 1895 cuando Sigmund Freud tuvo el sueño que se convertiría en paradigma de su teoría, al aplicarle un método de análisis imagen por imagen y palabra por palabra, para buscar su interpretación (2). Y su libro *La interpretación de los sueños*, donde los define como "realizaciones (disfrazadas) de un deseo (suprimido, reprimido)", comienza con estas palabras:

En las páginas que siguen aportaré la demostración de la existencia de una técnica psicológica que permite interpretar los sueños, y merced a la cual se revela cada uno de ellos como un producto psíquico pleno de sentido (3) (1988: 349).

En términos actuales, los sueños serían *estructuras significativas*. Y en este sentido, se les puede equiparar con los textos visuales.

A la hora de proceder a la interpretación de un elemento onírico, admite que le sobrevienen serias dudas respecto al problema de los símbolos:

En la interpretación simbólica, la clave de la simbolización es elegida por el interpretador, mientras que en nuestros casos de disfraz idiomático, son tales claves generalmente conocidas y aparecen dadas por una fija costumbre del lenguaje [...] Este vaciado del contenido ideológico en otra forma distinta puede también ponerse simultáneamente al servicio de la labor de condensación y crear conexiones, que de otro modo no existirían, con una idea diferente, la cual puede a su vez haber cambiado su forma expresiva en favor del mismo propósito [...] No olvidemos que el simbolismo sexual puede ocultarse, mejor que en ningún otro lado, detrás de lo cotidiano e insignificante [...] Pero hemos de observar que este simbolismo no pertenece exclusivamente al sueño, sino que es característico del representar inconsciente, en especial del popular, y se nos muestra en el folklore, los mitos, las fábulas, los modismos, los proverbios y los chistes corrientes de un pueblo, mucho más amplia y completamente aún que en el sueño (Freud 1988: 554-557).

En su relectura de Freud, Lacan considera que lo *simbólico* es una red de significantes que adquieren sentido en sus relaciones mutuas. Por su parte, para Jung "una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio" (1966: 20), teniendo carácter universal, de origen inconsciente y cargado de energía emocional. Ahondando en las diversas posiciones respecto al concepto de los símbolos, Gubern expone la clasificación hecha por Erich Fromm, distinguiendo entre símbolo convencional, accidental y universal, que se basa:

en la extensión de la validez de la significación del símbolo: cultural/social el primero, personal el segundo y universal el tercero. En otras ocasiones, como en la prolija reflexión de Ernst Cassirer, el símbolo aparece asimilado a la idea de *concepto*, mientras que otras veces se califican como símbolos a metáforas de uso muy extendido, como la paloma como emblema de la paz o el cordero como expresión de Jesucristo (1987: 87).

Para avanzar en el complejo problema de los símbolos, puede ser útil la posición teórica de Erwin Panofsky, para quien el problema específicamente artístico que la obra plantea no está limitado a la fijación de los valores formales, sino que incluye la estructura estilística, el asunto y contenido, y el sistema de conceptos artísticos fundamentales en el que las obras de arte se inscriben.

De las tres fases analíticas de su propuesta metodológica, que consisten en descubrir los *motivos* artísticos, que al relacionarse y combinarse entre sí van a expresar *temas o conceptos*, hasta llegar al descubrimiento e interpretación de los *valores simbólicos* transmitidos por las imágenes (interpretación que requiere cierta 'intuición sintética' y es el objetivo de la iconografía en su sentido más profundo, lo que constituiría la *síntesis iconográfica*). Todo esto, teniendo en cuenta los sutiles cambios que cada época va aportando a la interpretación de los motivos y temas (Panofsky 1992: 13-37).

Según los semióticos, los *símbolos* poseen un carácter convencional, ya que son creados, difundidos e internalizados en una cultura y época determinada. Para los antropólogos, estos *símbolos* poseen una importancia cultural básica. Así, para el posmoderno Geertz, la cultura es "un patrón históricamente transmitido de significados expresados en formas simbólicas mediante el cual los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de, y sus actitudes frente a, la vida" (1966:3). Por su lado, para Turner "los constituyentes simbólicos en sí mismos pueden clasificarse en elementos estructurales o *símbolos dominantes* que tienden a ser fines en sí mismos y elementos variables o *símbolos instrumentales*, que se usan como medios para los fines implícitos o explícitos de cada ritual determinado", y se desmarca de los psicoanalistas, ya que para los antropólogos "los elementos significativos del sentido de un símbolo guardan relación con lo que ese símbolo hace y con lo que con él se hace, por quiénes y para quiénes" (1980: 50-51). En resumen, quién lo utiliza como tal, y para conseguir qué, serían las preguntas claves en torno a los símbolos como elemento básico de la transmisión cultural. Teniendo estas ideas en mente, entraremos ahora en la simbólica fotografía bélica.

2. La fotografía bélica convertida en simbólica

Menos de una década después que Daguerre asombrara París con una exposición fotográfica, en 1848 los revolucionarios cubren esa misma capital con barricadas, que son estéticamente fotografiadas por Hippolyte Bayard como un elemento más del entorno urbano, algo parecido a lo que en 1855 haría Roger Fenton con los desolados e inanimados parajes de la guerra de Crimea. Se suele considerar precursor de la aparición de los combatientes muertos en la fotografía a Felice Beato, con sus imágenes del ahorcamiento en Delhi de indios sublevados contra el imperio británico (1857). Acompañando luego a la expedición militar británica a China durante la Guerra del Opio, cuando fue tomado el fuerte Taku a los rebeldes chinos, un testigo recuerda haberle visto acercarse a un grupo de cadáveres apiñados en torno a un cañón, "muy excitado, calificando al grupo como *hermoso* e implorando no ser estorbado hasta que lo perpetuase con su aparato fotográfico, lo que hizo pocos minutos después" (Rennie 1863). Así, el horror era estilizado en una composición pictórica, buscando lo que Von Amelunxen considera como "efecto artístico" (1998: 141).

La foto de numerosos cuerpos de soldados esparcidos por la llanura de la batalla de Gettysburg durante la Guerra Civil Americana (1863), que Timothy O'Sullivan metafóricamente tituló *La cosecha de la muerte*, según uno de los miembros del equipo fotográfico: "tal imagen transmite un sentido moral: muestra el horror sin adornos y la realidad de la guerra, en oposición a su boato. ¡Aquí se aprecian sus espantosos detalles! Dejémosles que ayuden a prevenir que otra calamidad similar caiga sobre la nación" (4). Aquí el horror se mostraba como decorado teatral.

Cuando los comuneros parisinos fueron masacrados por la coalición militar franco-prusiana, hubo varios fotógrafos que le otorgaron un claro sesgo político a ese nuevo medio de expresión que era la fotografía. En el mismo año de esta fracasada revolución proletaria (1871) Ernest Appert, pintor-fotógrafo vinculado a las fuerzas de la policía, al que habían permitido fotografiar a los comuneros encarcelados y luego ejecutados, organizó puestas en escena de las ejecuciones de dichos clérigos (así mostraba al supuesto

Arzobispo de París en su celda, a padres dominicos huyendo y varios cayendo al suelo, fusilamientos colectivos) y de los posteriores juicios a los considerados responsables. Estas composiciones fotográficas, con los diversos escenarios reales de fondo, bajo el título de *Crímenes de la Comuna*, en 1872 se vendían como si hubieran sido tomas verdaderas, a mayor gloria de los religiosos fusilados, en tres formatos: grande, carta de visita y álbum (5). Estos pueden ser los primeros fotomontajes de uso político y claramente propagandístico.

En cuanto al fotomontaje como medio ideológico progresista, se considera como precursor en su empleo al australiano Frank Hurley. Con 26 años, participó como documentalista gráfico en la expedición a la Antártida de 1911-13, donde obtuvo bellas composiciones nevadas. Volvió a este continente en 1914, como parte del heroico pero fracasado intento de Shackleton de atravesarlo, rodando un filme que tuvo cierto eco (6). Al regresar a una Inglaterra inmersa en la I Guerra Mundial, apenas se les valoró, y como capitán honorífico de la Fuerza Imperial Australiana se fue a primera línea, consiguiendo entre 1917-18 impactantes imágenes de la guerra de trincheras, entre ellas algunas de las primeras fotos bélicas en color. Una de sus fotos (*Sobre la cima*), parece que se convirtió en imagen arquetípica de esta I Guerra, siendo de hecho una composición múltiple a partir de doce negativos diferentes: "Intenté e intenté incluir los acontecimientos en un negativo simple, pero los resultados eran desesperanzadores" (Hüppauf 1995: 103). Hurley llamó a su nueva técnica *impresión por combinación*, y la usó para transmitir ideas pacifistas. Pero su propósito de respetar la mimesis fotográfica mediante la manipulación de los negativos, le llevó al embellecimiento estético del campo de batalla, al que dotaba de un aura poética casi intemporal, obteniendo un resultado contrapuesto a sus intenciones. La belleza formal de una imagen puede convertirse en protagonista de la recepción de la imagen, desplazando su significado.

A partir de esta guerra surgen innovadoras teorías y prácticas artísticas. Por un lado, el fotoperiodismo: la imagen al servicio de la información. Por otro, el constructivismo: la preocupación por la composición formal de la imagen (recuérdese la frase de Moholy-Nagy de que fotografiar es "estructurar mediante la luz"). Y al mismo tiempo, la subversión Dadá prolongada por el surrealismo: para atacar la sociedad decadente también hay que emplear nuevos modos de expresión.

Será uno de los dadaístas berlineses, John Heartfield, quien desarrolle y utilice la técnica del fotomontaje en sentido estricto, al conmemorar en 1924 el 10º aniversario de la Gran Guerra, mostrado al káiser que pasa revista a una tropa armada de niños, mientras los esqueletos de sus padres, en posición de firmes, les contemplaban; y llevará luego a la cumbre su empleo como arma política, con sus incisivas y muy trabajadas escenificaciones antinazis, especialmente con las que fue publicando desde 1927 en el *A-I-Z (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*, revista obrera semanal que llegó a tirar medio millón de ejemplares, donde publicaría 238 fotomontajes, uniendo así el fotoperiodismo con el combate político mediático, de modo deudor de las técnicas publicitarias y con intención de clara agitación y propaganda, como poco antes habían hecho los revolucionarios artistas soviéticos de la *agit-prop*, como Vertov, Rodchenko y Maiakosky. En 1933, la revista y Heartfield se exiliaron en Praga.

3. La guerra civil española

A mediados de la década de los treinta se producen avances técnicos (cámaras ligeras y negativos más sensibles) que ampliarán las posibilidades de los fotógrafos de exteriores. En el ámbito que aquí nos interesa destaca un reportero madrileño, Alfonso Sánchez Portela, cuyo padre había cubierto la guerra de Melilla (1909), cuando él era un niño de 7 años. Fotógrafo precoz, a los 19 años marcha como corresponsal de guerra a Marruecos, a donde volvería durante 5 veranos, haciéndose famoso al conseguir retratar al enemigo líder independentista Abd-el-Krim (Sánchez-Vigil 2001: 43). El 20 de julio de 1936 Alfonso acude al madrileño cuartel de la Montaña, ocupado por los militares sublevados, y obtiene escalofriantes imágenes de los numerosos cadáveres de los trabajadores asaltantes, desparramados por el patio. Durante la Guerra Civil, tanto él como Agustí Centelles (en Barcelona) trabajan para la prensa republicana con destacables reportajes gráficos.

Pero las imágenes de mayor repercusión internacional de este desigual conflicto bélico, con el que surge un nuevo estilo de comunicación visual de los sucesos, marcado por el compromiso de los fotógrafos, se deben al antifascista húngaro Endre Friedmann, quien exiliado de los nazis en París cambió su nombre por el de Robert Capa. Con 22 años, en agosto de 1936, la filocomunista revista francesa *Vu* le envía junto con su compañera alemana y también fotógrafa Gerda Taro a cubrir los acontecimientos españoles. Durante una semana se dedica en Barcelona a retratar a milicianos entrenándose y vigilando las calles ganadas a los golpistas. Buscando el fragor bélico se dirigieron al frente de Aragón, pasando la mayor parte de la estancia con la columna del POUM. A inicios de septiembre, el gobierno de la República intentaba recuperar Córdoba, con una contraofensiva de las milicias de la CNT, y la pareja de reporteros allí se dirigieron en busca de imágenes de victorias republicanas.

Según el biógrafo oficial de Capa, Richard Whelan (1999:27-41): "fue en el frente de Córdoba donde Capa hizo su fotografía más conocida, quizás la mejor fotografía de guerra realizada jamás: la del miliciano republicano español recién alcanzado por las balas", que fue publicada por primera vez en el número de *Vu* del 23-IX-1936, como parte de un reportaje gráfico titulado: "La guerra civil en España: cómo cayeron, cómo huyeron", colocada encima de otra foto casi idéntica con otro miliciano desplomándose; el 12-VII-1937 es publicada en *Life*, con el pie: "La cámara de Robert Capa captura a un soldado español en el instante en que es derribado por un balazo en la cabeza en el frente de Córdoba", siendo en este texto donde se concreta el hecho de la muerte del personaje. Dice Whelan que "los lectores quedaron impactados, ya que nadie había visto nada parecido hasta entonces. Las anteriores fotografías de guerra habían sido necesariamente estáticas y tomadas a distancia [mientras que] la Leica de 35 mm. de Capa era discreta y le permitía la máxima movilidad". Cuando la gran ofensiva franquista sobre Madrid, se llamó a las brigadas internacionales que se adiestraban en Albacete para que acudieran a defender el frente de la Ciudad Universitaria. Capa llegó allí el 18-XI-1936, prosiguiendo su línea de trabajo de "fotografiar personas, y muchas de sus fotografías de guerra no son tanto la crónica de sucesos como el estudio extraordinariamente comprensivo y solidario de las personas que se hallan en situaciones extremas. Raras veces fotografiaba a los muertos o a los heridos graves, por el contrario, se centraba en los supervivientes sobrellevando sus vidas a pesar del dolor provocado por las pérdidas y la destrucción. [Su] estrategia consistía en humanizar la guerra *de nuevo*, en poner de relieve que los que sufren los efectos de la guerra son individuos y que quien contempla las fotografías no puede ayudarles, pero se puede identificar con ellos" (p. 34). A finales de 1938 el *Picture Post* británico publicó muchas de sus fotos sobre la Guerra Civil, proclamándole como "el mejor fotógrafo de guerra del mundo", fama que confirmaría con sus reportajes sobre China (1938), II Guerra Mundial (1941-5), I guerra árabe-israelí (1948) y la guerra franco-indochina, donde fallecería en 1954 al pisar una mina mientras cubría unas maniobras francesas en el delta del río Rojo, cuando contaba 40 años. De acuerdo con el fotohistoriador Publio L. Mondéjar, "su estética no es sólo la del compromiso, sino la de la cercanía: está al lado del miliciano abatido en Cerro Muriano, observa la triste cosecha de cadáveres en los campos desolados de Teruel, (y) por eso, independientemente de su calidad, su obra se ha convertido en la más importante y emblemática de las realizadas durante la guerra civil" (1997: 166).

Estando de acuerdo con el inmenso valor humano, político, profesional y artístico de Capa, aportaré aquí mi opinión sobre esa tan famosa foto del miliciano caído, que resultó muy eficaz para movilizar apoyos para la causa antifascista de los republicanos españoles, y que según Whelan "es la foto de Capa más controvertida, y durante los años setenta se levantó la polémica sobre el lugar en el que había sido tomada y sobre si se trataba de un documento gráfico preparado o no". La primera duda sobre la autenticidad de la foto fue expresada por Piero Berengo Gardu en 1972 [\(7\)](#), al publicar varias fotos inéditas de una secuencia en la que se veía al miliciano caído antes de otra imagen en la que formaba parte de un grupo armado que exteriorizaba su alegría en lo alto de una colina. En 1975 se difundió el testimonio de un anciano periodista británico, O'Dowd Gallagher, quien había estado con Capa en España. En una entrevista que le hizo Phillip Knightley, afirmaba que "durante varios días no había habido mucha acción y Capa y otros se quejaron a los oficiales republicanos porque no podían tomar fotos. Al final [...] un oficial republicano les dijo que movilizaría un destacamento hasta unas trincheras cercanas para que simularan una serie de maniobras con el objeto de que las fotografiaran" [\(8\)](#)

(1975:212). En 1997, el periodista italiano Sergio Romano toma partido por el bando de los impugnadores de que la foto fuera real, partiendo de la postura que "falsear una foto es un engaño, una mentira", y que aquí nos encontrábamos ante una foto "aparentemente real, pero ideológicamente falsa", dado que "ninguna manipulación de la realidad es más peligrosa e inquietante que una foto falsa" (9). Pagni, un crítico italiano en esta línea, ofrece en internet su análisis de las imágenes de los dos caídos publicadas originalmente en *Vu* (10), y tras superponerlas llega a la conclusión de que están en el mismo sitio y que ambas fotos fueron tomadas casi al mismo tiempo, extrañándose que en la segunda no se apreciara el cadáver del miliciano de la primera toma, y de la poco creíble casualidad de que dos personas cayesen abatidas casi del mismo modo en el mismo lugar, lo que indica que es posible sostener que ambas habían sido tomas posadas, y por tanto *reconstrucciones*, "privando así a esta foto de esa pregnancia que hasta hoy le estaba soberanamente reconocida", sin desestimar que fuera representativa del sacrificio humano en su lucha por la libertad y la democracia (Pagni 2002).



1 y 2. Capa obtuvo en septiembre 1936 estas sucesivas fotos de dos milicianos que caen a tierra.



3. Superponiendo las dos imágenes anteriores, Luca Pagni demostró en 2002 que los personajes se encontraban en idéntico espacio.

Poco antes, en 1995 un historiador alicantino aportaba un dato con el que Whelan, el más apasionado defensor de la autenticidad de la imagen *mortal*, suponía que "la controversia ha llegado definitivamente a su fin a favor de Capa, al descubrirse la identidad del hombre de la imagen: Federico Borrell García, muerto en Cerro Muriano, a 12 km. al norte de Córdoba, el 5-IX-1936" siendo su muerte de tal modo descrita a su hermano por los que habían estado cerca, que éste no dudaba hubiera sido en la acción captada por la foto (11). Para tratar de cerrar del todo la polémica, Whelan complementó esta información con la opinión de un criminólogo, publicando en 2002 un artículo en la prestigiosa revista de fotografía norteamericana *Aperture*, la que considera en su página web que el autor "se ha convertido en detective para restaurar la integridad del gran fotoperiodista, empleando muchas de las obras más famosas de Capa como evidencia". Uno de los lectores convencidos por la argumentación es Peter Howe, quien fuera editor fotográfico del *New York Times* y de *Life*, y que en un artículo en internet en 2003 vehementemente expresa: "Whelan ha pedido ayuda hasta al capitán Franks, jefe de los detectives de la sección de homicidios de la policía de Miami, quien aportó convincente evidencia de que el soldado en esta foto ya estaba muerto cuando Capa lo fotografió. Whelan incluso ha tenido la habilidad de identificar al hombre [...] Debido a esta investigación detallada, creo que probablemente la única persona que todavía cree que la foto está trucada es Knightly [y] la verdad del asunto es que el valor de Capa como fotógrafo de guerra es indiscutible".

Nuevas investigaciones sobre la vida y muerte del miliciano alcoyano han desvelado que Federico Borrell era un tejedor y activista, vinculado al movimiento anarquista desde su ingreso en las Juventudes Libertarias en 1932 (adoptando el nombre de guerra de *Taino*). Había sido encarcelado por su intervención en una insurrección en 1934, y al fallecer tenía 25 años, ignorándose dónde fue enterrado. Patricio Hidalgo localizó el lugar exacto donde fue tomada por Capa la foto de su caída, lo que le llevó a establecer que la hora fue por la mañana, contradiciendo la versión oficial que la retrasa a la tarde, con motivo del ataque franquista desde Córdoba capital. Por otro lado, Miguel Pascual encontró en el Archivo Histórico de Alcoy una carta de un testigo ocular del suceso, fechada en 1937, que manifiesta que la muerte de *Taino*-Borrell ocurrió "mientras se ocultaba tras un árbol". Estos testimonios y los correspondientes planos cartográficos se encuentran disponibles en:

<http://www.photographers.it/articoli/miliciano.htm>

Esta polémica foto, cuyas copias en formato 16x20 cm. están a la venta por \$ 2.500, ha sido interrogada en cine por dos directores preocupados por las relaciones entre realidad y verdad, objetividad y compromiso. Marcel Ophuls, en *Veillée d'armes*, filme centrado en el periodismo bélico, donde

entrevista a Knightley; y Basilio Martín Patino, quien reconstruye la escena de la "muerte" del miliciano en su filme *Madrid* (1987), presentándola con tal viso de autenticidad como pseudo-reportaje que engaña a los espectadores, como sucedió con la periodista francesa A. Bouzet, quien al constatar el engaño considera que así "una foto-símbolo se convierte en el símbolo de la ambigüedad de la fotografía" (1996) (12). Por otro lado, Whelan valoriza esta foto por sus "implicaciones simbólicas, y no por la exactitud literal con la que se documenta la muerte de un hombre en concreto. Podría decirse que la fotografía aglutina en una sola imagen todo el dramatismo del gran cuadro de Goya de los fusilamientos de los patriotas españoles a manos de las tropas de Napoleón. Es más, la postura del miliciano recuerda a las pinturas de la crucifixión de Cristo. Es la constatación abrumadora del dilema existencial del ser humano, representado por el hombre solitario abatido por un enemigo oculto, como si del mismo destino se tratara [y] aún ahora, que conocemos la identidad del miliciano, sigue siendo símbolo terrible de todos los soldados republicanos que murieron en la guerra y de la propia España republicana, lanzada con valentía hacia delante para ser finalmente derrotada" (p.32).

Entrando en su análisis, como texto visual, tenemos primero que ubicarla dentro de la secuencia de imágenes de la que forma parte. Aunque buena parte de los negativos originales de la guerra civil se han perdido (13), Whelan y el hermano de Capa, Cornell, seleccionaron y ampliaron 205 imágenes, una colección de las cuales fue donada al estado español y expuesta en Madrid en 1999. Entre las fotos del frente de Córdoba se cuentan 6 que forman parte de la misma escena:

1) Una docena de milicianos, entre los cuales Federico Borrell, de frente al sol, alzan sus fusiles con gestos de alegría por una victoria. Capa, con el sol a su espalda, les encuadra desde un nivel inferior, parece que con gran angular.



4. Grupo victorioso con el miliciano "muerto" a la izquierda.

2) Varios de los milicianos entre los cuales parece que Borrell, saltan sobre una trinchera o pequeña hendidura. Capa con el sol a la derecha, les encuadra con gran angular en contrapicado desde el fondo del desnivel.

3) Varios milicianos cuerpo a tierra del otro lado, manteniendo el fotógrafo su posición, encuadre y lente.

4) Tres de los milicianos apuntan sus fusiles frente a una luz solar baja. Capa, con el sol de lado y posible lente de 50 mm., obtiene un cuidado encuadre geométrico lateral en ángulo frontal, desde la ladera del monte, siendo por tanto visible al supuesto enemigo que se encontraría con el sol a su espalda.

5) La famosa foto de Borrell que parece recibir el impacto de una bala y se desploma con el fusil en la mano extendida, sobre un terreno de poco desnivel. Capa se encuentra a su misma altura, con el sol ligeramente a su espalda, y parece utilizar un gran angular. Mucho grano en la imagen, lo que puede indicar bastante ampliación.

6) La primera vez que se publicó la foto, en *Vu*, a continuación se veía otra mostrando en idéntico lugar a otro miliciano cayendo al suelo, pero que extiende su fusil en posición invertida.

Del análisis formal de esta secuencia de fotos se desprende:

a- La teatralidad de los gestos, acciones y posiciones.

b- La movilidad del fotógrafo en busca de variados encuadres y estéticas composiciones, que llega a colocarse a la misma altura que el grupo de milicianos apuntando y los dos milicianos derribados, sin aparente refugio por su parte ante los posibles disparos enemigos.

c- La escenificación de una victoria poco antes de las supuestas muertes cuando bajan corriendo la ladera.

d- La tan poco probable caída consecutiva casi del mismo modo en el mismo espacio.

Por tanto, creo que se pueden calificar como "puesta en escena" o *fotografías directas de intervención* (14), en las que el autor modifica algunos elementos o acciones.

Ahora bien, esta conclusión analítica se complementa con una prueba que podría ser irrefutable. En las Jornadas Libertarias celebradas en Barcelona en agosto de 1977, un grupo de la CNT proyectó varios documentales filmados durante la guerra civil por la sección catalana de propaganda anarcosindicalista. Recuerdo uno de ellos, que mostraba unas maniobras de las milicias cenetistas para prepararse a la batalla contra los fascistas, donde se podían ver las anteriores acciones en el mismo escenario, con la caída del miliciano incluida. Tratar de localizar esta filmación-clave tantos años después, está resultando muy complicado. La Filmoteca Nacional en Madrid conserva varios documentales de propaganda anarquista de 1936, filmados en 35 mm. por el catalán Sindicato Único de la Industria de la Cinematografía y Espectáculos Públicos (SUEP) (15), y producidos por la CNT-FAI. Las filmaciones fueron hechas en el frente de Aragón (especialmente Huesca y Pina de Ebro) y el de Madrid, mostrando maniobras y momentos de reposo; escenas ficcionadas de combates que se alternan con otras reales, sin poderse asegurar si varios milicianos que entre explosiones saltan trincheras y caen (uno abre los brazos y suelta el fusil) son poses o no, mientras se oyen en *over* textos como: "una víctima, un miliciano proletario caído en la lucha para conseguir la más sublime fraternidad humana [...] la batalla termina con la victoria del ejército popular, que ha tomado el pueblo que representaba el objetivo de nuestros soldados" (16). Operadores de cámara como Adrien Porchet, A. G. Verches, P. Willy y P. Wesaheuk ilustran con épicas imágenes discursos del tipo "la columna toda es un conglomerado de valientes que desafían los peligros más graves con la mayor sencillez. La gente de la FAI somos así" (17). Aunque no he encontrado materiales sobre las milicias cenetistas del frente de Córdoba (prosigo su búsqueda en Cataluña), se aprecian similitudes con la escena captada por Capa, quien pudo conocer a los documentalistas de la CNT-FAI en su estancia previa por Barcelona y Aragón.

En cuanto al principal argumento de Whelan para defender la autenticidad de la muerte del miliciano: que se ha probado que dicha persona murió en ese lugar, se le puede replicar que el auténtico combate puede haber ocurrido en otro momento. Ahora bien, que la foto fuera resultado de una escenificación *dentro de unas maniobras reales*, no le quita ningún valor como símbolo de la lucha republicana. La realización de las maniobras con objeto de servir a la propaganda revolucionaria, con la amplia difusión de esta foto habría conseguido su fin. Si además, el miliciano cenetista realmente murió en dicho frente, se trataría de una trágica premonición.

4. Los premios Pulitzer

Entre las fotos bélicas que mayor repercusión propagandística han tenido, se encuentran varias

galardonadas con los prestigiosos premios que recuerdan el nombre del húngaro Joseph Pulitzer, propietario del *New York World* y el *Saint Louis Post-Dispatch*, que en su testamento en 1904 legó \$2.000.000 a la Universidad de Columbia para crear una escuela de periodismo y conceder unos premios o becas "para favorecer el servicio público, la moralidad pública, la literatura americana y el progreso educativo". Los premios a la Comunicación Visual se iniciaron en 1917, y los de Fotografía (dotados con \$ 5.000) en 1942, correspondiendo el primero a una ataque contra un piquete de la huelga de metalúrgicos en la Ford de Detroit el año anterior.

La primera imagen premiada convertida en icono épico fue la del comando de marines que colocan la bandera de Estados Unidos en la cumbre del monte Subirachi, tras la sangrienta batalla de 4 días con la que culminó la conquista por 100.000 marines de la isla de Iwo Jima defendida por 20.000 japoneses. Se sabe que el Secretario de la Marina de Estados Unidos, quien había visto la escena desde un barco, solicitó la bandera como recuerdo. Así, horas después unos marines subieron al monte a cambiarla por otra de mayor tamaño, "para que todo hijoputa en esta isla tan puerca pueda verla", como dijo el sargento Strank, al mando del pelotón. El fotógrafo Joe Rosenthal (de la Associated Press), quien no había podido captar la acción auténtica, acudió esta vez, y tras una primera toma les pidió que repitieran la acción para mejorar su encuadre, obteniendo entonces la tan divulgada imagen de la primera ocupación de tierras japonesas, que se convertiría en símbolo de la victoria norteamericana en la guerra del Pacífico (Howe, 2003). Y que se ha reutilizado en diversas ocasiones y con diversas variantes o hipertextos, teniendo una de los más recientes en la foto de los dos marines que plantan la bandera de las barras y estrellas sobre un altísimo mástil en su base instalada cerca de Kandahar, con motivo de la invasión de Afganistán en 2002, que la agencia Reuters distribuyó a nivel mundial.



July 1, 2000 - Joe Rosenthal holds his famous Iwo Jima photo outside his apartment in San Francisco, CA. Photograph by David Hume Kennerly.

5. Rosenthal muestra su mítica foto posada en Iwo Jima.

En 1964 se premió una impactante imagen de la muerte en directo, la del sospechoso de matar a Kennedy, Lee Oswald, siendo disparado a bocajarro por el mafioso Jack Ruby (obtenida por Robert H. Jackson, del *Dallas Times-Herald*).

Durante una década, fue la nueva guerra de Estados Unidos en Vietnam, tan profusamente filmada y fotografiada, la que obtendría la mayoría de los premios. Entre ellos destacan dos por su repercusión sobre la sociedad norteamericana para aumentar el grado de oposición a la desigual guerra, convertidos en talismán del movimiento pacifista, como ejemplos de la barbarie bélica. En 1968, *Ejecución en*

Saigón, obra de Edward T. Adams (para la Associated Press), que muestra el momento en el que con espeluznante sangre fría, el jefe de la policía de Saigón, General Neguyen Ngoc Loan, ejecuta de un disparo en la sien a un prisionero vietcong [\(18\)](#).



6. Esta ejecución a sangre fría delante de las cámaras ha sido una de las fotos de la guerra de Viet-Nam que mayor repercusión ha tenido.

Y en 1972, *El terror de la guerra*, imagen de una niña vietnamita totalmente abrasada por la explosión de una bomba de napalm, chillando de dolor mientras huye despavorida y desnuda por una carretera, hecha por Huynh Cong Ut (también para la AP) [\(19\)](#). Esta impresionante foto no fue muy divulgada en Estados Unidos, pero quizás no tanto por su denuncia de los horrores de la guerra como por la desnudez de la niña, mientras que en el resto del mundo fue portada de muchos diarios. En ambos casos, junto a los fotógrafos se encontraban reporteros de televisión, que también filmaron las escenas, que fueron muy divulgadas. El chorrillo de sangre que brota de la sien del vietcong sumariamente ejecutado, y la expresión de espanto de la niña en su imposible carrera para escapar del horror de las llamas, en cine tienen mayor dramatismo, pero no eran fáciles de conservar y reproducir, lo que puede explicar la mayor capacidad de influencia de las fotos. Con la actual difusión de la tecnología del vídeo, se ha alterado esta relación. De todos modos, para Susan Sontag fotos como ésta "tal vez contribuyeron más que cien horas de atrocidades televisadas a agudizar la revulsión del público ante la guerra" (1996: 28).

Entre medias de ambas fotos, también tuvo resonancia en Estados Unidos la del estudiante de la Universidad de Kent caído en el suelo por un disparo de la Guardia Nacional mientras se manifestaba contra la guerra del Vietnam, mientras una joven muestra su dolor. Fue obtenida por John P. Filo en 1970 mientras hacía un reportaje sobre las protestas en el campus de Kent para el *Valley Daily News*.

En las siguientes décadas, siguieron dominando las fotos de víctimas de la violencia entre las premiadas, con una nómina de conflictos que se extendía por Irán, Liberia, Líbano, Sudáfrica, Venezuela, Bangla Desh, Rodesia, El Salvador, Somalia, Haití, Ruanda,... Y recientemente, el terrorismo del ejército israelí en el conflicto palestino nos ha dejado trágicas escenas de dolor.

Hay otro emparentado fenómeno de gran transcendencia: el aumento de los corresponsales de guerra [\(20\)](#). En el desembarco de Normandía del *Día D* (5-VI-1944), junto a Capa se encontraban otros 26 informadores; en la guerra de Corea fueron casi 70; en la de Viet-Nam se contabilizaron unos 400 periodistas acreditados por ejército de Estados Unidos, que permitía que con las unidades de combate estuvieran 30 cada día; en la I Guerra del Golfo fueron 159 informadores con acceso al campo de batalla, pero con serios problemas para enviar sus crónicas; finalmente, en la II Guerra del Golfo fueron más de 500 los corresponsales con las tropas anglo-americanas, que se obligaban a respetar 19 normas

restrictivas, mientras se contabilizaban otros 1.500 sobre el terreno, de los que en Bagdad había 250, entre los cuales 30 españoles. En esta *primera guerra en directo de la historia*, que competía con unos *reality shows* con los que compartía muchos elementos espectaculares, las grandes cadenas de televisión se volcaron: la CNN envió 250 personas, gastando un millón de dólares diarios; la BBC envió a 200 personas; la FOX a 100, consiguiendo 4 millones de espectadores; en cuanto a Al-Yazira, con 50 personas, era vista por 45 millones. El uso de la telefonía móvil, las conexiones vía satélite, las cámaras web y digitales, internet,... supusieron una novedad técnica que permitió que una decena de canales de televisión estuvieran emitiendo la breve y feroz guerra durante 24 horas diarias. Al mismo tiempo, murió una decena de periodistas, siendo algunos por la responsabilidad del ejército invasor, como en el caso del cámara español José Couso.

5. Fotos y realidad: la esencia y la circunstancia

Enfrentados a la cuestión de si son moralmente aceptables o no las escenificaciones fotográficas, tendríamos diversas posturas.

Para algunos, la especie de *contrato de confianza* que se establece entre el fotoperiodista y el lector, no permite que se falseen los hechos. Toda foto debería corresponder a un hecho auténtico. Para otros, entre los que tendríamos a los intoxicadores de la opinión pública, en una nómina que se extiende desde los censores estalinianos hasta los estrategas de la propaganda bélica estadounidense, quienes aceptan presentar como realidades hechos trucados, siempre que colaboren a su causa, casi de mandato divino, el fin justifica los medios. Tendríamos otra posición, en la que me incluyo junto con muchos de los fotomontadores de la *agit-prop*, donde la función de la imagen como arma ideológica en contra del poder permite que se la *transfigure* para adquirir nivel simbólico, expresión de un contenido o esencia de la realidad que así se manifiesta con mayor claridad.

En el caso de las anteriores fotos del miliciano y de la bandera, para Howe son "dos imágenes que permanecen como símbolos, tanto del horror de la guerra como del triunfo del espíritu humano sobre la guerra. Que esas fotos fueran hechas por hombres de valor e integridad es tal validación de su autenticidad para mí como cualquier otra evidencia que pueda aportarse en favor o en contra. Incluso sin conocer la historia sobre la foto de Rosenthal y si la labor detectivesca no se probara determinante, no devaluaría la importancia para nuestra cultura que estos dos iconos han adquirido en los últimos 50-60 años, porque han trascendido las circunstancias bajo las que fueron tomadas" (Howe 2003).

Esta opinión, que comparto en parte, ya que el atestiguado coraje de un fotógrafo no es prueba de que ninguna de sus fotos sea trucada, nos lleva al problema de cómo una imagen fotográfica puede llegar a convertirse en símbolo, para lo que se proponen una serie de condiciones:

- a) Importancia social del acontecimiento representado.
- b) Cualidades estéticas de la imagen.
- c) Fuerza comunicativa o capacidad de transmitir sentimientos (*pregnancia* en el sentido de la escuela de la Gestalt), especialmente épicos o trágicos.
- d) Que un grupo social decida utilizarla para conseguir cierto objetivo, que normalmente es motivar al espectador para que reflexione sobre lo que se oculta bajo las apariencias.

Espero haber aportado ideas para un debate de gran actualidad, cuando las posibilidades técnicas de la imagen de síntesis digital han borrado de hecho las fronteras de la percepción icónica de lo real y lo modificado. Y como último y muy reciente ejemplo (21) citaré lo ocurrido con *Los Angeles Times*, que a primeros de abril despidió a uno de sus fotógrafos por haber entregado una foto manipulada: se veía a un grupo de civiles iraquíes sentados, y uno que se levantaba para decir algo a un soldado americano que les vigilaba, quien alzó su fusil. El fotógrafo captó la breve acción en dos imágenes casi simultáneas, y las dividió en dos bloques, uniéndolas para formar una nueva imagen en la que el gesto de ambos personajes quedaba mejor representado. El resultado final tiene mayor fuerza plástica y formal, no habiéndose

alterado la situación ocurrida. Sin embargo, el diario se dio cuenta del fotomontaje y, quizás para demostrar ante los lectores su "compromiso con la verdad" decidió ejemplarizar sancionando al autor. Habría que leer los textos publicados por este diario para comprobar si en ellos se aplica el mismo principio de respeto a los hechos reales. En cuanto a esta imagen "falseada", que ilustra mejor que cualquiera de las dos fotos originales el acontecimiento que tuvo lugar, bastaba con haberle añadido *una foto de síntesis* para que no fuese engañosa.

En conclusión, que puede ser aceptable y ético el uso de imágenes transformadas, si no se ofrecen como *evidencia*, sino como *símbolo*.

Notas:

1. Que en una versión anterior fue presentado al VI Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores de la Comunicación: Comunicación y guerra en la historia" (Universidad de Vigo, 2003), con el título "La fotografía bélica, los modos de transformación de realidades y su uso propagandístico" (actas publicadas por Tórculo, Santiago de Compostela, 2004: 683-698 (Alberto Pena, coord.).
2. Ese mismo año publicó sus fundacionales *Escritos sobre la histeria*.
3. Escrito en 1898-99.
4. Alexander Gardner, citado por F. Farlin en Frizot (1998: 144).
5. Se exhiben copias en el Museo de la Prefectura de Policía de París.
6. Titulado *South* (1919). Su entusiasmo viajero le llevaría a una tercera expedición a la Antártida (1929-31) y otras a Nueva Guinea y Tasmania, falleciendo en 1962 (según Newton -1985- y Willis -1988-).
7. En *Fotografía Italiana*, junio 1972.
8. Citado por Whelan, *op. cit.*: 30. En otras entrevistas a Gallagher se aprecian contradicciones, como la publicada en 1978 por Jorge Lewinski, donde se dice que las tropas franquistas fueron las que escenificaron las maniobras.
9. *La Stampa*, 27-XII-1997.
10. En las copias que se conservan en los archivos de la agencia "Magnum", de la que Capa fue cofundador, ambas poseen el mismo pie: "Cerca de Cerro Muriano (frente de Córdoba), probablemente el 5-IX-1936. Milicia leal."
11. Whelan, *op. cit.*: 29. La identificación se debe a Mario Brotóns Jordá, alcoyano recientemente fallecido, quien se había unido a la milicia cenetista de la zona cuando tenía 14 años, y estuvo en la batalla de Cerro Muriano el 5-IX-1936. Examinando la foto, por el tipo de cartuchera afirmó que correspondía a un miliciano de Alcoy, y pudo identificarle gracias al testimonio del hermano menor, quien también pertenecía a dicha milicia, aunque no había presenciado la muerte de su hermano de 24 años (*Retazos de una época de inquietudes*, Alcoi, 1995, pp. 128-135).
12. La demostración de la falsa toma fue realizada por Alfonso del Amo, jefe de investigación de la Filmoteca Española, para quien "es un falso material de archivo, muy bien imitado".
13. En la década de los ochenta se encontraron en los Archivos Nacionales de París 8 cuadernos con contactos de unos 2.500 negativos 35 mm. que le habían sido incautados a Capa por el Ministerio del

Interior francés en 1939, y entre ellos se cuentan los de esta secuencia fotográfica, pero no en su orden cronológico. Para algún crítico, los negativos originales estarían custodiados fuera del alcance de los investigadores.

14. Según la clasificación de la fotografía que propongo en Brisset, 2002: 33.

15. A partir de principios de 1937 se convierte en SIE (Sindicato de la Industria del Espectáculo).

16. En *División heroica*, rodada a lo largo de varios meses en el frente de Huesca.

17. *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón*, núm. 2. De fondo se escucha el himno "¡A las barricadas!".

18. Se le acusaba de un atentado mortal contra un coronel survietnamita y su familia. El fotógrafo dijo que no pudo volver a mirar la foto durante un par de años.

19. La niña, que tenía 9 años y se llamaba Phan Thikun, tuvo que soportar decenas de operaciones para curar sus profundas quemaduras. En 2000 conoció en Washington al piloto del avión, y le perdonó.

20. Los datos a continuación están sacados de Prados y Altares (2003).

21. Entre otros periódicos, reprodujo las fotos *El Ideal Gallego* del 4-IV-2003.

Bibliografía:

Bouzet, Ange-Dominique

1996 "Avec Capa, la guerre civile dépasse le cliché", *Libération*, 25 agosto.

Brisset, Demetrio E.

2002 *Fotos y Cultura. Usos expresivos de las Imágenes Fotográficas*, Universidad de Málaga.

Freud, Sigmund

1988 *Obras completas 1898-99*, vol. III, Barcelona, Orbis.

Frizot, M. (ed.)

1998 *A new history of photography*. Köln, Könemann.

Geertz, Clifford,

1966 *Religion as a cultural system* (p. 3) en Ronald L. Grimes, *Símbolo y conquista*, FCE, México, 1981, p. 36.

Gubern, Román

1987 *La mirada opulenta*, Barcelona, G. Gili.

Howe, Peter

2003 "The truth of the matter", *The Digital Journalist*, febrero (www.digitaljournalist.org).

Hüppauf, Bernd

1995 "Modernism and the photographic representation of war and destruction", en *Fields of Vision* (Ed. L. Devereaux y R. Hillman), Berkeley, University of California.

Jung, Carl G. (y otros)

1966 *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar.

Knighly, Philip

1975 *The first casualty: from de Crimea to Vietnam; the war correspondent as hero, propagandist, and myth maker*, N. York/Londres, Harcourt B. Jovanovich, (citado por Whelan, *op. cit.*: 30.)

López Mondéjar, Publio

1997 *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunweg,

Pagni, Luca

2002 *Museo della Fotografia*, Roma, 11-IX. El texto aparece con motivo de la exposición itinerante de fotos de Capa por Italia (www.museodellafotografia.com).

Panofsky, Erwin

1992 *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.

Peirce, Charles

1978 *Ecrits sur le signe* (Recop. G. Deledalle), Paris, Seuil.

Prados, Luis (y Guillermo Altares)

2003 "La guerra mejor contada de la historia (El papel de los medios de comunicación en el conflicto de Irak)", *El País*, 6-IV-2003.

Rennie, D. F.

1863 *British Arms in North China and Japan*, Shanghai, 1863, citado por H. von Amelunxen, "The century's memorial", en *A new history of photography* (ed. por M. Frizot), Könemann, Köln, 1998, p. 141.

Sánchez-Vigil, José María

2001 *Alfonso: imágenes de un siglo*, Madrid.

Sontag, Susan

1996 *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.

Turner, Victor

1980 *La selva de los símbolos*, Madrid, Alianza.

Whelan, Richard

2002 "Robert Capa's Falling Soldier", *Aperture* #166, primavera.

1999 "Robert Capa en España" del catálogo sobre la gran exposición organizada en el M.N.C.A.R.S. de Madrid entre el 2 II y 5 IV 1999, *Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la guerra civil española*, Madrid.

Publicado: 2005-01

