

(DES)CODIFICANDO LA DESBANDÁ: un diálogo entre el fotoperiodismo moderno y el documento fotográfico en la guerra civil española (1936-1939)

(DE)CODING LA DESBANDÁ: a Dialogue between Modern Photojournalism and Photographic Document during Spanish Civil War (1936-1939)

Raquel Almodóvar Anaya¹

Ana Rodríguez Rey²

Resumen

La Desbandá constituye uno de los episodios más siniestros y oscuros de la represión franquista en Andalucía durante la guerra civil española (1936-1939). Ocurrido tras la caída de Málaga, el 8 de febrero de 1937, el desplazamiento forzoso y la matanza de miles de civiles perpetrada por la aviación nazi (que ensayó en este episodio ataques que luego repetirían en Guernica primero y sobre suelo inglés después en la II Guerra Mundial), tuvo una amplia repercusión en la prensa internacional de la época. Hubo foto reportajes como el de Gerda Taro y Robert Capa publicado por la revista francesa *Regards*, y también fotografías tomadas en terreno publicadas en forma de libro bajo el título *El crimen de la carretera de Málaga a Almería* (1937) escrito por Norman Bethune. Hallazgos recientes como el de la obra fotográfica de Antoni Campañà nos permiten ofrecer, por primera vez, una mirada integradora y novedosa: la representación visual de la experiencia humana a partir de un mismo trauma colectivo, con la fotografía como medio gráfico de la modernidad en el s. XX.

Palabras clave: *Desbandá*; guerra civil Española; fotoperiodismo; fotodocumentalismo social; nazismo; fascismo.

1. Universidad de Sevilla, España. E-mail: ralmodovar@us.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8883-500X>.

2. Universidad de Sevilla, España. E-mail: arodriguez51@us.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6828-2716>.

Abstract

*The Desbandá is one of the most sinister and darkest episodes of Franco's repression in Andalusia during the Spanish Civil War (1936-1939). Occurring after the fall of Malaga on 8 February 1937, the forced displacement and massacre of thousands of civilians by the Nazi air force (which tried out attacks in this episode that would later be repeated in Guernica) was widely reported in the international press at the time. There were photo reports such as the one by Gerda Taro and Robert Capa published by the French magazine Regards, as well as a chronicle with photographs taken on the ground and published in book form under the title *El crimen de la carretera de Málaga a Almería (1937)* by Norman Bethune. Recent discoveries such as the work of Antoni Campaña allow us to offer, for the first time, an integrating and novel view: the representation of human experience(s) based on the same collective trauma through photography as a means of mass communication in the Western context of the first third of the 20th century, and as a prologue to what was to become World War II.*

Keywords: Desbandá; Spanish Civil War; photojournalism; social photodocumentary; Nazism; fascism.

Introducción

La Guerra Civil española ha sido abordada desde múltiples creaciones del arte y, desde luego, de los estudios modernos en ciencias sociales y humanidades. De todos sus episodios sangrientos, uno de los más desconocidos será el de la llamada *la Desbandá*, que constituye uno de los episodios más siniestros y oscuros de la represión franquista en Andalucía durante la guerra civil española (1936-1939). El Teniente General golpista Gonzalo Queipo de Llano y Sierra toma Málaga con sus tropas el 8 de febrero de 1937, y supuso el desplazamiento forzoso y la matanza de miles de civiles perpetrada por la Luftwaffe (Wehrmacht), la aviación experimental nazi que ensayó en este episodio ataques relámpago aéreos que dos meses más tarde repetirían en Guernica primero y sobre suelo inglés después en el desarrollo de la II Guerra Mundial. *La Desbandá*, en tanto histórico, tuvo una amplia repercusión en la prensa internacional de la época, entendida como axioma de la

propaganda anti fascista y pro demócrata. Hubo fotorreportajes como el de Gerda Taro y Robert Capa, que publicó la revista francesa *Regards* (nº166), y también fotografías tomadas en terreno publicadas en forma de libro bajo el título *El crimen de la carretera de Málaga a Almería* (1937) escrito por Norman Bethune. Hallazgos recientes como el de la obra fotográfica de Antoni Campañà nos permiten ofrecer, por primera vez, una mirada integradora y novedosa: la representación visual de la experiencia humana a partir de un mismo trauma colectivo, con la fotografía como medio gráfico de la modernidad en el s. XX.

A la izquierda de la carretera, las escarpas de Sierra Nevada privaban a aquellos que huían de toda esperanza de escapar. Desde el cielo y desde el mar, el frío aliento de la muerte extinguía miles de vidas. Bajo el ruido de las explosiones de proyectiles y los estertores de las ametralladoras de los aviones, la multitud continuaba su apresurada marcha, su carrera desesperada e infinitamente angustiada. Su objetivo [la ciudad de Almería] todavía quedaba muy lejos y no disponían de medios para acortar distancias (BETHUNE, 2022, p. 77).

Estado de la cuestión

La Guerra Civil española (1936-1939) fue el primer conflicto bélico que gozó de una cobertura mediática internacional, como así lo atestiguan las hemerotecas de las revistas ilustradas (HERAS HERRERO, 2009, 2011), así como la historia de las agencias de noticias y los premios (BLANCO PÉREZ, 2022b), que vinculan las imágenes y toda la literatura científica a la propia historia del fotoperiodismo (SOUSA, 2011). El imaginario del reportero de guerra como periodista comprometido política y socialmente, heredero de la fotografía humanista y retratista es una visión propia de los años 20 del s. XX (BLANCO PÉREZ, 2022a). Un creador situado en primera línea de acción cuya épica se fragua durante la Guerra Civil española en el nacimiento del fotoperiodismo moderno (SOUGEZ, 2014). Esta visión romantizada de la práctica fotoperiodística, presente todavía hoy en los imaginarios colectivos, tiene un fundamento histórico:

Aparece el punto de vista humano (participación, pasión, compasión), que liga al autor con el acontecimiento, y el punto de vista técnico (que incluye también la visión estética), que liga al autor con su instrumento y se expresa en el encuadre, en el contraste, en la elección del momento perfecto (COLOMBO, 1997, p. 140).

El fotoperiodismo del conflicto español cubrió las necesidades propagandísticas de los bandos contendientes; los fotoperiodistas pudieron, gracias también a los avances que la tecnología ha tenido siempre en el mundo de la fotografía (BLANCO PÉREZ, 2020), moverse por los distintos frentes del conflicto, si bien, las simpatías creativas del mundo fotográfico para con el bando republicano —por una oposición al fascismo que ya empezaba a articularse— eran flagrantes, como viene siendo habitual entre los profesionales a la hora de elegir entre los derechos humanos: no olvidemos que, al contrario que el fascismo o el nazismo, Franco no gobierna habiendo ganado unas elecciones, sino por un levantamiento militar (LOMBARDI, 2011).

La fotografía realizada a las órdenes del bando fascista ha sido objeto de una menor atención en los estudios científicos (ORTIZ-ECHAGÜE, 2017). Un caso paradigmático de la propaganda fotográfica del bando franquista lo representa la obra del jesuita Bernabé Copado. Como capellán militar, acompañaba a la columna del general Redondo para, entre otras atribuciones, bendecir con una misa de campaña cada localidad que ocupaba el general. Fruto de esta labor redentora nace, entre otros, *Con la columna Redondo. Combates y conquistas. Crónica de Guerra* impreso en 1937, por la imprenta de La Gavidia (Sevilla), y que supone una crónica de la guerra en las provincias andaluzas de Huelva, Málaga y Córdoba desde el punto de vista del bando sublevado. Es paradigmático porque hace uso de la nueva forma de comunicación social de masas, la fotografía, consciente de su poder persuasivo (SONTAG, 1977), pero la narrativa visual que construye no se corresponde con el nuevo paradigma de la fotografía de guerra que se pone en práctica en la guerra civil.

Más bien, al contrario, parece la documentación gráfica de cualquier guerra anterior al conflicto español: posados, retratos artificiales de altos mandos o personalidades destacadas y, marchas o desfiles posteriores a las ocupaciones componen el grueso de las 96 fotografías que se incluyen en la obra (figuras 1, 2 y 3). Es también una fotografía que casa con la observación que realiza Pantoja Chaves (2007) en relación al bruto de la producción fotográfica propagandística que se realizara desde este bando:

Tanto unos como otros [fotoperiodistas extranjeros del bando republicano] se alistaron en los servicios de propaganda de la República, apostando claramente por su causa y, gracias a la labor de denuncia que sus reportajes transmitían en el exterior, se facilitaba la necesaria cobertura para poder realizar su trabajo. Con diferente motivación y compromiso se expresa el trabajo de los fotógrafos extranjeros que asistieron al bando sublevado, pues sus fotografías no alcanzan igual calidad que la de sus homólogos republicanos, al revelarse como frías y distantes de los acontecimientos (PANTOJA CHAVES, 2007, p. 45).

El relato visual de la crónica de Copado está vinculado a universalizar una imagen del bando sublevado (autodenominado *nacional*) que, en un supuesto acto de patriotismo, actúa como una fuerza libertadora de los pueblos sometidos por el *yugo* democrático de la II República. En síntesis, se trata, a través de la fotografía, de convertir un golpe de estado militar en un acto religioso, piadoso por mandato divino, que se hace por y para beneficio de una patria y cuyos crímenes (de lesa humanidad) justifican; baste leer un extracto de la introducción que realiza Copado de su obra para contextualizar su producción fotográfica:

Han de pasar muchos años, hasta que las aguas revueltas y enfangadas por la infame y blasfema república del 31, se aclaren y seren. Entonces los historiadores, encendido el ánimo por la justa indignación que levantan en el alma los crímenes y las aberraciones monstruosas de los pueblos, tratarán de narrar esta cruzada que España [bando franquista] está llevando a término. (...) Por otra parte, el trabajo de consignar los hechos legendarios de esta campaña, contribuye

y redunda en beneficio de la grandeza de España, que vuelve a manifestarse en ella, como la defensora de los derechos de Dios y como el baluarte más firme de la paz y la tranquilidad de Europa (COPADO, 1937, p. 5).

Figura 1 – Entrada triunfal en Arcena



Fuente: Copado (1937, p. 45).

Figura 2 – El Capitán del 3º Requeté D. Angel M^º Prados, con sus oficiales



Fuente: Copado (1937, p. 45).

3 – Trofeos cogidos al enemigo en Corteconcepción



Núm. 25. Trofeos cogidos al enemigo en Corteconcepción.

Fuente: Copado (1937, p. 55).

El 23 de julio de 1936, tan solo cinco días después de la sublevación nacional del 18 de julio, la revista *Regards* ofrecía en la página 2 un fotorreportaje que llevaba por título *Insurrección fascista en España/Insurrección fascista en España* donde se respondía, entre otras, a una de las preguntas cruciales en estos primeros días: quién había dado el golpe de estado contra la II República destacando una fotografía del general Francisco Franco, líder militar del golpe (Figura 4). El siguiente número de la combativa revista francesa, declaradamente comunista y antifascista, publicado el 30 de julio, abría ya en portada con la guerra civil anunciando el fotorreportaje y las crónicas de las páginas interiores, escritos que realizarían el periodista y miembro del partido comunista francés Gabriel Peri (quien, a propósito, ejecutado el 15 de diciembre de 1941 por las tropas de Hitler tras la ocupación francesa durante la II Guerra Mundial), y el historiador francés Georges Soria en calidad de corresponsal (Figura 5). Estos dos números serán la antesala al despliegue de medios que llevarán a cabo agencias y prensa internacional para el seguimiento pormenorizado del conflicto español.

Si bien el suceso de la población vasca de Guernica (SUSPERREGUI, 2012b) ocupó casi todos los titulares internacionales en los años posteriores a la Guerra Civil Española, incluso usando para ello manipulación propagandística fotográfica de lugares que no eran

Guernica pero se hicieron pasar por tal (BLANCO PÉREZ; GONZÁLEZ VILALTA, 2020), hay un hecho que por sus imbricaciones y consecuencias políticas, históricas y sociales ha pasado a formar parte de las memorias colectivas traumáticas más estremecedoras y oscuras de la guerra civil en Andalucía, y del que solo en los últimos años se ha ocupado la literatura científica: *La Desbandá*.

Llamada así por el uso dialectal andaluz, denomina la mayor matanza de civiles producida en la región, y que provocaría también el mayor éxodo de refugiados y refugiadas de guerra (BARRANQUERO TEXEIRA, 1994). De este suceso se han realizado, incluso, películas documentales³. Además de los relatos orales, *La Desbandá* cuenta con dos documentos visuales de excepción, por un lado, el fotorreportaje realizado por Gerda Taro y Robert Capa para la revista *Regards*, en la línea con otros que harían también en otros momentos de la contienda (VEGA HIDALGO, 2020), y por otro lado, las fotografías que realizara Hazen Sise publicadas en la obra *El crimen de la carretera de Málaga-Almería*, un libro escrito por Norman Bethune que se publicó en 1937 en plena contienda.

Respecto al fotorreportaje publicado por *Regards* en su número 166, fechado el 18 de marzo de 1937, la portada del ejemplar está copada, casi en su totalidad, por *La Desbandá* con una fotografía a toda plana del desplazamiento forzoso bajo el título “Málaga: L'exode dans l'épouvante/ Málaga: el éxodo dentro del terror” (Figura 6). El reportaje *El éxodo dentro del terror de doscientas mil almas* consta de siete fotografías firmadas por “Capa et Taro” publicadas en las páginas 6 y 7 (Figura 7): para las fechas en la que se produce el genocidio, Gerda Taro y Enrö Friedman ya habían disuelto su sociedad, Robert Capa, quedando el pseudónimo solo para uso del húngaro (Photo Robert Capa), mientras Gerda Taro trabaja también de forma independiente firmando como Photo Taro:

La firma "Capa et Taro" parece una solución que responde intencionalmente a cuestiones comerciales, pues si bien la

3. En 2013, la Dirección General de Memoria Democrática de la Junta de Andalucía edita un documental, *Pantalones a la luna*, donde las y los supervivientes relatan cómo fue y cómo vivieron aquella matanza que duró cuatro días de febrero de 1937. Es un trabajo audiovisual que viene precedido por el activismo y asociacionismo civil del amplio y heterogéneo movimiento memorialista andaluz, pues en el año 2005 se crea la Asociación Sociocultural y Club Senderista la Desbandá con el objeto de recuperar estas memorias y homenajear a las víctimas. Mira: *La Desbandá* (c2023).

firma "Capa" ya gozaba de prestigio, vinculada a "Taro" beneficia a la fotógrafa, hasta entonces copartícipe del trabajo común, pero en la sombra, mientras cesa la falta de valoración que reclamaba la mujer. Pero esta intención por consolidar cada fotógrafo su respectiva identidad profesional bajo un sello propio que así lo evidencie no evitará la dificultad de identificar al autor de cada imagen publicada en los reportajes comunes (ARROYO JIMÉNEZ, 2010, p. 448).

Como veremos más adelante, la ocultación histórica del trabajo de Gerda Taro (SUSPERREGUI, 2012a) bajo la marca comercial Robert Capa no solo tuvo que ver con cuestiones androcéntricas sino, también, con el uso que se realiza de su obra fotográfica tras su muerte. En relación a la fotografía realizada por el equipo de Bethune, el autor de las fotografías es Hazen Sise, arquitecto vanguardista considerado el primer arquitecto moderno de Canadá (MAJADA NEILA, 2017). Su labor en el contexto de la guerra civil será el de documentar fotográficamente los episodios que presencie como integrante del cuerpo médico comandado por Bethune. Y, precisamente, es en su faceta de fotógrafo como queda filiado en los servicios de propaganda del bando republicano (Figura 8). Que sea una fotografía realizada por alguien cuyo oficio profesional es médico y no fotoperiodista, no implica que sea una fotografía realizada sin conocimientos técnicos y narrativos, son precisamente éstos los que pretendemos poner en diálogo con la obra de dos de los fotoperiodistas más prestigiosos del siglo XX, como son Taro y Capa, así como la relación de este último con otros compañeros coetáneos suyos (FERRÉ PANISELLO, 2018).

Un último apunte sobre la serie fotográfica de Sise, el total de fotografías que se conservan en el CAF (Centro Andaluz de Fotografía, de propiedad estatal española) sobre *la Desbandá* son 26 y la primera vez que fueron exhibidas en España corría el año 2004, en la sala de exposiciones La Alameda (Málaga) bajo el título "Norman Bethune. El crimen de la carretera Málaga – Almería". A partir de 2008, con motivo de la edición de un catálogo editado por el CAF, la exposición adquiere una dimensión internacional, itinerante desde entonces, pasó a denominarse "Norman Bethune. La huella solidaria", comisariada por Jesús Majada Neila. El total de instantáneas que componen la muestra son 56, 26 sobre La

Desbandá y el resto fotografías de tipo biográficas sobre la labor de Bethune como médico, su paso por la guerra civil española y posteriormente China.

Figura 4 – Regards, n. 132, (23 de Julio de 1936, p. 2-3)



Fuente: Arquivo da Biblioteca Nacional da Espanha.

Figura 5 – Regards, nº133 (30 de Julio de 1936, portada)



Fuente: Arquivo da Biblioteca Nacional da Espanha

Figura 6 – Regards, nº166, (18 de marzo de 1937, portada)



Fuente: Arquivo da Biblioteca Nacional da Espanha

Figura 7 – Regards, nº166, fotorreportaje realizado por Taro y Capa sobre La Desbandá (18 de marzo de 1937, pp. 6-7)



Fuente: Arquivo da Biblioteca Nacional da Espanha

Figura 8 – Ficha de filiación a los servicios de propaganda republicanos de Hazen Sise

JUNTA DELEGADA DE DEFENSA DE MADRID Secretaria de Propaganda - Sección Fotográfica

FILIACIÓN DEL FOTÓGRAFO 997

Apellidos Hazen Nombre SISE

Domicilio Príncipe de Vergara 36 Teléfono 50881

Edad 30 Nació en Montreal Canadá

Provincia de Quebec Canadá Estado Canadá

Trabaja en Instituto Hispano-Canadiense de Transfusión de Sangre (Sanidad Militar)

Domicilio del destino Príncipe de Vergara 36

Partido político a que pertenece

Número del carnet Fecha del mismo

Otros antecedentes y observaciones que hace Soy Extranjero tengo Subconducto del jefe de Sanidad Delegado (Dr. Navarero) 22 de marzo de 1937

18 de febrero 1937

SANIDAD MILITAR GARANTIA

Firma de dos responsables propios del Cuerpo

Dr. Norman Bethune Hazen Sise

Jefe de Sanidad Delegado Instituto Hispano-Canadiense de Transfusión de Sangre

Fuente: Archivo do Centro Documental de La Memoria Histórica.

Metodología

Si bien en Inglaterra, Francia e Italia el análisis fotográfico es una rama de profundas raíces en el ámbito de conocimiento del arte y de las ciencias sociales, siempre tuvo una leve presencia en nuestra literatura científica, como señalan García-Ramos y Jiménez-Gómez (2021). Este hueco viene a ser solventado por Marzal Felici (2007), quien sugiere una metodología multivariable en torno a cuatro niveles de significación:

- 1.- Nivel contextual
- 2.- Nivel morfológico
- 3.- Nivel sintáctico
- 4.- Nivel enunciativo

Redactado en una etapa previa a lo digital, ya ha habido otros autores, entre ellos el propio Marzal (MARZAL FELICI et al., 2017), que proponen actualizaciones de dicha metodología. A esta intención de actualización constante responden algunas obras (BLANCO PÉREZ; PAREJO, 2021), al tiempo que otras (GARCÍA-RAMOS, 2019; MARTÍN NÚÑEZ; GARCÍA CATALÁN; RODRIGUEZ SERRANO, 2020) nos sugieren planteamientos que tienen que ver con los usos de la fotografía en la edificación de la mirada fotográfica ciudadana actual.

En nuestro análisis se ha elegido una muestra de un corpus fotográfico de cuatro imágenes de Capa y Taro, ambos fueron testigos de *La Desbandá* y su trabajo, sin embargo, no había sido objeto de una exégesis académica que lo ponga, justamente, en relación con respecto a su propio contexto socio-político de la época. Las imágenes de Capa y Taro fueron obtenidas a partir de un trámite que se solicitó al ICP (International Center of photography) de Nueva York (EE.UU.), organismo público que posee los derechos sobre las imágenes analizadas. Y, por otro lado, las imágenes de Bethune han sido obtenidas a partir de un proceso de digitalización de los fondos propios del CAF (Centro Andaluz de la Fotografía), un organismo también público, sito en la ciudad andaluza de Almería, y que posee un archivo ingente de fotografías de la contienda española, y que pone a disposición de investigadores españoles y extranjeros todo su fondo archivístico.

Análisis

Adentrarnos en el análisis del relato visual sobre *La Desbandá* constituye un hecho de una doble naturaleza, por un lado, es un trabajo científico cuyo objeto es profundizar en el conocimiento de la guerra civil española en este caso, sobre la represión franquista en Andalucía desde la fotografía, y, por otro, una expresión del movimiento memorialista andaluz en su búsqueda de “verdad, justicia y reparación” y sus luchas contra el olvido. El análisis fotográfico propuesto consta de cuatro fotografías sobre *la Desbandá*, dos pertenecientes a Capa y Taro y, otras dos, al equipo de Bethune. Primero abordaremos

las fotografías seleccionadas de Taro y Capa para, después, pasar a analizar las fotografías realizadas por el equipo de Bethune.

En la fotografía 9, en el plano contextual, diremos que esta pieza está realizada por Robert Capa, en febrero de 1937 y lleva por título “Refugees from Málaga, Murcia, Spain”/“Refugiados de Málaga, Murcia, España”, tal y como aparece en los créditos del catálogo de la colección fotográfica del ICP⁴. No obstante, casi toda la serie fotográfica realizada sobre *La Desbandá* que consta en el ICP⁴ aparece con el mismo título, “Refugees from Málaga” siendo el lugar geográfico en el que está realizada la única variación en el título. En este sentido, consideramos que este no debería entenderse como título como tal sino más bien una descripción básica para ubicar y ordenar histórica y cronológicamente el archivo fotográfico de Capa y Taro.

Figura 9 – Robert Capa, Refugiados de Málaga, Murcia, España (febrero, 1937)



Fuente: Archivo do International Center of Photography.

4. El International Center of Photography (ICP) es una institución norteamericana dedicada a la fotografía y a la cultura visual fundada por Cornell Capa, hermano de Robert Capa, en el año 1974. Mira: ICP (c2023).

La otra referencia descriptiva que se puede ligar a la pieza que estamos analizando sería el pie de foto que la acompaña en el fotorreportaje publicado por *Regards* —página 6, extremo inferior izquierda—: “Un enfant blessé à la tête”/“Un niño con herida en la cabeza” (Figura 7). En cuanto al género, se trata de un retrato. Como se ha mencionado, la fotografía pertenece al referenciado fotorreportaje realizado por Taro y Capa y sería el primer gran reportaje que se publica bajo la nueva firma común “Capa et Taro” (ARROYO JIMÉNEZ, 2010).

A nivel morfológico, el retrato está centrado en tres figuras, un adulto y dos niños. El número tres en retrato puede ser un buen método para conseguir el orden visual. Como se aprecia, detrás de los tres personajes principales, aparece un cuarto sujeto que, debido al encuadre, queda parcial e intencionadamente ocultado. Una fotografía conmovedora donde destacan por igual la herida del menor, construida como una metáfora visual de la naturaleza del crimen, una matanza de civiles, como la atención que le prestan el adulto y el otro menor en un intento, apreciable, por reconfortarlo. A nivel sintáctico, la escasa profundidad de campo viene determinada por la cercanía a los sujetos fotografiados más que por la apertura de diafragma consiguiendo que el centro de interés visual sean los tres sujetos que vemos en la escena.

Por último, los elementos ubicados detrás y delante de los sujetos protagonistas nos ayudan a ubicar el contexto del relato, pues se aprecian personas (y enseres) que se encuentran en la misma situación que los sujetos fotografiados; de este modo, podemos imaginar lo que sucede fuera del encuadre. Fotoperiodistas como Capa abrieron el debate sobre si la fotografía informativa debe mostrar o sugerir, decantándose el autor por la segunda vía como elemento primigenio de la cultura fotográfica (BARRAZUETA MOLINA; CARPIO JIMÉNEZ; SUING, 2021). En el plano enunciativo, en la década de los años 60 del siglo XX, Cornell Capa (hermano de Robert) acuñará el término “concerned photographer” para homogeneizar y describir la producción fotográfica del colectivo de fotoperiodistas

surgidos en los años 30 y cuya fotografía, impregnada de humanismo, tendría como objetivo primordial la transformación social (SOUGEZ, 2014).

Figura 10 – Robert Capa y Gerda Taro, Woman with bandaged feet sitting next to sleeping child, Malaga front, Spain, (Febrero, 1937)



Fuente: Archivo do International Center of Photogrrophy.

La siguiente pieza que analizaremos cuenta con dos peculiaridades a mencionar en el plano contextual. La primera, esta fotografía (Figura 10) no es la que se incluye en el fotorreportaje publicado por *Regards*, publicado en la esquina superior derecha de la página 7 con el pie de foto “Une fillete harasée, ses petits pieds blessés par la route”/“Una joven exhausta, sus pequeños pies heridos por la ruta” (Figura 7). En esta fotografía que analizamos podemos apreciar a una mujer joven con los pies vendados sentada al lado de un bebé, sin embargo, en la instantánea que se publica en la revista francesa aparece la misma mujer, cabizbaja, afligida y en solitario. La segunda particularidad, según consta en el ICP, esta fotografía tiene una doble autoría, la de Capa y Taro. Estas dos particularidades han decantado centrar el análisis en esta pieza y no en la publicada en la revista francesa, pues sirven para plantear interrogantes en dos direcciones ubicadas en el plano contextual:

En primer lugar, y en relación a los discursos/narrativas de los medios de comunicación de masas ¿por qué elegir la fotografía publicada en *Regards* en vez de la fotografía que estamos analizando? A nuestro entender, la respuesta tiene que ver con los sentidos y significados globales que persiguen transmitir ambos fotógrafos y la revista con el fotorreportaje, es decir, con la serie fotográfica en su conjunto. En este sentido, el fotorreportaje pretende denunciar la inhumanidad del ataque del bloque fascista centrando la atención en las víctimas remarcando a través de la serie visual que el objetivo del ataque es población civil. No hay que olvidar, por otro lado, que tanto los fotógrafos como la revista tienen una militancia política declaradamente antifascista y, por tanto, existe una intención manifiesta de denuncia de los crímenes cometidos⁵. En segundo lugar, respecto a la autoría siempre complicada de discernir entre Taro y Capa, ¿cómo podría una imagen pertenecer a dos autores? Sin ánimo de responder de forma certera a la pregunta, pues sería objeto de un trabajo con entidad propia, apuntar algunas cuestiones claves sobre la obra de Gerda Taro y Robert Capa. Como se ha mencionado y apunta Arroyo Jiménez (2010), resulta difícil vislumbrar en los trabajos comunes a quién de los dos corresponde la autoría de cada instantánea, pues bien podría tratarse de fotografías realizadas de forma simultánea por ambos fotógrafos trabajando en equipo. Pero hay otro elemento a tener en cuenta, y es el uso que se hace de la obra de Taro tras su muerte en julio de 1937 en Brunete (Madrid).

Muchas de sus fotografías, realizadas con Rolleiflex (como las que realizó sobre *la Desbandá*), fueron a la postre ampliadas a formato rectangular e identificadas con el sello “Photo Robert Capa”, aun siendo la autoría de Gerda Taro, como ocurre con la fotografía situada de la Figura 7, y demuestra Arroyo Jiménez (2010) en su investigación:

[...] Richard Whelan [albacea de Robert Capa y autor de referencia sobre el fotógrafo] narra y prueba muy tardíamente cómo tras la muerte de Gerda Taro, algunas de las imágenes

5. Ambos fotoperiodistas están adscritos a la Alianza de intelectuales antifascistas para la defensa de la cultura surgida a penas 12 días después del golpe de estado a la II República y que sería la sección española de la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura creada en París en 1935.

de la mujer continuaron transitando por el circuito de las agencias y la prensa internacional, pero no identificadas con su sello propio sino por la firma “Photo Robert Capa” y/o “Robert Capa Pix [agencia fotográfica para la que trabajó Capa entre 1939-1943]. [...] Luego no resultaría fácil la correcta atribución de las fotografías de Gerda Taro reutilizadas por Capa y Pix dado que en aquellas no identificadas por el sello “Photo Taro” se estampó “Photo Robert Capa”, mientras que las fotografías que incluían la firma independiente de la mujer, muy a menudo esta indicación que acredita la autoría quedó intencionalmente oculta bajo un adhesivo de Pix (ARROYO JIMÉNEZ, 2010, p. 453).

Un último apunte sobre el nivel contextual, la fotografía lleva por título, según consta en el ICP, “Woman with bandaged feet sitting next to sleeping child, Malaga front, Spain”/“Mujer con pies vendados sentada junto a un niño que duerme, Frente de Málaga, España”, fechada en febrero de 1937. En este caso, no hay en el título una identificación clara con La Desbandá, pues la localización de “Málaga front”/“Frente de Málaga” no necesariamente debe remitir al episodio genocida que estamos tratando. Sin embargo, gracias al fotorreportaje de *Regards* podemos ubicar este retrato como parte de la serie fotográfica realizada sobre La Desbandá.

A nivel morfológico, encuadrada en el centro de la imagen, observamos a los dos únicos protagonistas, una mujer joven y un niño de corta edad. Ambos se encuentran descansando, aislados del resto en una escena tan desgarradora como desgarrados se encuentran los pies de la mujer. Su ubicación en el centro del rectángulo resta impacto visual en un orden compositivo, pues los puntos fuertes se localizan en la reja de ejes competitivos que forman las líneas imaginarias que traza la regla de los tercios. Quizás este aspecto junto con la ausencia de otros elementos visuales que refuercen el mensaje en un plano denotativo y connotativo decantarán la elección de la pieza publicada en *Regards* en vez del que estamos analizando.

En el análisis sintáctico, nos encontramos con una perspectiva frontal donde la profundidad de campo es escasa debido a la corta distancia de enfoque y a los elementos naturales de la escena, pues ambos personajes se encuentran apoyados en una pared. Sobre el plano enunciativo, si la fotografía de Capa puede adscribirse al movimiento “concerned photographer”, también lo será (o debería ser) la fotografía de Taro, entre otras cuestiones, porque juntos fueron Robert Capa durante largos meses, después, porque juntos formarían equipo de trabajo firmando bajo la sociedad “Capa et Taro” y, por último, porque la fotografía de Taro se hizo pasar por la de Capa a la muerte de la fotoperiodista sin que nadie cuestionara la autoría durante décadas. Es decir, la fotografía de Taro comparte técnica y estética con las y los fotógrafos de la década de los años 30 del siglo XX y, quizás, porque la fotografía que analizamos no es representativa del instante decisivo, en tanto que uno de los leitmotiv generacionales principales, unido a los aspectos comentados, también contribuyera a su descarte para su publicación.

Como se ha mencionado en el apartado anterior, se conservan en el CAF 26 fotografías de las realizadas por Sise, todas ellas adscritas al retrato, realizadas entre planos medios y largos como veremos a continuación. En este caso, el análisis enunciativo de ambas fotografías de Sise se realizará al término del segundo análisis fotográfico (Figura 12), ya que se pondrá en relación con las fotografías del fotorreportaje de Taro y Capa ya analizadas.

Desde el punto de vista contextual, “Caña de azúcar por todo sustento” (Figura 11) es el título de la imagen que pasamos a analizar, realizada por Hazen Sise en los días posteriores al 8 de febrero de 1937 cuando se produce la ocupación de Málaga por parte de las tropas franquistas al mando del general Queipo de Llano⁶. Un apunte contextual clave, la serie fotográfica sobre *la Desbandá* está realizada mientras los brigadistas intentan salvar la

6. Mientras se escribe el presente trabajo, el general Queipo de Llano, enterrado en una iglesia de Sevilla (Andalucía), ha sido exhumado en virtud de la Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática cuyo artículo 35, símbolos y elementos contrarios a la memoria democrática, obliga a retirar (en este caso, a exhumar), de espacios públicos y/o privados con proyección pública, todos aquellos elementos vinculados al bando franquista. Junto con el general responsable de la represión franquista en Andalucía durante la guerra civil (1936-1939), han sido exhumados de la misma iglesia, y entregados a sus familiares los restos, Genoveva Martí, esposa del general, y el general Francisco Bohórquez Vecina, mano derecha de Queipo y auditor de guerra.

vida de las refugiadas y refugiados que salen apresurados de la ciudad malagueña. Bethune, Sise y Worsley acuden a Málaga con la intención de asistir médicamente a los posibles heridos, pero se encuentran con una realidad distinta: miles de personas huyendo, con lo puesto, la mayoría a pie, de una Málaga ya en manos franquistas a una Almería que es todavía zona republicana. Doscientos kilómetros separan ambas ciudades y el equipo de Bethune se ve obligado a utilizar su ambulancia para transportar, durante los días que transita la diáspora, al mayor número posible de personas:

Llevamos de treinta a cuarenta personas en cada viaje durante los siguientes tres días con sus noches hasta Almería, al Hospital del Socorro Rojo Internacional, donde recibían atención médica, alimentos y ropa. La infatigable entrega de Hazen Sise y Thomas Worsley, conductores del camión, salvó muchas vidas. Se turnaban para conducir yendo y viniendo día y noche, durmiendo al raso de la carretera entre turnos y sin más comida que pan seco y naranjas (BETHUNE, 2022, p.85).

Figura 11 – Hazen Sise, Caña de azúcar por todo sustento (Febrero, 1937)



Fuente: Archivo do Centro Andaluz de Fotografia.

Siguiendo con el nivel morfológico, observamos en un plano general como hombres, mujeres y niños ocupan el encuadre casi en su totalidad. En este sentido, la fotografía puede generar cierto caos visual en el espectador, pues no parece que se hayan aplicado ninguna de las reglas básicas de composición que ordene a los sujetos dentro del espacio. A nivel sintáctico, el atractivo visual de la fotografía no reside tanto en su composición, sino en sus sentidos y significados como documento histórico, en su naturaleza como narrador omnisciente de una masacre que se llevó a cabo durante varios días contra población civil. El título, unido a la escena que se capta, no dejan lugar a dudas de las duras condiciones en las que la población refugiada vivió, sintió y sufrió la implacable e inhumana represión franquista.

Figura 12 – Hazen Sise, En Almería, las ametralladoras internacionales también persiguen ferozmente a los indefensos habitantes de Málaga



Fuente: Archivo do Centro Andaluz de Fotografia.

La segunda pieza que conforma este análisis, titulada “En Almería, las

ametralladoras internacionales también persiguen ferozmente a los habitantes de Málaga” (Fig. 12) nos contextualiza el lugar de realización de la fotografía, la ciudad andaluza de Almería, destino primero e inmediato de las y los refugiados por ser el punto geográfico más cercano bajo control republicano. Recurrimos, nuevamente, al relato que el propio Behtune realiza en su obra “El crimen de la carretera de Málaga-Almería” para realizar una última contextualización de la instantánea que estamos analizando en este espacio:

Y ahora llega la barbarie final. No contentos con disparar a esta procesión de campesinos desarmados a lo largo de la larga ruta, en la tarde del día 12 [febrero, 1937], cuando el pequeño puerto de Almería estaba atestado de refugiados, con su población multiplicada por dos, cuando cuarenta mil personas exhaustas habían llegado a lo que consideraban un refugio seguro, fuimos salvajemente bombardeados por la aviación fascista italiana y alemán (BETHUNE, 2022, p. 85).

En su aspecto morfológico, apreciamos en un plano entero a cuatro personas, dos adultas y dos menores, sentadas sobre sus propias pertenencias. Con bastante aire en la parte superior, podemos apreciar que, si bien esta vez los personajes centrales están ordenados en el espacio según la regla de los tercios lo que refuerza el impacto visual, la escena se percibe con cierta inclinación o caída al no cumplir la regla del horizonte. Estas incorrecciones en la composición ocurren en otras fotografías de la serie que bien podrían explicarse o atribuirse, más que a la ausencia de conocimientos técnicos y compositivos —aun teniendo en cuenta que Sise no es fotoperiodista—, a las circunstancias concretas en las que se tomaron las fotografías: mientras se salvan vidas de forma incansable. En un plano sintáctico, los rostros transmiten desolación, extenuación, dolor y desarraigo constituyendo un fiel reflejo de una parte de los sentimientos que tuvieron que experimentar las víctimas de *la Desbandá*.

Por último, respecto del nivel enunciativo en ambas fotografías de Sise (Figuras 11 y 12) debe tenerse en cuenta que, además de estar enfocadas desde una clara perspectiva humanista conectando así con la fotografía de Taro y Capa, es un trabajo que se realiza desde una implicación personal distinta a la de los fotoperiodistas, como son las

labores humanitarias de cooperación sanitaria que llevaba a cabo el equipo de Bethune. Sin olvidar que, en ambos casos, los tres autores que analizamos comparten el compromiso político con el bando republicano y, unas manifiestas intenciones persuasivas encuadradas en el contexto histórico de polarización política que provocara el conflicto español en el continente europeo (BLANCO PÉREZ; BALLETA, 2021). También comparten esa fotografía de proximidad, de cercanía a la acción que va a caracterizar al fotoperiodismo de guerra en estos inicios de la profesión y que marcarán una parte importante de la estética de los fotorreportajes modernos. Asimismo, la fotografía de Taro y Capa lleva impresa la retórica del instante decisivo inherente a la naturaleza de la fotografía de toda una generación coetánea (Bresson, Seymour, Doisneau...). Por su parte, la fotografía de Sise, alejada de esta retórica de representación del tiempo/espacio, y más próxima a un relato sincrónico del genocidio, a ofrecer una (pan)explicación de la totalidad del hecho, la conectaría, en este aspecto, con los pioneros del fotodocumentalismo social como Hine o Riis, o el catalán Francisco Boix (BERMEJO, 2002).

Conclusiones

La guerra civil española (1936-1939) marca un punto de inflexión en la naturaleza de la fotografía como medio de comunicación de masas: revoluciones tecnológicas, estéticas y narrativas convergen en la contienda para marcar una forma de representar el trauma social y colectivo de la guerra. En el caso que nos ocupa, como hemos visto, encontramos dos relatos visuales sobre un mismo hecho, el genocidio posterior a la caída de Málaga, representados desde distintas coordenadas técnicas, narrativas y estéticas. Las fotografías de Taro y Capa están compuestas de forma canónica respondiendo a cierta belleza plástica, y fueron compuestas atendiendo a una lectura polisémica. En cambio, la fotografía de Sise no admite esa polisemia, es una fotografía animal y desgarradora, que vincula, gracias a su fuerza visual, la fotografía a su dimensión de documento que al del registro que con la sutileza compositiva de las imágenes busca generar una ética y una estética.

Hemos comprobado también cómo la visión de Taro y Capa de la matanza está centrada en las víctimas, intentando definir su categoría sociológica: población civil (mujeres), hombres ancianos y niños indefensos. En el caso de Sise, la serie sobre *La Desbandá* resulta una construcción documental del genocidio, ordenadas cronológicamente en el tiempo, mostrando distintos episodios y situaciones que otorgan sentido al relato. Es una fotografía casi etnográfica en su sentido de conocimiento de la otredad (las víctimas), de los contextos y significados socio-culturales que implica la matanza y la diáspora. Estas cualidades, junto a la ausencia de una retórica del instante decisivo presente en Taro y Capa, resta a la fotografía de Sise la dimensión periodística que sí adquiere la fotografía de Capa y Taro, acercándola más a relatos propios del fotodocumentalismo social de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Sin embargo, ambos relatos producen una suerte de diálogo entre géneros, autores y formas de representación que se explican, en esencia, porque comparten el contexto social de producción de la fotografía como medio de comunicación de masas al servicio de una ideología rotundamente democrática y antifascista. Existiendo, así, una imbricación de las cosmovisiones y prácticas como forma de abordar, entender y explicar el mundo en el marco del contexto socio-político, histórico y cultural occidental del primer tercio del siglo XX. Y que, a la postre, quedarán reflejados en la producción visual sobre *La Desbandá* como consecuencia socio-cultural propio de su tiempo convulso.

Referencias

ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz. **Documentalismo técnico de la guerra civil española: inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro**. 2010. 609 f. Tesis (Doctorado en Ciencias de la Comunicación) – Universitat Jaume I, Castellón, 2010.

BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación. **Málaga entre la guerra y la posguerra el franquismo**. Málaga: Arguval, 1994.

BARRAZUETA MOLINA, Patricio; CARPIO-JIMÉNEZ, Lilia Kruspkaya; SUING, Abel. En la frontera: fotografía entre la expresión y las emociones. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 17, n. 30, p. 80-93, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2021v17n30p80>.

BERMEJO, Benito. **Francisco Boix: el fotógrafo de Mauthausen**. Barcelona: RBA Libros, 2002.

BETHUNE, Norman. **La desbandá: el crimen de la carretera de Málaga a Almería y otros escritos**. Logroño: Pepitas de calabaza, 2022.

BLANCO PÉREZ, Manuel. Cine, fotografía y arquitectura: la composición simétrica y la noción de arquitecturización en la obra de Wes Anderson antecedentes visuales de la película La crónica francesa (2021). **Arte, Individuo y Sociedad**, Madrid, v. 34, n. 4, p. 1407-1426, 2022a. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.78848>.

BLANCO PÉREZ, Manuel. El discurso fotográfico en los premios World Press Photo (1955-2021): tecnología, política y medios. **Revista Latina de Comunicación Social**, Madrid, n. 80, p. 241-258, 2022b. DOI: <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2022-1543>.

BLANCO PÉREZ, Manuel. Fotografía aérea con tecnología drone: tipología y aplicaciones. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 16, n. 29, p. 76-101, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p76>.

BLANCO PÉREZ, Manuel; BALLETA, Edoardo. La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme La Trinchera Infinita (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, 13, n. 34, p. 2-22, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5965/2175180313342021e0204>.

BLANCO PÉREZ, Manuel; GONZÁLEZ VILALTA, Arnau. La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campañà: análisis fotográfico e histórico. **Historia y comunicación social**, Madrid, v. 25, n. 2, p. 309-321, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/hics.69993>.

BLANCO PÉREZ, Manuel; PAREJO, Nekane. **Historias de la Fotografía en el s. XXI**. Salamanca: Comunicación Social, 2021.

COLOMBO, Furio. **Últimas noticias sobre el periodismo**. Barcelona: Anagrama, 1997.

COPADO, Bernabé. **Con la Columna Redondo, combates y conquistas**: crónica de Guerra. Sevilla: imprenta La Gavidia, 1937.

FERRÉ PANISELLO, Teresa. El fotoperiodista como mito: Robert Capa y Agustí Centelles ante la Guerra Civil Española. **Comunicación y sociedad**, Zapopan, v. 33, p. 249-276, 2018. DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v0i33.6913>.

GARCÍA-RAMOS, Francisco-José. Mostrar por montaje: narraciones benjaminianas desde el archivo y la fotografía de prensa. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 15, n. 27, p. 13-37, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2019v15n27p13>.

GARCÍA-RAMOS, Francisco-José; JIMÉNEZ-GÓMEZ, Isidro. La investigación académica sobre fotografía en España: un análisis de las tesis doctorales entre 2010 y 2020. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 16, n. 29, p. 14-43, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p14>.

HERAS HERRERO, Beatriz de las. 2011. Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación. In: BARRIO ALONSO, Ángeles; HOYOS PUENTE, Jorge de; SAAVEDRA ARIAS, Rebeca (coord.). **Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea**, 2011, p. 62

HERAS HERRERO, Beatriz de las. Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra Civil Española en Madrid (1936-1939). **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 5, n. 6, p.131-160, 2009. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2011v7n10p147>.

ICP - INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. **Home page**. New York: ICP, c2022. Disponible en: <https://www.icp.org/>. Acceso en: 17 oct. 2022.

LA DESBANDÁ. **Inicio**. Salobreña: ASC La Desbandá, c2022. Disponible: <https://ladesbanda.es/>. Acceso en: 17 oct. 2022.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Fotografías de conflicto: o que permanece? **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.7, n.11, p.13-32, 2011. DOI: 10.5433/1984-7939.2011v7n11p13

MAJADA NEILA, Jesús. **Las fotografías de La Desbandá**. Benalmádena: Caligrama Ediciones, 2017.

MARTÍN NUÑEZ, Marta; GARCÍA CATALÁN, Shaila; RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón. Conservar, conversar y contestar: grietas y relecturas del álbum familiar. **Arte, Individuo y Sociedad**, Madrid, v. 32, n. 4, p.1065-1083, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5209/aris.66761>.

MARZAL FELICI, Javier. **Cómo se lee la fotografía**. Madrid: Cátedra, 2007.

MARZAL FELICI, Javier; LORIGUILLO LÓPEZ, Antonio; RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón; SOROLLA ROMERO, Teresa (ed.). **La crisis de lo real**. Valencia: Tirant, 2017.

ORTIZ-ECHAGÜE, Javier. José Compte: de la fotografía publicitaria a la propaganda en la guerra civil española (1936-1939). **Comunicação Pública**, Lisboa, v.12, n. 2, 2017. DOI: <https://doi.org/10.4000/cp.1972>.

PANTOJA CHAVES, Antonio. Prensa y Fotografía: historia del fotoperiodismo en España. **El Argonauta español**, Aix-en-Provence, v. 4, 2007. DOI: <https://doi.org/10.4000/argonauta.1346>.

SONTAG, Susan. **Sobre la Fotografía**. Madrid: DeBolsillo, 1977.

SOUGEZ, Marie-Loup. **Historia de la fotografía**. Madrid: Cátedra, 2014.

SOUSA, Jorge Pedro. **Historia crítica del fotoperiodismo occidental**. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.

SUSPERREGUI, José Manuel. Controversias sobre el catálogo razonado de Gerda Taro. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 8, n. 13, p. 137-173, 2012a. DOI: [10.5433/1984-7939.2012v8n13p137](https://doi.org/10.5433/1984-7939.2012v8n13p137).

SUSPERREGUI, José Manuel. Los iconos del bombardeo de Guernica y sus conflictos. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 8, n. 12, p. 129-160, 2012b. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2012v8n12p129>.

VEGA HIDALGO, Carlos. Las fotografías de Robert Capa y Gerda Taro durante el asedio del Alcázar de Toledo (1936): revisión del catálogo de Magnum Photos y el International Center of Photography. **Revista General de Información y Documentación**, Madrid, v. 30, n. 1, p. 183-218, 2020. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/rgid.70067>.

