



**Controversias sobre el catalogo razonado
de Gerda Taro**

José Manuel Susperregui

DOI 10.5433/1984-7939.2012v8n13p137

Controversias sobre el catalogo razonado de Gerda Taro

Controversies on the reasoned catalogue of Gerda Taro

José Manuel Susperregui *

Resumen: *La pareja más célebre de la fotografía de prensa, Robert Capa y Gerda Taro, también es la pareja más controvertida a la hora de atribuir los méritos profesionales correspondientes a cada uno de ellos. Los criterios utilizados por Imre Schaber y Richard Whelan para la catalogación de los negativos en función del formato, no se sustentan cuando queda demostrado que la foto Muerte de un miliciano fue realizada con una Rolleiflex y no con la cámara Leica. Este dato pone en entredicho la catalogación de las fotos de Gerda Taro correspondientes al primer viaje a la Guerra Civil Española.*

Palabras clave: *Gerda Taro. Robert Capa. Fotografía de prensa. Catalogo.*

Abstract: *The most famous pair of the press photography, Robert Capa and Gerda Taro, also is the most controversial pair at the moment of attributing the professional merits corresponding to each of them. The criteria used by Imre Schaber and Richard Whelan for cataloging according to the size of the negatives is not supported when it is shown that The Falling Soldier picture was made with a Rolleiflex camera and not with the Leica. This finding puts in interdiction the cataloguing of the photos of Gerda Taro corresponding to the first trip to the Spanish Civil War.*

Keywords: *Gerda Taro. Robert Capa. Press photography. Catalog.*

* Profesor titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea, España. Investigador especializado em fotografía. Entre sus libros publicados destacan Fundamentos de la fotografía y Sombras de la fotografía. Últimamente se há especializado em la obra de Robert Capa relacionada com la Guerra Civil Española. E-mail: josemanuel.susperregui@gmail.com

Introducción

La catalogación de la obra fotográfica de Gerda Taro, a pesar de los once meses que duró su carrera como reportera gráfica, está dividida en dos partes. La primera corresponde al primer viaje que realizó a los frentes de la Guerra Civil Española junto a Robert Capa durante el verano de 1936, más concretamente durante los meses de agosto y septiembre. La segunda parte comprende varios viajes cuando a mediados de febrero de 1937 regresa a España junto a Capa y se instalan en Madrid. Desde la capital se dirigieron a la ciudad de Almería y las minas de Almadén en Ciudad Real, luego regresan a Madrid. Taro permanece en la capital y publica su primer reportaje en la revista *Regards* del 18 de marzo de 1937; también fue contratada por el diario vespertino *Ce Soir*. Estas dos referencias profesionales son importantes porque marcan el inicio de su independencia profesional con los reportajes sobre la batalla de Guadalajara, el frente del Jarama y Valencia.

Después de una breve estancia en París vuelve a Madrid donde apenas está una semana fotografiando otra vez el frente del Jarama. En el mes de mayo vuelve también a Valencia coincidiendo con los bombardeos de los insurgentes y fotografía los cadáveres en la morgue. De regreso a Madrid coincide con Capa y juntos van al frente de Navacerrada hasta los primeros días de junio. En Madrid fotografía la fábrica de municiones y el barrio de Carabanchel donde los dinamiteros se enfrentan al asedio de los insurgentes lanzando las granadas con hondas. Durante la segunda quincena de junio recorrió parte de la geografía española en compañía de Capa cubriendo en Valencia el funeral del general Lukacs, luego se dirigieron a los frentes de Peñarroya, La Granjuela y Los Blázquez en la provincia de Córdoba.

Durante el mes de julio realizó los reportajes más importantes de su carrera profesional, como fue la inauguración del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en

Valencia el 4 de Julio. Dos días más tarde se traslada al frente de Brunete volviendo al día siguiente a cubrir el Congreso de Escritores que se había trasladado a Madrid.

Tras una breve estancia en París, donde se verá con Capa por última vez, regresa a Madrid con la intención de seguir cubriendo el frente de Brunete durante unos días y luego volver a París, pero la víspera del regreso sufrió el accidente mortal cuando el coche en el que se retiraba del frente chocó con un tanque republicano.

Según las estimaciones de su biógrafa Irme Schaber, las fotografías del primer viaje de Gerda Taro fueron publicadas en seis revistas y las que componen la segunda parte de su obra se publicaron en cuarenta y nueve periódicos y revistas. La mayor dificultad para conocer la obra fotográfica de Gerda Taro corresponde a la primera parte que coincide con el primer viaje que realizó a la Guerra Civil Española junto a Robert Capa. A pesar de las investigaciones de Irme Schaber y Richard Whelan para atribuir a cada uno de ellos las fotos que les corresponden, el criterio de asignar las fotografías rectangulares de este primer viaje a Robert Capa y las cuadradas a Gerda Taro es muy discutible, porque el criterio de los formatos se puede cuestionar razonando el estilo fotográfico de Robert Capa, con lo cual podríamos llegar a la conclusión de que Gerda Taro no fotografió durante este primer viaje y si lo hizo, sus imágenes fueron residuales.

Sin embargo en lo referente a la segunda parte de su carrera fotográfica está perfectamente identificada. Una de las grandes aportaciones de la Maleta Mexicana son los negativos correspondientes a los reportajes de Gerda Taro, apreciándose en primer lugar la diferencia de sus composiciones en relación a las de Capa que resultan muchas veces desmesuradas. En los negativos de Capa se aprecia con cierta frecuencia su tendencia a la inestabilidad formal, cuando no sopesa sus composiciones lastradas hacia el lado izquierdo, así como sus encuadres que mutilan caprichosamente el cuerpo de los figurantes. El estilo de Gerda Taro es más convencional y resulta más armonioso, diferenciándose y liberándose de su vinculación profesional con Robert Capa.

Por lo tanto el objeto principal de esta investigación es la primera parte de su obra fotográfica porque los argumentos aplicados en el razonamiento del catálogo de Taro, por parte de Irme Schaber y Richard Whelan, no son concluyentes.

Mucha especulación y poca información

La pareja más célebre de la fotografía de prensa, Robert Capa y Gerda Taro, es también la pareja más controvertida a la hora de atribuir los méritos profesionales correspondientes a cada uno de ellos. Aunque se ha escrito mucho sobre ambos reporteros gráficos, lo cierto es que se ha investigado bastante poco y se ha especulado mucho; todavía se desconoce la fecha de su llegada a Barcelona en el verano de 1936, así como el itinerario que siguieron hasta su vuelta a París a finales de septiembre del mismo año. La localización de las fotografías también ha sido muy controvertida, sobre todo el emplazamiento de la foto *Muerte de un miliciano*, que en la versión oficial estaba ubicada en Cerro Muriano hasta que en 2009 se demostró que esta fotografía fue realizada en otra localidad cordobesa, en Espejo. Estas informaciones que en principio pueden parecer secundarias, sin embargo, no lo son porque en el caso de la foto del miliciano la ubicación ha resuelto la polémica que rondaba sobre esta imagen, es decir, sobre su puesta en escena o no. Desde el momento que se tuvo noticia de la presencia de Robert Capa en Espejo a finales de agosto o durante los tres primeros días de septiembre de 1936, se pudo cotejar con la historiografía de la guerra civil de esta localidad y, a continuación, afirmar que la fotografía fue una escenificación porque durante su estancia no se produjo ningún combate, ni hubo ningún muerto. En las fotos de esta serie de Capa se pueden contabilizar hasta cinco milicianos muertos, todos ellos escenificados.

Siguiendo con la serie de lagunas existentes sobre este primer viaje de Capa y Taro a la Guerra Civil Española, tampoco sabemos con certeza cómo llegaron a Barcelona. En un principio se contaba que estos fotógrafos viajaron en el avión del director de la revista *Vu*, Lucien Vogel, y sufrieron un accidente en el que Vogel se hirió en un brazo mientras que Capa y Taro salieron ilesos. Esta versión es desmentida por el historiador François Fontaine (2003, p.130) cuando dice:

Richard Whelan asegura que Robert Capa llegó a España, en compañía de Gerda Taro, en el mismo avión que Lucien Vogel. Las fotografías publicadas en el número especial de *Vu* no muestran más que tres hombres embarcando en el aparato (Vogel, Ristelhueber y el piloto). *Vu*, en el informe que hace para sus lectores de esta viaje a España, no menciona en ningún momento a los otros dos reporteros [Capa y Taro] y estos últimos no están presentes en ninguno de los documentos publicados relacionados con el accidente. Robert Capa y Gerda Taro debieron llegar a España en otro avión.

Sobre este primer viaje que realizaron a la Guerra Civil Española, tampoco se conocen las fechas exactas ni de su llegada ni de su partida. Se especula que llegaron a Barcelona a partir de la primera semana de agosto, que más tarde se dirigieron al frente de Aragón donde visitaron las posiciones de Huesca, Santa Eulalia, Tardienta y Leciñena pero se desconoce la fecha de partida. La siguiente etapa fue Madrid, más concretamente el frente de la sierra de Guadarrama, después se dirigieron a Talavera de la Reina y Toledo antes de llegar a Andalucía, a la provincia de Córdoba en los frentes de Espejo y Cerro Muriano.

Además de la ambigüedad de estas informaciones tampoco hay muchas referencias ciertas que se hayan podido conseguir a través de la información de sus propias fotografías, sin embargo también ha habido quien aprovechándose de la falta de información se ha inventado situaciones que fácilmente se pueden desmontar. Sirva como ejemplo Jaume Miratvilles (1977, p.10), comisario de propaganda de la Generalitat de Cataluña, que cuenta lo siguiente:

La «figura» de la Guerra Civil Española en el campo de la fotografía fue Cappa (sic) y la famosa instantánea que le hizo célebre, la del soldado, de pie, todavía, con el fusil que se le escapa de la mano suspendido en el aire, es *rigurosamente auténtica*. Se habló de un «montaje». Nada de eso. La reveló en los laboratorios del Comissariat y vino a enseñármela, literalmente fascinado y sorprendido por una escena hasta entonces inédita en la historia de la fotografía.

Es cierto que Jaume Miratvilles fue el presidente del Comissariat de propaganda de la Generalitat de Cataluña, pero también es cierto que esta agencia se creó mediante decreto el 3 de octubre de 1936, es decir, un mes después de que Robert Capa hiciera la foto del miliciano y poco más de una semana después de que fuera publicada por primera vez en la revista francesa *Vu*.

El perfil de Gerda Taro

En las distintas biografías de Robert Capa, este reportero y su novia tenían encomendadas tareas distintas. Desde el momento en que Taro se inventó el personaje *Robert Capa*, descrito como un fotógrafo americano que hacía unas fotografías muy buenas y que cobraba el triple que sus colegas europeos, Taro se ocupaba de la representación, gestión y comercialización de las fotografías de Capa. El planteamiento del negocio distribuía el trabajo entre Robert Capa como reportero, André Ernő Friedmann (verdadero nombre de Capa) como técnico de laboratorio y Taro como comercial.

En principio este era el papel de Taro y su éxito profesional, es decir, la invención de una nueva identidad fotográfica, pero es parte de la leyenda. Siempre se ha presentado como algo original el cambio de identidad de ambos reporteros, pero había bastantes precedentes entre los fotógrafos y artistas, sobre todo de origen húngaro, para facilitar la difícil pronunciación de sus nombres. El fotógrafo húngaro Brassai en

realidad se llamaba Gyula Halász, el editor también húngaro Stefan Lorant era Lóránt István, el pintor y fotógrafo László Moholy-Nagy se llamaba László Weisz; también el polaco David Seymour optó por cambiar su nombre original Dawid Szymin. Pero la propuesta de Taro al inventarse el personaje *Robert Capa* fue algo más que un cambio de nombre, fue una suplantación de identidad, es decir, una falsificación con ánimo de lucro.

Sobre Taro concretamente se ha descrito un perfil de mujer mundana, adelantada a sus tiempos, rompedora, políglota y muy inestable en sus relaciones amorosas. Sobre Taro no hay posturas intermedias, siempre son bastante extremas según Irme Schaber (2006, p. 10): “A Taro habitualmente se le presenta lo mismo como una santa que como una prostituta.” Y siguiendo con las reflexiones de su biógrafa (2006, p. 8), el perfil de Taro se puede resumir de la siguiente manera “haber vivido y trabajado con un hombre que fue mundialmente famoso, haber sido joven y guapa, y haber conocido un fin trágico”. (SCHABER, 2006, p. 8).

El compromiso político de Taro también explica su trayectoria a causa del exilio que comenzó en septiembre de 1933, cuando decidió marcharse a París después de haber sido detenida y encarcelada durante una semana. Tanto su conocimiento de idiomas como de mecanografía le ayudaron a sobrevivir, sobretodo a partir de 1935 cuando conoció al fotógrafo alemán Fred Stein para quien redactaba los textos de sus fotografías. Este fue su primer contacto con la fotografía que continuó cuando comenzó a trabajar en la agencia Alliance Photo, ayudada por su amiga Maria Eisner. En esta agencia fue donde Taro conoció los entresijos del negocio de la fotografía de prensa, es decir, la valoración de las imágenes de actualidad y las negociaciones correspondientes, y también se encargó de la gestión de los reportajes del fotógrafo independiente Robert Capa.

Su conocimiento del francés y del inglés, además de algo de español, junto a las destrezas adquiridas en Alliance Photo fueron fundamentales para desarrollar el proyecto “Robert Capa”, solamente le faltaba el salvoconducto para poder acompañar a Capa en sus reportajes. Como en Alliance Photo no trabajaba como reportera no disponía de carné de

prensa para poder acreditarse como periodista, pero fue Irme Rona, responsable de la agencia ABC Press, quien le facilitó un carné de prensa en febrero de 1936. Cuando estalló la Guerra Civil Española vieron su gran oportunidad profesional porque disponían del conocimiento y de los credenciales necesarios para iniciar la aventura que marcó definitivamente la vida de ambos.

La identidad de Gerda Taro durante el primer viaje

Además de las fotografías propias de la guerra sacadas en los diferentes frentes que visitaron Capa y Taro, también se conoce una serie de fotos que Capa sacó a Gerda o en las que aparece circunstancialmente. La información de estas fotos de Gerda es interesante porque se puede hacer una valoración a través de las mismas sobre su cometido en el primer viaje.

En todas estas fotografías Taro aparece vestida con un buzo que le caracteriza precisamente en este viaje. Solamente en una de las fotos (Figura 1), Richard Whelan (2007, p.66) hace referencia a la cámara Rolleiflex de Gerda Taro. Por la postura puede parecer que ciertamente Taro lleva la cámara consigo y muy probablemente sea cierto, aunque el diminuto tamaño de la fotografía no permite observar con claridad este detalle de la cámara. En la segunda imagen (Figura 2), que parece un escenario próximo a la anterior, Taro está observando el cráter provocado por una bomba pero no está haciendo ninguna fotografía porque se ve claramente que no lleva ninguna cámara encima. En la siguiente imagen (Figura 3), Taro es la segunda por la izquierda en la fila superior, posa junto a tres milicianas y otros seis milicianos. Curiosamente en estas fotografías de grupo los reporteros acostumbra a posar con las cámaras encima para que su profesión quede bien definida, pero en esta foto ella no muestra ninguna cámara.

Figura 1

Fotografía: Robert Capa
Fuente: Richard Whelan (2007)

Figura 2

Fotografía: Robert Capa
Fuente: La Maleta Mexicana Vol. 2

Figura 3

Fotografía: Robert Capa
Fuente: ICP

Figura 4



Fotografía: Robert Capa
Fuente: Capa: Cara a Cara (1999)

Figura 5



Fotografía: Robert Capa
Fuente: Capa: Cara a Cara (1999)

Figura 6



Fotografía: Robert Capa
Fuente: Richard Whelan (2007)

Figura 7

*Fotografía: Hans Namuth o Georg Reisner
Fuente: Le Matin (1936)*

Figura 8

*Fotografía: Robert Capa
Fuente: Richard Whelan (2007)*

Figura 9

*Fotografía: Robert Capa
Fuente: Richard Whelan (2007)*

Las imágenes cuatro y cinco (Figuras 4 y 5) son de Robert Capa durante un mitin en la finca de Villa Alicia cerca de Cerro Muriano. En la primera un miliciano está arengando al resto del grupo formado exclusivamente por hombres a excepción de una mujer que asoma su cabeza por el lado izquierdo, como se puede observar en el recuadro (Figura 5). El parecido de este rostro femenino con Gerda Taro es inconfundible. En esta ocasión Taro asiste a la arenga como una militante más del Frente Popular mientras Robert Capa realiza su trabajo de reportero.

La imagen siete (Figura 7) que probablemente pertenezca a Hans Namuth o a Georg Reisner porque el encuadre coincide bastante con otra fotografía firmada conjuntamente por ambos reporteros, es un documento importante porque los únicos personajes que dan la espalda a la cámara es una pareja vestidos con buzo y alpargatas. Por su parecido podrían ser Robert Capa y Gerda Taro si tenemos en cuenta las vestimentas, las estaturas y los cortes de pelo; en caso de que así fuera Capa lleva colgados en bandolera sobre su costado derecho dos estuches propios de los reporteros de la época. Taro no porta nada. Las dos últimas fotos (Figuras 8 y 9) son unos posados donde Taro sigue sin mostrar ningún indicio como reportera gráfica.

Un detalle que no puede pasar desapercibido es el hecho de que no se conoce ninguna fotografía del primer viaje donde aparezca Robert Capa. Las únicas fotografías que muestran a Capa durante la Guerra Civil Española fueron sacadas por Gerda Taro en el frente de Segovia, a finales de mayo o comienzos de junio de 1937. En la primera de estas dos fotografías aparece de perfil con la cámara de cine Eyemo encarada, en la segunda mira de frente mientras sujeta la cámara de cine sobre el hombro y lleva la Leica colgada del cuello. Pero estas dos fotografías no pertenecen al primer viaje en el verano de 1936, sino al tercero de Taro a la guerra española.

La primera catalogación de las fotografías de Robert Capa y Gerda Taro

La catalogación de la obra de cualquier artista o creador, como también están considerados los fotógrafos de prensa, tiene como objetivo la identificación de las fotografías realizadas a partir de los materiales disponibles. En el caso de la fotografía el soporte fundamental es el negativo y luego las copias que en muchos casos suelen estar ordenados en archivos que pueden contener otro tipo de informaciones como notas escritas y documentos diversos. En el caso que nos ocupa Richard Whelan se encontró con un material desordenado compuesto por unas cajas que contenían aproximadamente 6.000 copias de época con apenas información; tuvo que recurrir a las hemerotecas para consultar las revistas ilustradas de los años comprendidos entre 1936 - 1954 y detectar las fotos de Capa a través de los créditos de las fotografías. Una vez realizado el vaciado de las revistas se encargó de poner en orden las fotografías originales, cuando descubrió que la numeración en el dorso de las fotografías era cronológica y que había dos tipos de imágenes fotográficas: rectangulares y prácticamente cuadradas. Muchas de las imágenes cuadradas tenían en el dorso una anotación que la atribuían a Gerda Taro, mientras que las rectangulares carecían de anotación alguna. A pesar de que en los primeros reportajes publicados por la revista *Vu* con fotografías tanto rectangulares como cuadradas y todas ellas atribuidas a Capa, dedujo que solamente pertenecían a Capa las fotografías rectangulares y el resto, es decir las cuadradas, a Taro. De esta manera es como Richard Whelan (2007, p.45) resolvió la asignación de las fotografías desordenadas a su autor correspondiente, dejando también resuelta la catalogación de las fotos del primer viaje a la guerra civil que era el peor documentado.

La labor realizada por Richard Whelan para poner orden en los archivos fotográficos de International Center of Photography, con el ánimo de catalogar debidamente las fotografías de Taro y Capa, ha sido un

trabajo enorme pero, desde mi punto de vista, mal enfocado. Es cierto que las anotaciones que tienen algunas fotografías en el reverso pueden dar pistas interesantes, pero no del todo fiables porque esas fotos pasaron por muchas salas de redacción de las distintas revistas y periódicos, donde no se sabe quienes escribieron las anotaciones ni tampoco con que criterios.

Los autores de las anotaciones fueron el último eslabón de una cadena de transmisión de información, es decir, no fueron testigos directos, y por ese motivo Richard Whelan se encontró con que una misma fotografía en unas ocasiones había sido atribuida a Robert Capa y otras veces a Gerda Taro.

El análisis más objetivo de una fotografía no debe realizarse en el reverso sino en el anverso, es decir, directamente sobre la imagen para tratar de descubrir algún rasgo que diferencie a su autor. Y este es el análisis difícil pero que puede aportar indicios o pruebas objetivas. Una de las pruebas fundamentales en las que ha basado su teoría de las cámaras Leica y Rolleiflex, son dos fotografías (Figuras 10 y 11) una rectangular y otra cuadrada, de una pareja de milicianos sentados que ríen mirándose mutuamente. La teoría de Richard Whelan reparte la autoría de ambas imágenes siguiendo el criterio de que la rectangular pertenece a Capa y la cuadrada a Taro, y la similitud de las imágenes la justifica porque los dos estuvieron fotografiando a la vez, codo con codo. Capa fotografió desde el lado izquierdo y en una perspectiva de contrapicado, mientras que Taro fotografió desde el lado derecho y con una perspectiva a la altura de la cintura, y por este motivo en la foto cuadrada se ven unos árboles al fondo y en la rectangular tan solo el suelo del parque.

Este planteamiento carece de lógica porque no tiene sentido que dos fotógrafos socios se dediquen a fotografiar la misma escena. Lo lógico sería que tanto Capa como Taro actuaran por su cuenta, es decir, en escenarios diferentes, para obtener fotografías distintas y poder ofrecer a las revistas una mayor variedad de fotografías.

Figura 10 - Pareja de milicianos sentados que ríen mirándose mutuamente (rectangular)



*Fotografía: Robert Capa
Fuente: Whelan (2007)*

Figura 11 - Pareja de milicianos sentados que ríen mirándose mutuamente (cuadrada)



*Fotografía: Robert Capa
Fuente: Whelan (2007)*

Analizando a Robert Capa para determinar el catálogo de Gerda Taro

Ante una situación semejante donde no se dispone de información adecuada para seguir investigando, se puede establecer otro tipo de relación para desarrollar un análisis comparativo, que en este caso correspondería a las fotografías de Robert Capa sobre las que tenemos más información por investigaciones anteriores, principalmente *Muerte de un miliciano* sobre la que ya existen una serie de análisis morfológicos que detallan su estructura icónica que, a su vez, se repite en otras fotografías, concretamente en muchos negativos encontrados en la Maleta Mexicana, por lo que se puede establecer una serie de elementos compositivos reiterativos que conforman el estilo de Robert Capa. Con esta información podremos analizar la catalogación establecida por Richard Whelan de la obra de Gerda Taro en comparación con las fotografías de Capa y sacar unas conclusiones convincentes.

La fotografía *Muerte de un miliciano* sí se puede considerar la Piedra Rosetta de Robert Capa porque contiene unos elementos visuales que se repiten en muchas de sus fotografías a modo de estilemas; como veremos más adelante Richard Whelan se equivocó cuando atribuyó esta categoría a la fotografía de la pareja de milicianos sentados (Figuras 10 y 11) que fueron fotografiados con las cámaras Leica y Rolleiflex. La investigación de *Muerte de un miliciano* se desarrolló de manera muy precaria debido a la carencia de materiales originales como el negativo y el positivo correspondiente, solamente se disponían de las reproducciones de las revistas *Vu* y *Life*. Para el director adjunto de ICP, Brian Wallis (2010, p.14) el negativo es una referencia fundamental:

Tanto Whelan como yo intuimos que la rumoreada Maleta Mexicana contendría el negativo perdido de esa fotografía, o al menos alguna pista que esclareciera cómo y por qué fue tomada. [...] Si la búsqueda de la Maleta Mexicana hubiese tenido como único objetivo encontrar el negativo de *Muerte de un miliciano*,

habría fracasado. Por desgracia, este no se encontraba en las cajas cuando las recibimos; la secuencia de las imágenes contenidas en ellas comenzaba algo más tarde en el tiempo.

Pero como esa referencia no existe la investigación comenzó con las ilustraciones de las revistas *Vu* y *Life* (Figuras 12 y 13). Empezando por *Vu* (Figura 12) que fue la primera que publicó esta fotografía, nos encontramos no sólo con una foto sino con dos que comparten la misma página, el mismo paisaje, el mismo encuadre y el mismo contenido. En cada una de ellas aparece un miliciano muerto, es decir, utilizó dos milicianos distintos por lo que se deduce que no tuvo la intención de crear una secuencia, sino que se trataba de dos instantáneas distintas. El pie de foto también diferencia a los dos milicianos cuando redacta el texto en plural.

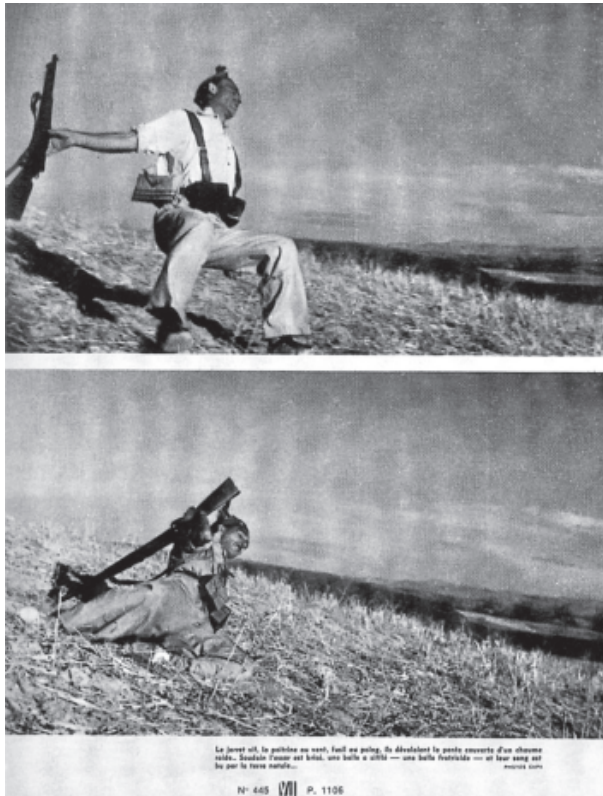
Después de esta primera observación y como no se trata de la fotografía original sino de la ilustración que la reproduce, tampoco se podía medir el tamaño de la foto pero sí la proporcionalidad de los lados. El resultado de la división de la anchura por la altura da un factor de 1'74, es decir, esta fotografía es más apaisada que la que correspondería a un negativo de la cámara Leica que tiene un factor de 1'5. Por otro lado, el encuadre de las dos fotografías aparentemente es el mismo aunque después de una observación detallada se detectan algunas diferencias. El encuadre de la foto superior que es *Muerte de un miliciano* tiene una perspectiva de contrapicado y una porción de cielo mayor que en la segunda foto, que está resuelta con una perspectiva de ligero picado.

Una observación más precisa fue realizada con un acetato transparente donde se marcaron las líneas orográficas de la primera fotografía. A continuación el acetato se colocó encima de la segunda fotografía y las líneas no correspondían exactamente porque existe una diferencia de 5° de inclinación hacia la derecha de la segunda foto respecto de la primera.

El siguiente paso en la investigación consistió en comparar la primera versión de *Muerte de un miliciano* con la segunda que se publicó en *Life* (Figura 13). Esta revista solamente reproduce la primera fotografía, es

decir, el segundo miliciano pasa al olvido tanto en las publicaciones como en las investigaciones desarrolladas por Richard Whelan. Por lo tanto nos encontramos con dos revistas que publican la misma foto pero en versiones distintas. La revista *Life* publica una versión casi cuadrada de *Muerte de un miliciano* pero manteniendo toda la información visual de la primera y con un cielo más amplio. En esta segunda versión el resultado de la división de la anchura de la foto por su altura da como resultado un factor 1'3, es decir, una composición bastante cuadrada.

Figura 12 - Revista Vu



Fotografías: Robert Capa
Fuente: Richard Whelan (2007)

Figura 13 - Revista Life



A partir de este momento la versión oficial de ICP, según la cual Robert Capa realizó esta fotografía con la cámara Leica, se pone en entredicho por el siguiente motivo: si observamos la parte inferior de la fotografía en las dos versiones y nos fijamos en los detalles de la esquina izquierda y derecha, comprobamos fácilmente que en las dos fotografías aparecen los mismos elementos visuales, es decir, que son iguales. Ahora se lanza la siguiente pregunta: Cómo se puede pasar de una forma rectangular a una forma casi cuadrada, manteniendo la misma información visual de la parte inferior de las dos fotografías? La respuesta es negativa porque para transformar un rectángulo en una forma casi cuadrada siempre es a costa de sacrificar uno de los costados. Conclusión: *Muerte de un miliciano* no fue realizada con la cámara Leica sino con la Rolleiflex.

Cuando se publicó esta conclusión por primera vez, no fue aceptada por ICP. Su argumento era que en aquella época las revistas retocaban las fotografías, es decir, en *Life* habían ampliado el cielo de la fotografía. Pero más adelante se comprobó que el catálogo de la exposición *This is war! Robert Capa at work*, Richard Whelan (2007, p.84) edita la fotografía del *Segundo miliciano muerto* que acompañaba a *Muerte de un miliciano* en la edición de la revista *Vu*, y el factor de esta foto también es de 1'3, exactamente el mismo que el de la revista *Life*; lo que demuestra que esta revista no retocó *Muerte de un miliciano* sino que ambas fotos fueron sacadas con una cámara de formato 6 x 6, factor 1. Otra referencia importante que avala la teoría de la Rolleiflex es la única foto original de *Muerte de un miliciano*, que se conserva en los archivos del Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA). En su ficha de catalogación las medidas son 23,8 x 18,1 cm., es decir, factor 1'3. Este dato vuelve a confirmar que la instantánea de Capa fue sacada con esta cámara y no con la Leica.

La diferencia entre el formato original cuadrado de la cámara Rolleiflex y las versiones casi cuadradas de sus negativos que hacían en la agencia Alliance Photo, se debía a la versatilidad de este formato como manifiesta Frizot (2009, p.18):

La imagen cuadrada de la Rolleiflex ofrece por ejemplo la ventaja, para una revista, de poder ser reencuadrada hasta *ad libitum* para responder a las exigencias de la puesta en página, mientras que el encuadre rectangular de la Leica es más difícil de transgredir.

El formato casi cuadrado utilizado por la agencia Alliance Photo para positivar los negativos de la Rolleiflex también se repite en la fotografía del grupo de milicianos posando ante la cámara con los fusiles alzados (WHELAN, 2007, p.61). Esta imagen también tiene el factor 1'3. Otra singularidad de algunas de las fotografías de Capa sacadas con esta cámara y que aparece en *Muerte de un miliciano* (Figura 13) es la composición. Esta fotografía tiene una estructura muy básica,

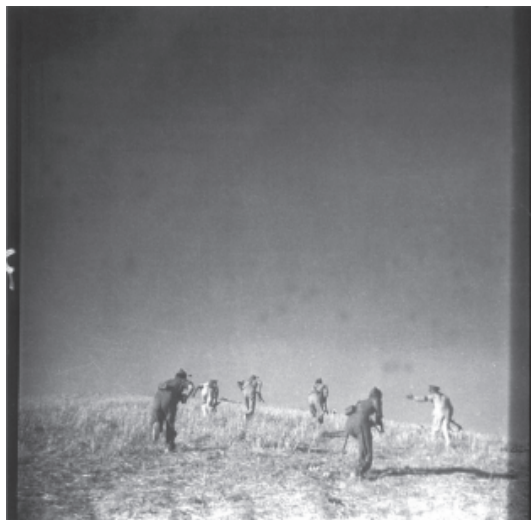
dividida fundamentalmente entre cielo y tierra; el cielo ocupa 2/3 de la superficie de la fotografía y la tierra 1/3. En prácticamente todas las fotografías sacadas con la Rolleiflex durante la sesión de Espejo, es decir, además de *Muerte de un miliciano*, el *Segundo miliciano muerto* que acompaña a la anterior en la primera edición de la revista *Vu*, también el grupo de milicianos con los fusiles alzados y una serie de copias modernas compuesta al menos por tres fotografías cuadradas (Figuras 14, 15 y 16), donde aparecen los campos de rastrojos de Espejo y unos milicianos corriendo y disparando, todas estas imágenes siguen el mismo patrón de distribución de los espacios asignados al cielo y la tierra de *Muerte de un miliciano*. Robert Capa aplica este patrón compositivo solamente a las fotos de la Rolleiflex porque en la hoja de contactos de los negativos de la Leica realizados en Espejo las composiciones son diametralmente distintas, porque los figurantes no están perdidos en el paisaje sino en el primer plano de la composición, subordinando a la naturaleza a la mínima expresión en la mayoría de los negativos de esta hoja de contactos.

Figura 14



Fotografía: Robert Capa
Fuente: Richard Whelan (2007)

Figura 15



Fotografía: Robert Capa
Fuente: Richard Whelan (2007)

Figura 16



Fotografía: Robert Capa
Fuente: Richard Whelan (2007)

El paisaje inclinado

La investigación de campo que en esta ocasión también podría denominarse “en el campo”, desveló algunas referencias orográficas importantes. En el catálogo de la exposición *This is war! Robert Capa at work*, de Richard Whelan, la fotografía *Milicianos disparando al horizonte* está bordeada en el lado superior y en el izquierdo por una franja negra en forma de cuña, que al principio no le di ninguna importancia.

Una vez localizado este paisaje en Espejo, cuando lo fotografíe pude entender el motivo de las franjas negras en la fotografía de Capa. Su función es levantar el nivel de la foto por el lado derecho para mejorar la composición porque en origen está inclinada hacia la derecha y da la sensación de que los milicianos se pueden caer hacia adelante. Este efecto se puede observar cuando comparamos las figuras 17 y 18.

Este paisaje se puede encuadrar desde distintos niveles porque las referencias del suelo han desaparecido en tanto que los olivos no permiten una visualización detallada. En este caso el nivel elegido es el inferior porque el suelo es más plano que en niveles superiores, como sucede en el cerro de La Haza del Reloj que tiene una pendiente pronunciada.

Figura 17



Fotografía: Robert Capa
Fuente: Richard Whelan (2007)

Figura 18



Fotografía: J. M. Susperregui

Si comparamos ambas imágenes vemos que el contenido del horizonte es el mismo, salvo una diferencia importante. En la fotografía de Capa la línea del horizonte en el lado izquierdo está más elevada que en la fotografía de la derecha que fue sacada en condiciones normales. En la foto de Capa no sólo la línea del horizonte sino toda la llanura que se puede apreciar aparece con una inclinación hacia la derecha, como consecuencia de una maniobra en el momento de sacar la fotografía que consistía en inclinar la cámara a la izquierda (2°) para que la imagen final saliera desnivelada hacia la derecha.

Esta maniobra de Capa con la cámara, que también se puede entender como “movimiento de cámara” se repite en bastantes fotografías del primer viaje a la Guerra Civil Española. En la foto titulada *Tercer miliciano muerto* el movimiento de cámara es el mismo pero con una inclinación de 8° al igual que en *Muerte de un miliciano*.

Una vez localizado el paisaje de Espejo y a pesar de los cambios en el terreno que ahora no está cubierto por campos de rastrojos sino por una alfombra de olivares, a simple vista parecía imposible localizar el emplazamiento de la foto *Muerte de un miliciano* porque desde los olivares se pierde la perspectiva. Pero una observación detallada desvela algunas de las líneas orográficas que aparecen en las fotos de Capa,

principalmente la línea oblicua del suelo que muestra *Muerte de un miliciano* de izquierda a derecha. Actualmente esa misma línea está formada por las crestas del olivar que ocupa aquel campo de rastrojos denominado el Cerro del Cuco que es el lugar donde Robert Capa sacó la fotografía, y no La Haza del Reloj donde ha sido ubicada por unos investigadores indoctos, porque La Haza del Reloj es un terreno mucho más inclinado y en el fondo no aparece la cadena de montañas que se muestra en la foto.

En figura 19 se puede observar todos los elementos orográficos que aparecen en la foto *Muerte de un miliciano*, la línea oblicua que atraviesa de lado a lado, la figura trapezoidal y las montañas del fondo. En esta ilustración el reencuadre reproduce la composición de Robert Capa pero desde una perspectiva más elevada por ser la única desde donde se puede examinar el paisaje en su conjunto. En figura 20 que es el reencuadre de la ilustración anterior está inclinada hacia la derecha en función de la línea oblicua que aparece en la foto de Capa. Con esta referencia sabemos que se ha exagerado en 8° grados el declive del terreno.

Figura 19



Fotografía: J. M. Susperregui

Figura 20



Fotografía: J. M. Susperregui

Los negativos de Taro y Capa en la Maleta Mexicana

La Maleta Mexicana desvela algunas particularidades de las fotografías de Robert Capa mientras que los negativos de Gerda Taro resultan más convencionales, siguiendo las normas de la composición clásica que garantizan el equilibrio y la armonía del conjunto de la representación. El convencionalismo de Taro dificulta el reconocimiento directo de sus negativos, pero en su conjunto destaca su ponderación en contraste con muchos negativos de Robert Capa. Sirvan como ejemplo los reportajes que realizó en Valencia, en marzo de 1937, destacando los retratos de Dolores Ibarruri que son una serie de instantáneas donde la dirigente comunista a veces comparte el encuadre

con el entrevistador. El funeral del general Pavol Lukács también es otro buen ejemplo de medida compositiva porque no hay sobresaltos en la lectura de sus fotografías.

Sin embargo, cuando nos enfrentamos a los negativos de Capa nos encontramos con cierta frecuencia con unas composiciones inestables debido a que rompe con las normas de la estética convencional.

Las composiciones lastradas a la izquierda son bastante habituales en el catálogo de Capa como se puede apreciar en el retrato tomado en las cercanías de Peñarroya (Figura 21), también en el retrato del ministro de Defensa (Figura 22), Indalecio Prieto, conversando con un oficial y del general Líster leyendo el periódico (Figura 23); también en otras composiciones más abiertas como en la batalla de Teruel (Figura 24) la carga compositiva está en el lado izquierdo. En la instantánea de la batalla del Río Segre (Figura 25) todavía este desequilibrio es más exagerado porque fuerza esta perturbación hasta guillotinar a parte del figurante del primer plano como queriendo poner de relieve su aforismo que dice: «Si tus fotografías no son lo suficientemente buenas, es que no estabas lo suficientemente cerca». Cuando fotografía en campo abierto, donde el fotógrafo puede moverse para adecuar la distancia según las necesidades del encuadre, la amputación de cualquier figurante, generalmente posicionado en el lado izquierdo, no tiene justificación alguna (Figuras 25 y 26), por lo que «el estigma del amputado» debe considerarse como una maniobra intencionada del fotógrafo, independientemente de las circunstancias existentes en la toma de la fotografía. Robert Capa mantuvo esta peculiaridad fotográfica hasta el final de la guerra civil como se evidencia en una de sus últimas instantáneas (Figura 26) capturada en el campo de concentración de Le Barcarès, en marzo de 1939.

Figura 21 - Retrato em las cercanías de Peñarroya



Fotografía: Robert Capa
Fuente: La Maleta Mexicana Vol. 1 (2009)

Figura 22 - Indalecio Prieto, el ministro de Defensa



Fotografía: Robert Capa
Fuente: La Maleta Mexicana Vol. 1 (2009)

Figura 23 - General Líster leyendo el periódico



Fotografía: Robert Capa
Fuente: La Maleta Mexicana Vol. 1 (2009)

Figura 24 - La batalla de Teruel



Fotografía: Robert Capa
Fuente: La Maleta Mexicana Vol. 1 (2009)

Figura 25 - La batalla del Rio Segre



Fotografía: Robert Capa
Fuente: La Maleta Mexicana Vol. 1 (2009)

Figura 26 - Campo de concentración de Le Barcarés



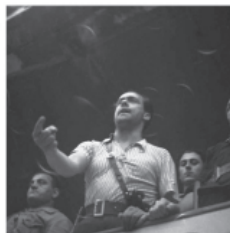
Fotografía: Robert Capa
Fuente: La Maleta Mexicana Vol. 1 (2009)

Resultados de la valoración del catálogo de Gerda Taro

Si tenemos en cuenta las peculiaridades de Robert Capa en cuanto a su estilo que aparecen en bastantes de sus fotografías, todos estos *patterns* o estilemas se encuentran en la foto *Muerte de un miliciano* (Figura 13) porque ha quedado demostrado que esta composición tiene una inclinación de 8° hacia el lado derecho. Así como su asimetría compositiva que es manifiesta en la posición del miliciano, que ocupa el lado izquierdo del encuadre quedando el resto libre de figurantes y también las amputaciones que están presentes cuando el encuadre corta parte de la culata del fusil, así como un fragmento de su pie izquierdo. Siguiendo estas pautas podemos referenciar objetivamente las fotos del catálogo adjudicadas a Gerda Taro y que corresponden al primer viaje a la Guerra Civil Española, que se podrían sintetizar en los tres *patterns* que componen el modelo de Capa:

- Composición inclinada generalmente hacia el lado derecho;
- Composición asimétrica ocupando principalmente el lado izquierdo del encuadre
- Amputación de figurantes y objetos también en el lado izquierdo.

Si ahora analizamos las fotos del catálogo de Gerda Taro realizado por Irme Schaber y Richard Whelan (2007) en función de estos *patterns* podremos advertir las coincidencias y las diferencias de este catálogo en relación al modelo de Capa. Para este análisis comparativo se han elegido la relación de fotografías atribuidas a Gerda Taro correspondientes al primer viaje, que reúne un total de 27 instantáneas exceptuando las ilustraciones de las revistas *Vu* y *Miroir du Monde* incluidas en el catálogo. El número que acompaña a la miniatura de cada fotografía corresponde al número asignado en la relación del catálogo y las letras A, B y C, significan que estos *patterns* aparecen en la fotografía.

2.
A
B
C3.
A
C4.
A
C5.
A
B
C6.
A7.
A8.
C9.
A10.
A
C11.
A12.
A
C13.
A
C15.
C

16.

17.
C

18.
A



19.
A



20.
C



21.



22.



23.
A
B
C



24.
A
C



25.
A
B
C



26.
A
B
C



29.
A
B
C



30.
A
C



31.
A
B
C



El resultado de la valoración de estas 27 fotografías aporta los siguientes datos: 6 fotografías reúnen los tres *patterns* a la vez, 9 contienen dos, otras 9 uno sólo, y las 3 restantes no aglutinan ninguno.

El *pattern* más reiterado es el “A” que aparece 20 veces (incluyendo los números 25 y 29 que están inclinados hacia la izquierda probablemente porque están positivados al revés), seguido del “C” que se muestra en 18 ocasiones y el menos frecuente es el “B” en tan sólo 7 fotografías. Por lo tanto este catálogo se distingue por una clara tendencia a la inclinación generalmente hacia el lado derecho en un 74% de las composiciones, también en más de la mitad de las fotos, en el 66% los encuadres amputan una parte de los figurantes o de los objetos presentes y en un 26% la composición está dominada por una asimetría que refuerza el lado izquierdo del encuadre. La excepción a la regla es tan sólo el 11% de las fotos del catálogo que no reproducen ninguno de los *patterns* de Robert Capa. Pero evidentemente lo más destacable de este total de resultados es la presencia importante del estilo de Robert Capa en el conjunto del catálogo, razón que nos invita a autenticar la autoría de estas fotografías a Robert Capa.

Como último argumento inapelable del error de Richard Whelan e Irme Schaber por haber atribuido este conjunto de imágenes a Gerda Taro está en la prueba principal que presentaron y que Richard Whelan denominó la Piedra Rosetta, para concluir que el formato rectangular pertenecía a Robert Capa y el cuadrado a Gerda Taro. La fotografía cuadrada de la pareja de milicianos sentados y sonrientes también está inclinada 9° hacia la derecha como se puede constatar en figura 27, donde las líneas blancas que bordean los troncos de los árboles revelan claramente la inclinación de la composición de esta fotografía hacia la derecha, siguiendo el *pattern* más representativo del estilo fotográfico de Robert Capa en el primer viaje a la Guerra Civil Española. También se puede observar la amputación del codo derecho del miliciano, así como una ligera asimetría en la composición hacia el lado izquierdo. En su conjunto esta composición es totalmente representativa del estilo de Robert Capa porque contiene los tres *patterns* que le distinguen.

Figura 27



Fotografía: Robert Capa
Fuente: Richard Whelan (2007)

Conclusiones

El resultado de esta investigación sobre la catalogación de las fotografías de Gerda Taro del primer viaje que realizó junto a Capa a la Guerra Civil Española revela sin titubeos el desacierto del criterio de Irme Schaber y Richard Whelan, que establece la relación de fotografías pertenecientes a Gerda Taro.

La prueba fundamental es el error de inicio cuando comparan la foto rectangular con la cuadrada de los dos milicianos sentados y sonrientes, y atribuyen ambas imágenes a autores distintos, cuando precisamente la fotografía cuadrada reúne los tres *patterns* que conforman el estilo de Capa. Si a este error añadimos el análisis pormenorizado del resto de las fotografías que componen el catálogo del primer viaje de Gerda Taro, los resultados no pueden ser más convincentes. También es cierto que un 11% del total de las fotos quedan fuera de estos criterios, pero la

convencionalidad de esta fracción del catálogo tampoco nos debe sorprender porque el estilo de Capa es un tanto forzado, es decir, un tanto artificial, porque los resultados no justifican el rechazo de Capa a la estética convencional, que en el caso de la fotografía de prensa debe estar más enfocada al contenido de la información.

La publicación de las fotografías atribuidas a Gerda Taro en algunas de las revistas ilustradas durante el verano de 1936, *Vu* del 29 de agosto, *Miroir du Monde* del 5 de septiembre, *La Revue du Medecin* del 30 de septiembre e *The Illustrated London News* del 24 de octubre entre otras, no están suficientemente avaladas porque solamente en *Miroir du Monde* una fotografía está acreditada como *Photo Taro*. Se trata de una foto cuadrada de unos artilleros sin ningún interés informativo y que puede responder a otra argucia, que equivalía a la marca blanca de Capa para facturar más publicando las fotos de menor valor informativo a nombre de Taro (Photo n° 189). La foto atribuida a Taro publicada en *The Illustrated London News* es una foto imposible porque ella se encontraba en un mitin (Figura 5) y los milicianos que aparecen en esta fotografía se encontraban en el lado opuesto (Figura 4). Por lo tanto la conclusión principal es que: la responsabilidad de Gerda Taro durante este primer viaje no fue como reportera sino como representante de Robert Capa y si utilizó la cámara fotográfica, sus imágenes fueron triviales. Esta conclusión supone el replanteamiento del catálogo de Taro y la restitución de estas fotografías a su legítimo autor Robert Capa.

Referencias

ANÓNIMO, **Robert Capa: 124 photos retrouvés**. jun. de 1983.
Photo n.189

FONTAINE, François. **La guerre d'Espagne un deluge de feu er d'images**. Paris: BDIC/BERG INTERNATIONAL, 2003.

FRIZOT, Michel; DE VEIGY, Cédric. **Vu**: le magazine photographique 1928-1940. Paris: La Martinière, 2009.

MIRAVITLLES, Jaume. **Bienal de Venecia**: fotografía e información de guerra. España 1936-1939. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

SCHABER, Irme. **Gerda Taro**: une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne. Monaco: Éditions du Rocher, 2006.

SCHABER, Irme; WHELAN Richard; LUBBEN Kristen. **Gerda Taro**. Göttingen: ICP/STEIDL, 2007.

WALLIS, Brian. **The Mexican suitcase**. New York: International Center of Photography, 2010. v.1.

WHELAN, Richard. **This is war!** Robert Capa at work. Göttingen: Steidl, 2007.