

**DISPAROS FOTOGRAFÍCOS EN EL MARCO DEL CONFLICTO.  
ESPAÑA, 1936-1939**

**PHOTOGRAPHIC SHOTS IN THE CONTEXT OF THE CONFLICT. SPAIN, 1936-1939**

Mónica Carabias Álvaro  
Universidad Complutense (Madrid)

Recibido: 8 de Mayo de 2016  
Aceptado: 30 de Septiembre de 2016

**Resumen:**

*El conocimiento de la guerra para quien no la ha vivido, escribía Susan Sontag, es el producto, sobre todo, del impacto de las imágenes. Este artículo plantea una selección particular, por lo que también subjetiva, de algunos de los nacionales que enarbolaron su cámara en defensa de República durante la guerra civil española con el objetivo de destacar el denominador común, el espíritu, que los unificó en la categoría de “fotógrafos-guerreros.”*

**Palabras clave:** *Civil war; Spain; photography; warrior.*

**Abstract:**

*Knowledge from war for people who haven't lived it, wrote Susan Sontag, it is mainly the impact of the images. This article poses a particular selection, therefore subjective, from some both female and male national photographers which raised their camera in defence of the republican cause during the Spanish Civil War, with the aim of highlighting the common denominator, the spirit, which unified them under the category of “warriors-photographers.”*

**Keywords:** *Civil war; Spain; photography; warrior.*

\* \* \* \* \*

**1. Introducción: la guerra y la fotografía**

La relación entre fotografía y guerra es una relación compleja vinculada al progreso técnico y de medios<sup>1</sup>. El propio conflicto genera en sí mismo situaciones

---

<sup>1</sup> JUNGER, Ernst, *Guerra, técnica y fotografía*, Barcelona, For de Col.lecció, 2002.

extremas que, evidentemente, llevan a los hombres a comportarse de igual manera. En este contexto excepcional, los fotógrafos, testigos directos de los horrores allí acaecidos, estrechan sobremanera su vínculo personal con la cámara para retratar la realidad de forma, inusualmente, expresionista, produciendo un trabajo sorprendente por lo artístico a la vez que por lo informativo. El fotógrafo toma conciencia de la realidad en la que se encuentra y emprende así su propia lucha personal con las imágenes. Sin embargo, la objetividad, pese a lo que se pueda creer, no resulta consustancial al medio fotográfico. Pero sí la conciencia y la actitud de varios individuos que, desde su invención y considerándola como la retina del científico, vieron en ella un instrumento poderoso con el que registrar imágenes específicamente reales de la historia con las que (re)crear una nueva memoria colectiva.

El progreso técnico alcanzado a comienzos de los años 30, resultó decisivo para que la Guerra Civil Española se convirtiera en la primera guerra cubierta fotográficamente en el sentido moderno tal y como la concebimos hoy en día y en el escenario donde se forjará la figura y profesión del “fotógrafo guerrero” o combatiente de la imagen. Hasta esta fecha y desde la Guerra de Crimea, los distintos intentos por documentar la guerra, con o sin censura, padecieron idénticas dificultades técnicas que obligaron al fotógrafo a dejar de lado el escenario “oficial” de la guerra: el combate. El conflicto español se llenó por primera vez de fotógrafos “militantes” que, empuñando su cámara como un arma, quisieron fortalecer la lucha contra las tropas franquistas y el fascismo. Su presencia abarcó el mayor campo de acción hasta la fecha: desde la misma línea de fuego hasta la retaguardia, pasando por los efectos sobre la población civil, las zonas devastadas, los pueblos arrasados y los muertos. Sus fotografías impactantes, críticas y veraces, cuasi evangelizadoras, inundaron las portadas de periódicos y revistas tanto nacionales como internacionales y contribuyeron al conocimiento inmediato del conflicto en el mundo entero.

Este artículo plantea una selección particular, por lo que también subjetiva, de algunos de los fotógrafos y fotógrafas nacionales –Agustí Centelles, Alfonso Sánchez Portela– e internacionales –Jean moral, Kati Horna, Gerda Taro, Vera Elken, Hans Namuth o Robert Capa–, que enarbolaron su cámara en defensa de la causa republicana durante la guerra civil española, con el objetivo de aglutinarlos bajo una única imagen, la del “fotógrafo/a guerrero/a”, gestada y consolidada durante los primeros meses del conflicto. Cabe señalar, igualmente, que esta selección no plantea un recorrido completo por el trabajo de cada uno de ellos, aunque se destaquen rasgos fundamentales de su estilo. El objetivo es señalar el denominador común, incluso, el espíritu, que los unifica en dicha categoría. Un espíritu definido por el modo valiente y la actitud responsable en que todos ellos, en calidad de testigos excepcionales, accionan la cámara para el disparo en pro de una causa común: la defensa legítima de la República.

Estos “guerreros de la cámara” fueron lo auténticos artífices del fotoperiodismo moderno, distinguiéndose, a su vez, por una actuación dictada por el compromiso ideológico, la valentía y el sacrificio. Desde la convicción más absoluta de su condición de autores, compusieron un corpus visual del conflicto que, más allá de los intereses personales y objetivos documentales y/o estéticos, se sostuvo en dos premisas fundamentales: el valor y el compromiso ideológico.

## **2. La Guerra Civil Española, un nuevo escenario para la profesión del fotógrafo**

La Guerra civil es un conflicto, que permanece en la memoria de muchas personas como una lucha entre extremos bajo la nota dominante de la crueldad y el fanatismo apasionado<sup>2</sup>. Un conflicto que hipnotizó, como declararía George Orwell, por ser una circunstancia por la que merecía la pena luchar, y por el modo en que la clase obrera española se estaba enfrentando a la doble tarea de la guerra: por un lado, acabar con el antiguo régimen y, por otro, la construcción de uno nuevo. Evidentemente, dicha contienda no puede ser reducida únicamente, de forma simplista, a un conflicto de comunismo contra fascismo. Preston, entre otros historiadores, insiste en el hecho de que la contienda civil no fue un conflicto monolítico, sino el contexto de varias guerras gestadas antes de 1936 y que hacían inevitable una guerra. El brigadista norteamericano Gene Colman, poco antes de morir en combate, dejaba escrito el siguiente testimonio:

Por primera vez en la historia, por primera vez desde que el fascismo empezó a estrangular y despedazar todo lo que amamos, tenemos la oportunidad de devolverles los ataques. Mussolini llegó, sin oposición a Roma. Hitler presume de que conquistó el poder sin pérdida de sangre[...]. En la pequeña Asturias, los mineros presentaron una resistencia heroica aunque sin éxito contra las fuerzas reaccionarias de España. En Etiopía, la maquinaria fascista pudo imponer su voluntad sin ninguna oposición unificada. Incluso en la América democrática, la mayoría ha sufrido una especie de opresión sin poder contraatacar... Aquí finalmente se han unido los oprimidos de la tierra, aquí finalmente tenemos arias, aquí podemos devolver golpe por golpe. Aquí, incluso si perdemos[...], en la misma lucha, en el debilitamiento del fascismo, habremos ganado<sup>3</sup>.

Este idealismo del que hicieron gala los voluntarios de las Brigadas Internacionales, llevó, de igual forma, a la acción, a favor de la República, a corresponsales, escritores y fotógrafos: “Solo un idiota sin sangre en las venas, declaraba el corresponsal Louis Fischer, se habría negado a comprender y a simpatizar<sup>4</sup>.” El valor y la pasión de la que hizo gala el pueblo español, así como el sufrimiento soportado por la población civil generó de inmediato una gran simpatía y ánimo colaboracionista entre el colectivo de fotógrafos, convertidos, ahora, en testigos excepcionales y en competidores naturales por la primicia, lo que los indujo, por deber y deseo, a formular su propio lenguaje de lucha con [en] imágenes.

El 18 de junio de 1939, el fotógrafo español Agustí Centelles (1909–1985), estando como refugiado en el campo de concentración de Bram, anotaba en su diario: “¿Quién no siente la necesidad de ser algo, de superarse, de tener personalidad? Es muy razonable, yo la siento, y quiero llevarlo a cabo<sup>5</sup>.” La necesidad de superarse, de hacer algo personal significaba asumir riesgos y peligros. En esta misma línea, el 30 de agosto de 1936 en Madrid, apenas pasado un mes del inicio del combate, el joven fotógrafo alemán Hans Namuth (1915–1990) se expresaba así: “Mañana vamos a hacer un viaje del que no sabemos si vamos a volver<sup>6</sup>.” Esta incertidumbre recorre las siguientes palabras de Centelles:

---

<sup>2</sup> PRESTON, Paul; SOUTO, Sandra, *La Guerra Civil: las fotos que hicieron historia, 1936-39: tres años que desafían el olvido*, Madrid, La Esfera de los Libros, J de J Editores, 2005.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>4</sup> PRESTON, Paul. *La Maleta mexicana de Capa*, Madrid, La fábrica, 2011, p. 438.

<sup>5</sup> CENTELLES, Agustí, *Diario de un fotógrafo. Bram, 1936*, Barcelona, Península, 2009, p. 24.

<sup>6</sup> CENTELLES, *Diario de...*, p. 107.

He pasado momentos de auténtico pánico y peligro. He arriesgado la vida muchas veces. Unas, sabiéndolo; otras inconscientemente. He estado en todas las ofensivas o en casi todas las que iniciaron nuestras fuerzas, pasando de la primera de voluntarios a las Milicias, y de estas, al Ejército Popular<sup>7</sup>.

Al hilo de estas palabras, ciertamente, cabe señalar, que tanto la imprudencia como la indignación de los fotógrafos en el escenario del conflicto intensificaba sobremanera la reflexión de sus trabajos; beneficiando, igualmente, su calidad. En cualquier caso, los fotógrafos permanecerían firmes en su doble misión: ética [dignidad, profesionalidad, conciencia] y estética [siempre al servicio de su calidad como autor]. Estaba en juego el futuro de la democracia mundial, cuya principal amenaza era el auge del fascismo. Este doble objetivo les llevó a moverse por el frente y la retaguardia con libertad e independencia tanto técnica como estilística y a trabar amistades con los soldados, mandos militares e, incluso, compañeros de profesión. De hecho, su firme convicción en el poder personal de la cámara sería lo que los convirtiera en los verdaderos artífices del fotoperiodismo moderno.

A partir de ahora, la narración fotográfica cobraba vital importancia respecto del texto. En este triunfo de la imagen como vehículo de persuasión tuvo mucho que ver el modo arriesgado, cuanto más cerca mejor, en que estos fotógrafos (re)crearon sus imágenes. Un modo que satisfacía la arrogancia y arrojo de sus autores, pero, también, la necesidad de la prensa por saciar la sed de la masa con noticias e imágenes sensacionalistas de la guerra. Precisamente esta devaluación de la palabra sería comentada en 1937 por el periodista Pier Lazareff con motivo del fallecimiento de un compañero de profesión, Louis Delaprée, periodista del *Paris-Soir* y simpatizante confeso de la República. El avión en el que viajaba el periodista fue abatido por otro aparato no identificado. Tras unos días herido y desaparecido murió. Su muerte provocó una auténtica polémica entre las publicaciones *Paris-Soir* y *L'Humanité*. Esta última acusaba a Jean Prouvost, propietario de *Paris-Soir* y del *Paris Match*, de censurar los artículos afines a la República. Pier Lazareff declaró entonces:

Un periodista se enfrenta a las batallas, corre por las calles de las ciudades bombardeadas, tropieza con los cadáveres, y a cada segundo se arriesga a que le fusilen o le caiga encima un proyectil o una bomba perdidos, y lo quiere saber todo, absolutamente todo, porque esa es su misión. Hasta que al fin, arriesgando su vida, consigue llegar hasta un centro de prensa lejana e impasible que lo interrumpe a cada instante para decirle: “Más fuerte, más lento, no entiendo [...]” Y al fin el artículo acaba en el despacho del redactor jefe. Y no dice nada nuevo, porque ya hay dos columnas de comunicados oficiales sobre la guerra española. El espacio es disponible es limitado. Y se ha decidido que hoy no se va a informar más sobre Burgos que sobre Madrid. Son los gajes del oficio. Esto y el hecho de que mañana, cuando los lectores lean calentitos en sus casas el artículo escrito en semejantes condiciones, se limitarán a encogerse de hombros y a comentar: “Hay que ver la imaginación de estos reporteros!”<sup>8</sup>.

Para el público, la poderosa imaginación del periodista era precisamente el elemento que ponía en entredicho la veracidad de sus escritos. Sin embargo, esta desconfianza no lo fue tanto con las imágenes fotográficas publicadas. Estas se valoraban por su indiscutible verdad; eludiendo, así, el que fuesen resultado de la mente,

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>8</sup> LEFEBVRE, Michel, *Kessel/Moral. Dos reporteros en la guerra civil española*, Barcelona, Historia inédita 2008, p. 16.

es decir de un proceso intelectual. La “rotunda” objetividad de la lente fotográfica parecía eliminar ipso facto cualquier posible intervención subjetiva del autor sobre la imagen.

### 3. Fotógrafos en (la) acción

El número de imágenes que componen el retrato fotográfico de la guerra civil es difícilmente calculable, faraónico, diría yo, a la espera previsible de que vayan apareciendo nuevos archivos. De entre todas las fotografías con autoría publicadas sobre la guerra querría señalar una que bien podría ser el primer símbolo del conflicto. Se trata de la fotografía realizada por Alfonso Sánchez Portela (1902-1990), profesional afín a la república, muy pocos días antes del estallido oficial del conflicto. En ella se puede ver el cadáver sobre una mesa del líder monárquico Joaquín Calvo Sotelo, asesinado en la madrugada del 13 de julio de 1936. La víspera había sido, igualmente, asesinado el teniente José Castillo, instructor de las milicias socialistas. El joven fotógrafo madrileño gestionó, sin éxito alguno, el permiso para fotografiar el cadáver de Sotelo una vez que fue trasladado al depósito de La Almudena. Por mediación del Dr. Puga, médico que llevó a cabo la autopsia, finalmente, pudo fotografiarlo; sin embargo, le fue prohibida su publicación.

Una semana después, el 20 de julio de 1936, Alfonso Sánchez Portela tomaba sus primeras imágenes del conflicto. Al igual que la imagen del cadáver de Calvo Sotelo representaban la muerte que asolaría a España durante casi tres años. Tampoco pudo publicarlas. Desde entonces, las fotografías de muertos, objetos históricos de fuerza inmóvil presentes en todos los conflictos se le irían acumulando: muertos en Somosierra, en Guadarrama, en Alcalá de Henares, en Toledo.

En agosto pudo publicar su primer trabajo fotográfico sobre la guerra. Se trataba de un reportaje realizado en Córdoba donde retrataba la vida de los milicianos en la retaguardia. Las fotografías desprendían optimismo e ilusión. Poco después, *The Illustrated News* publicaba dos de sus fotografías más reconocidas sobre los refugiados en el Metro en un artículo titulado: “Madrid Under bombardment: shetering in the underground.” Estas imágenes retrataban el sufrimiento que se cernía sobre la población civil en la capital. Apenas dos años después, a finales de 1938, Alfonso describía así el escenario mísero en el que estaba sumergido el pueblo en la capital:

Veo un Madrid triste, hambriento, amenazado por los bombardeos. Esas estampas terribles de los refugios de los sótanos de las casas. Hago una serie de fotografías donde los hombres se refugian en el metro, ateridos de frío, fotografías que jamás hubiera querido hacer. Es un Madrid sombrío, aunque hay un momento en el que nos acostumbramos al estampido de obuses y silbidos de balas. La gente sabe por qué acera dirigirse en busca de cualquier cosa para comer. Aquellas escenas las plasmé en imágenes en las que los madrileños buscan en los estercoleros lo que otros han tirado. Aquello era trágico, cuadros indescritibles en los que el fumador busca las hojas secas para triturarlas y liarlas como cigarrillos. Son cosas de la retaguardia mucho peores que estar en la línea del frente, donde al menos se combate y hay defensas. Aquí todo es negativo, un recuerdo que no quisiera que lo viera nadie<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> ALFONSO, *Obras maestras*, p. 203.

El conflicto español descubrió, también, a otro de los grandes fotógrafos “guerreros” españoles, un ejemplo de compromiso y carácter: Agustí Centelles (1909-1985). Su fotografía de la guerra, publicada gran parte de ella sin su nombre dentro y fuera de España por las agencias Fulgur y Havas, mostraron al mundo entero, con la velocidad del rayo, la destrucción de los bombardeos (Huesca), la crudeza de la lucha en las calles (Belchite), la euforia del valor (la reconquista de Teruel):

Yo fui el primer reportero gráfico en hacer política desde la fotografía. Siempre que ha habido altercados he encontrado y registrado los hechos con mi aparato, me he expuesto obteniendo fotos donde estaba prohibido, me he valido de trucos para entrar en sitios vedados para los chicos de la prensa, etc. etc. Todo esto, e infinidad de otras cosas, me valió en menos de 8 meses el estar por encima de todos los demás reporteros gráficos<sup>10</sup>.

Las fotografías que tomó el 19 de julio en Barcelona representan un testimonio excepcional y único de la historia del proletariado<sup>11</sup> y lo son precisamente por su férreo compromiso con la dignidad de la imagen. Observando sus imágenes de la guerra, se observa cómo Centelles era plenamente consciente de que sólo al fotógrafo le corresponde la responsabilidad de dar vida a la imagen. La realidad es tensión, es vida y así es como debe retratarla la fotografía. Sin amaneramientos ni estatismos, solo la tensión de la instantaneidad. A estas alturas, su implicación y activismo en el conflicto resultan, ya, incuestionables, así como su estilo personal al que, quizá, deba mucho su afición por las revistas alemanas, americanas y francesas donde aprendió a ver la imagen de una forma diferente: “*Veía el reportaje bajo un punto de vista distintos al de los reporteros gráficos barceloneses y del resto de España. Cuando podía, daba rienda suelta a mi manera de obtener fotos, en el sentido de los ángulos y primeros planos, y conseguía lo que yo esperaba*”<sup>12</sup>.

En mi opinión, lo que confiere mayor personalidad y simbolismo a sus fotografías, además de su marcado sentido escenográfico directo al punctum, es su particular visión para seleccionar y representar a los protagonistas. La guerra resulta un escenario en el que resulta fácil fotografiar lo evidente. La mirada de Centelles fue mucho más allá hasta encontrar la dignidad del soldado, del doliente civil y de las ciudades rotas. Anteriormente, se hacía referencia al expresionismo del que van a hacer gala las fotografías de esta nueva categoría de fotógrafos de guerra. Evidentemente, esta expresividad queda vinculada al grado de militancia, compromiso y solidaridad.

Lo interesante es cómo se representa. A veces, se torna un expresionismo borroso, instantáneo, que registra la huella del movimiento humano corriendo delante de su objetivo presa del horror, del dolor, del miedo, del valor. Otras, el expresionismo se representa estático en su afán por enfatizar el registro de aquellos instantes históricos presa del silencio. En ambos usos, la presencia del autor componiendo y escenificando es casi tan relevante como el contenido mismo. Sirva entre otros ejemplos y retomando el trabajo de Alfonso, la imagen dramática en la que el rostro del profesor Julián Besteiro brota de la oscuridad en un absoluto protagonismo escenográfico. Una escena tomada en la madrugada del 6 de marzo de 1939 en los sótanos del Ministerio de

---

<sup>10</sup> CENTELLES, *Diario de...*, p 26.

<sup>11</sup> Estas coparon las páginas de la prensa de Barcelona: *El día Gráfico*, 22 y 23 de julio y *La Vanguardia*, días 25 y 25.

<sup>12</sup> CENTELLES, *Diario de...*, p 24.

Hacienda, premonitoria como pocas de la nueva tragedia, la represión, que estaba a punto de comenzar y que se prolongaría durante cuarenta años.

La iconografía fotográfica derivada de la crudeza del combate en los frentes de Sevilla, Madrid o Barcelona, así como sus fatales consecuencia durante los primeros meses del conflicto, concentró la mirada del espectador del mundo entero. Esta iconografía capturó la inmediatez y sorpresa de los acontecimientos y tradujo la necesidad imperiosa del fotógrafo por tomar fotografías impactantes y exclusivas que, respondían a su compromiso de utilizar la cámara como instrumento de denuncia, arma informativa y propaganda de la causa republicana. A medida que avanza el conflicto, el tono exaltado y exultante desaparecerá de la prensa.

Así, resulta sumamente interesante la crítica del escritor y periodista francés Joseph Kessel (1898–1979), enviado a España por *Paris-Soir* para testimoniar la vida en las ciudades de Barcelona, Valencia y Madrid tras de dos años de guerra civil, sobre el tipo de información que circulaba en la prensa:

¿Quién entre los lectores o los grandes periódicos, lo empezó todo? ¿De dónde surgió esta necesidad por vivir sensaciones intensas, emociones violentas y a toda velocidad que podemos ver reflejada en los brutales titulares que día tras día leemos en la prensa? Sin duda haría falta un largo y delicado trabajo para dilucidarlo. Pero sea como fuere, el público exige que le sorprendan constantemente. [...] Una sublevación, una revolución, una guerra, cuando estallan, atraen como imanes a enviados especiales, corresponsales independientes, reporteros célebres, fotógrafos, mensajeros de agencia... Es como una avalancha, una carrera, un asalto en busca de la noticia, de lo pintoresco, de lo trágico... Durante algunos días las columnas de los periódicos van llenas del tema. El telégrafo y el teléfono saturan el público. Los grandes titulares lo aturden. Y muy pronto, su capacidad de atención se ve totalmente mermada. Entonces se busca otra cosa, y la actualidad está para mandar. Sin embargo, la revolución o la guerra en cuestión prosiguen su curso. ...el lector se ha quedado con las imágenes fijas de los primeros días, unas imágenes que se le han quedado grabadas con mayor fuerza en la medida en que se las ha impreso aprovechando todos los recursos de la técnica contemporánea, aunque ahora ya no responden a la realidad. Sin embargo, él, de todo eso, no sabe nada, y tampoco le interesa demasiado saberlo. Esta deformación casi natural de la realidad se produce en todos los países en que los periodistas son libres, y al final todos acabamos siendo partícipes de ello. Me permitió constatar el enorme desfase que existía entre la iconografía estática que tenía yo mismo cuando salí de Francia y todos los aspectos reales de la vida española que en ningún momento ha detenido sus curso<sup>13</sup>.

De igual modo, Kessel confesaba que, incluso, aunque fuese desde un punto de vista novelesco, se había sentido terriblemente decepcionado al no encontrar en España lo que esperaba ver:

[...] todo el movimiento apasionado, cruel, colorista, épico de una muchedumbre desenfadada, llevada por sus instintos: obreros empujando cañones, desmelenados voluntarios blandiendo fusiles, aguerridas milicianas, camiones blindados cargados de tropas vociferantes, cabecillas de bandas enfrentadas, camorristas y pendencieros. Creía que iba a poder captar el terror que se había adueñado de las ciudades y el eco de las detonaciones a altas horas de la madrugada. Esperaba ser testigos del caos, del fanatismo, de las atrocidades, de todo aquello en lo que se había fundado en suma

<sup>13</sup> LEFEBVRE, *Kessel/Moral...*, p. 142.

aquella visión romántica de Barcelona, Valencia y Madrid al estallar la guerra civil española. Y sin embargo, de aquellos tiempos convulsos y bárbaros, peor que ofrecían sin cesar unos intensos frescos y unas escenas de una fuerza tenaz, ya no quedaba nada. Porque actualmente, las ciudades de la España republicana, ya sean grandes o pequeñas se hallan inmersas en su mayoría en una resignada pobreza y una austera disciplina<sup>14</sup>.

La cámara del francés Jean Moral (1906-1999), un experimentado fotógrafo profesional dedicado al mundo de la moda y del desnudo y que acompañaría a Kessel en su viaje por España<sup>15</sup>, representa fielmente la conciencia del escritor como, también, un esplendido ejemplo de cómo la palabra y la fotografía son orientadas hacia una misma visión. El trabajo de Moral, independientemente de su vinculación con el texto de Kessel, ha de ser considerado como un homenaje lleno de sinceridad y admiración por el coraje mostrado por los soldados, los voluntarios brigadistas y por la lección de supervivencia, dignidad y entereza que había demostrado la población civil, “el ganado de matadero”, parafraseando a Arthur Koestler.

En este mismo sentido de homenaje, respeto y camaradería ha de entenderse, también, el trabajo realizado por la brigadista Vera Elkan (1908- 2008), una enfermera británica de origen sudafricano y fotógrafa amateur<sup>16</sup>, que permaneció en España durante dos meses en los que realizó varias fotografías y un documental, ciertamente único –The International Brigade<sup>17</sup>– rodado en el Frente de Teruel con escenas desde diferentes bases y cuarteles de las Brigadas Internacionales como la Escuela militar situada en los bosques de Pozo Rubio, Cuenca, o la base de maestranza y artillería y también prácticas a caballo. Es en definitiva un testimonio muy emotivo del día a día de las Brigadas Internacionales. Y es, precisamente, la estética amateur de la película, como señala el historiador Bert Hogenkamp, lo que convence al espectador de su veracidad.

Por otra parte, el abigarramiento estético visible en sus fotografías sugiere calor, unidad, grupo, solidaridad y una conciencia común. Aquí no hay dramatismo, sino una mirada fresca e inesperada, además de próxima, que refuerza el hecho ineludible de que la autora estuvo allí, combatiendo con su cámara, componiendo y registrando la escena tal y como la vemos. Su espontaneidad e instantaneidad induce a pensar en el grado de implicación con el protagonista y hasta qué punto este ha influido en la toma y composición de la escena. Este espíritu casi familiar, como el momento en el que retrata a un brigadista firmando un recibo por la paga que percibía como tal, recuerda, igualmente, al trabajo de la fotógrafa húngara Kati Horna. El trabajo de Elkan no tiene, a priori, vocación de ser publicado, lo que refuerza el compromiso de la autora no solo por estar allí, también por registrarlo como testigo excepcional para que no se olvide; su cámara, mucho menos inexperta a la luz de las imágenes de lo que pudiéramos pensar, salvaguarda lo vivido, ciertamente heroico, para la memoria.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> En el viaje, Moral produjo un total de doscientas cincuenta fotos publicadas a lo largo de diez reportajes firmados por Kessel.

<sup>16</sup> Su colección está integrada por doscientas tres fotografías recogidas bajo el título de: *La brigada Internacional durante la Guerra Civil Española. Diciembre 1936–Enero 1937*. El Imperial War Museum expuso en el año 2012 una muestra en la que se exhibieron 2611 fotografías inéditas de la Guerra Civil Española, además de un archivo sonoro del bando republicano, que había sido donado por antiguos miembros las Brigadas Internacionales Inglesas.

<sup>17</sup> Realizado para la PFI (Progressive Film Institute). La dirección, guión y fotografía corrió a cargo de Vera Elkan.

El activismo de Vera en el conflicto, así como el modo en que compone sus fotografías y se aproxima a sus protagonistas conecta con el trabajo de otras dos grandes fotógrafas guerreras: la alemana Gerda Taro (1910-1937) y la húngara Kati Horna (1912-2000). El trabajo de ambas tiene que ver tanto con el conflicto y la revolución como con el avance de las mujeres en la esfera pública durante las primeras décadas del siglo XX. La primera de ellas, lleva al límite su deseo de conciliar fotografía y compromiso. Se autoproclamará obrera del arte y así declarará abiertamente: “La cámara no es un obstáculo, es uno mismo.” La segunda, fue considerado como el primer “fotógrafo” muerto en el ejercicio de su profesión. Evidentemente, la experiencia personal en ambas, determina su particular manera de aproximación al conflicto. Es por esto que sus trabajos representen en sí mismos un gesto de solidaridad<sup>18</sup>. Cabe señalar, además, que su condición de exiliadas, indudablemente, empatizó con el carácter superviviente mostrado por el pueblo español. La cercanía con la víctima retratada en sus imágenes estaba ligada al deseo de ejercer presión directa sobre aquellos que tenían la potestad de tomar decisiones políticas.

La predisposición de estas dos autoras a ponerse en el lugar del otro, las permitió fotografiar la guerra con determinación, intuición y sensibilidad con ángulos y perspectivas muy novedosas, que una vez más insistían en la necesidad de proximidad. Ambas, adoptaron el punto de vista de las víctimas, fijando su mirada mayormente sobre la población civil. La complicidad de Kati Horna en el conflicto rebasaba el carácter estrictamente documental e informativo de sus reportajes para interpretar y exponer un discurso radicalmente personal y creativo, donde desplegar con la misma intensidad recursos técnicos y cualidades personales<sup>19</sup>. Ello revela una inusual y original combinación de géneros como el reportaje y el retrato. De igual manera, la atención por el individuo, por el momento concreto y no por el entorno resulta particularmente simbólico en el trabajo que Taro dedica, en el verano de 1936, a la instrucción recibida por las milicianas en la Playa de Barcelona.

Llegados a este punto, resulta conveniente hacer una breve mención sobre otra mujer fotógrafa que, sin embargo, renunció como confirma la mayoría de sus biógrafos a poner su arte al servicio de la política y la propaganda o, lo que es lo mismo, a integrarla en su lucha personal contra el fascismo<sup>20</sup>. Se trata de la fotógrafa mexicana Tina Modotti (1896-1942), cuyo actividad en el conflicto español representa, sin duda alguna, el triunfo personal de la acción política sobre la acción de la fotografía y su valor propagandístico. La mexicana desoyó la invitación de Robert Capa y David Seymour para empuñar la cámara en su apoyo a la República. Modotti se expresaba así, al respecto, en una carta escrita a su amigo Weston en 1925: “*El arte no puede existir sin la vida, lo reconozco, pero[...] en mi caso la vida está luchando siempre por imponerse, y el arte, como es natural, sufre en esas circunstancias*”<sup>21</sup>. Pese a todo esta sería una decisión que la suscitaría más de una duda.

---

18 Solidaridad como la que demostró Kati Horna al devolver al Estado Español un fragmento de su memoria. El 7 de noviembre de 1983, el Archivo Histórico Nacional adquirió para que formara parte del Patrimonio Documental Español y con destino a la Sección Guerra Civil –actualmente Archivo General de la Guerra Civil Española– la caja que contenía su colección de 270 fotografías. Este era el final de una historia que había comenzado cuarenta y seis años antes.

19 CARABIAS, Mónica, *Retratos de la Contienda 1937. Fotografías de Kati Horna*, Córdoba, Diputación de Córdoba y Delegación de Cultura, 2009.

20 Como ya había tenido ocasión durante la revolución mexicana.

21 HOOKS, Margaret, *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.

Modotti llega a España el 19 de julio del 36 para incorporarse al Hospital Obrero. Aquí trabaja, entre otros empleos, como enfermera. Asimismo, se enroló en el batallón femenino del Quinto, donde aprendió el manejo de las armas ligeras y a lanzar granadas. Durante su estancia en España se la conocerá con el apodo de “María”, nombre con el que se llamaba a las niñas abandonadas y a las niñas vagabundas de la calle. Fue colaboradora del comisario político Carlos Contreras. Con este cargo, la destinarían en el sector de propaganda en la retaguardia. Además, coordinó el trabajo del Socorro Rojo Internacional. Fue redactora del periódico Ayuda, órgano del Socorro Rojo y participó como organizadora en el 2º Congreso internacional para la defensa de la cultura contra el fascismo. Aquí se encontraría con sus colegas Capa y Taro, que le instaron nuevamente a coger la cámara negándose y alegando su incapacidad para desempeñar dos trabajos a la vez<sup>22</sup>.

Aquella iconografía que echara en falta Kessel, la que representan las milicianas en la playa de Gerda Taro, se forjó, fundamentalmente, durante los dos primeros meses. En este tiempo, el conflicto fue ampliamente cubierto, entre otras publicaciones, por la revista francesa Vu<sup>23</sup> –dirigida por Lucien Vogel, comprometido abiertamente con la causa republicana–. Esta publicación se convirtió desde su creación en el referente para la prensa internacional y en el modelo a imitar. Su secreto: rodearse de los fotógrafos más personales y profesionales, cuyo reconocimiento nunca se vería ensombrecido por sus compañeros los periodistas. Antes del 19 de julio, día de la sublevación militar en Barcelona, Vogel había estado publicando varios artículos que alertaban del ascenso del nazismo y el fascismo. Con motivo de la Olimpiada Popular de Barcelona envió a los que serán sus dos primeros fotógrafos: los jóvenes alemanes Georg Reisner (1911-1940) y Hans Namuth (1915-1990), que cubrieron los ocho primeros meses de la guerra, desde el 18 de julio de 1936 a marzo del 1937.

Namuth escribió un diario donde anotaba su experiencia en el conflicto. En sus páginas encontramos algunas de sus impresiones acerca de lo débil que le parecía la capacidad de decisión de ambos bandos, el horror de las ejecuciones, la pesadilla de las sirenas y los bombardeos, la amenaza de la aviación, más psicológica que militar, la realidad de la revolución social en algunas regiones como en Ciudad Real, el rostro de los refugiados, la muerte de Durruti, los frentes de Barcelona, Toledo, Madrid. Da cuenta del desorden y la destrucción, derivados de la desorganización inicial de los primeros meses, y del enorme esfuerzo de las tropas republicanas por controlar a las nacionales. Sus palabras, en definitiva, delatan como el miedo y la muerte que le acompañaban día y noche, la enorme dificultad para soportar tanta presión y miedo.

Diez días después de la proclamación de la II República, el 29 de julio, Vu publicaba en su portada el siguiente titular: “Nuestros fotógrafos en España. Guerra Civil. Visiones de horror”, ilustrado con una fotografía realizada por los españoles Albero y Segovia donde se veía la toma del Cuartel de la Montaña en Madrid<sup>24</sup>. En el interior del número, se publicaron seis fotografías, firmadas por Reisner, el primer fotógrafo contratado por la revista. Vogel, al igual que el resto del equipo en España

---

<sup>22</sup> BRANCIFORTE, Laura, “Tina Modotti: una intensa vida entre Europa y América”, *Revista BIBLID*, nº 24, 2006, pp. 289-309.

<sup>23</sup> En concreto, desde el 22 de julio y el 23 de septiembre de 1936, mes este último en el que fue publicada la polémica imagen del miliciano abatido fotografiado por Robert Capa.

<sup>24</sup> Esta fotografía iba acreditada por la agencia Keystone.

obtuvieron todas las acreditaciones correspondientes para Cataluña y Madrid; los permisos de la prensa y de los fotógrafos para poder circular por los frentes eran regulados por las autoridades republicanas. Con la idea de publicar un número especial sobre el conflicto<sup>25</sup>, el 5 de agosto Vogel, su cámara y un equipo de periodistas llegaban a Barcelona para cubrir la guerra civil española. Aquel mismo día, también habían viajado desde París a Barcelona, llamados por el editor, la pareja de fotógrafos Robert Capa (1913-1954) y Gerda Taro<sup>26</sup>; el prestigio de sus trabajos pronto igualaría la fama de su romance. Resulta muy interesante, a propósito del trabajo de ambos y de otros que colaboraron en la publicación, el comentario de Marie-Claude Vogel, hija de Lucien Vogel y fotógrafa, donde afirmaba que los fotógrafos no recibían consignas alguna para hacer sus fotos y que trabajaban sus reportajes con libertad absoluta. Entregado el material en la revista, la selección de las imágenes para publicar quedaba a cargo de Madeleine Jacob.

En cuanto al trabajo de Capa, cabe señalar que su narración fotográfica sobre el conflicto español sobresalía, sin duda alguna, por lo dinámico, emotivo e, incluso, en ocasiones por lo confuso. Un relato donde convivían perfectamente ensamblados los dos pilares sobre los que se asentaba el conflicto: la vida cotidiana y la lucha. Sus declaraciones acerca de la calidad de las imágenes y de la proximidad con el objeto representaban el afán del fotógrafo por captar la imagen más atractiva, inesperada o el bombazo informativo. Por otra parte, la muerte en “combate” de Gerda Taro confirma idéntico valor. Ambos consideraban que la veracidad de sus imágenes resultaba proporcional al riesgo que les había supuesto tomarlas. Creían firmemente en que la falta de valor comprometía seriamente las imágenes. Por esto Capa nunca dejó de arriesgar su vida y Taro fallecía realizando su mejor reportaje: Brunete (julio 1937). Un trabajo que había significado un punto de inflexión en su carrera. Regards publicó “Se puede oler la pólvora de la victoria”, calificando su trabajo como “las primeras y únicas fotografías de la ofensiva impregnadas del humo de la batalla.” Su muerte incrementó ante el mundo entero no solo el valor de la autora, también la veracidad de las imágenes del resto de autores que llegaban a las redacciones sobre el conflicto español, entre todas, cabría destacar el polémico miliciano abatido de Robert Capa. A raíz del descubrimiento de La Maleta Mexicana con obra de Capa, Taro y Chim se ha reavivado el debate sobre la ética del fotoperiodista y el sentido sensacionalista y comercial de sus fotografías. El aforismo de que en la guerra la primera víctima es la verdad plantea serias dudas acerca de la provocación en la imagen, que, al fin y al cabo, está ahí para ayudarnos a esclarecer la memoria de los acontecimientos.

#### 4. Conclusión: el final

El 21 de febrero de 1939, Agustí Centelles escribía en su diario: “*Todo se pierde, todo se abandona. ¡cuántos hogares quedan deshechos hoy, posiblemente para siempre! ¡Qué crueldad es la guerra!... ¡Qué cuadros por la carretera! Se me hace un nudo en la garganta.*” Por aquel entonces, nada podía hacer ya esta generación de

---

<sup>25</sup> El especial sería publicado el 29 de agosto de 1936 bajo el título: “En Espagne: la défense de la République”. Contó con sesenta páginas, diecinueve artículos, siete entrevistas y ciento cuarenta y una fotografías. Respecto a sus autores, se hacía expresa mención a los fotógrafos “enviados especiales”: Robert Capa, Maurice, Hans Namuth, Georg Reisner y Lucien Vogel. Las fotografías publicadas y realizadas por Gerda Taro y David Seymour, sin embargo, no llevaron su firma. También se hacía mención a Madeleine Jacob, periodista y secretaria de redacción.

<sup>26</sup> Esta fecha la proporciona el propio Capa en su libro *Death in the Making*.

fotógrafos guerreros, conscientes de su obligación moral y responsabilidad política que, como Centelles, habían luchado en un conflicto que amenazaba sus propios ideales de libertad.

Nada les quedaba salvo huir, los que pudieron, para evitar la muerte segura, la cárcel o las represalias. El 1 de abril de 1939 se proclamaba oficialmente el fin de la guerra. Las operaciones militares y las hostilidades formales habían acabado, pero no así las acciones del ejército franquista contra la guerrilla republicana que se prolongarían hasta finales de los años 40. El conflicto había dejado a la población civil traumatizada y así seguiría durante las décadas siguientes. La victoria de los insurrectos representó, al mismo tiempo, el anuncio de la institucionalización de la venganza liderada por los vencedores, los patriotas y los buenos españoles contra la izquierda, derrotados, traidores y malos españoles<sup>27</sup>. Lejos quedaba la posibilidad de “Reconciliación”, como proponía el Cardenal Gomá en su carta pastoral, censurada por el gobierno franquista, del 9 de agosto de 1939. El Caudillo, por el contrario hablaba de redención, evidentemente tras el castigo pertinente, para todos aquellos que se retractasen de sus herejías liberales y aceptasen los valores políticos y morales del régimen vencedor.

La figura del fotógrafo guerrero o fotógrafo combatiente, surgida en el marco del conflicto, significó, asimismo, la profesionalización del reportero de guerra. Una especie de mayoría de edad con la que reivindicaron su independencia tanto en la autoría como en la gestión de sus trabajos. Conscientes de su poder para registrar el conflicto, construyeron un imaginario cuyo principal objetivo sería el de hacer reaccionar, además de reflexionar. Aventureros y aventureras que, en su afán por registrar la injusticia y el sufrimiento, no mostraron miedo alguno en acercarse peligrosamente a su objetivo. Profesionales de la cámara cuya participación respondió a la convicción de que aquella guerra era justa y de que con el conjunto de sus imágenes, convertidas ya en identidad de la República, impulsarían tanto el activismo a favor de esta como el absoluto rechazo al dramatismo que desencadenó.

Pese al final, el trabajo de toda esta generación, que arriesgó su propia vida para poder mostrarse como autores, pero, sobre todo, como testigos directos, no fue en balde. Aquella mirada solidaria, voluntarista y comprometida fue capaz durante un tiempo de convertir a España en la conciencia del mundo. Sus fotografías fueron y son un ejemplo de la responsabilidad del fotógrafo para estrechar su vínculo personal con la cámara.

---

<sup>27</sup> PRESTON, Paul; SOUTO, Sandra, *Ob.cit.*

## Bibliografía

- ALFONSO. *Obras maestras*. Madrid, La Fábrica, 2009.
- BRANCIFORTE, Laura, "Tina Modotti: una intensa vida entre Europa y América", *Revista BIBLI*, nº. 24, 2006, pp. 289-309.
- CAPA, Robert, *Death in the Making*, New York, Covici Friede Inc., 1938.
- CARABIAS, Mónica, *Retratos de la Contienda 1937. Fotografías de Kati Horna*, Córdoba, Diputación de Córdoba y Delegación de Cultura, 2009.
- CENTELLES, Agustí, *Las vidas de un fotógrafo 1909-1985*, Barcelona, Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona y Lunwerg Editores, 2006.
- CENTELLES, Agustí, *Diario de un fotógrafo. Bram, 1936*, Barcelona, Península, 2009, p. 24.
- CRUSELLS, Magi, *Las brigadas internacionales en la pantalla*, Ciudad Real, Universidad de Castilla y La Mancha, 2002, p. 318.
- CRUSELLS, Magi, "El papel de las Brigadas Internacionales en el cine documental extranjero (1936-1939)", *Ayer*, nº. 56, 2004, pp. 143-163.
- ESPADAS, Manuel; REQUENA GALLEGO, Manuel, *La guerra Civil Española y las Brigadas Internacionales*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, Colección Estudios, 1998, p. 99.
- GARCÍA RODRIGO, Jesús, "La guerra Civil Española en las pantallas de Albacete (1936-1939)", *Cuadernos albacetenses*, nº5, 2002, p. 20.
- HOOKS, Margaret, *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988.
- JUNGER, Ernst, *Guerra, técnica y fotografía*, Barcelona, For de Col·lecció, 2002.
- LEFEBVRE, Michel, *Kessel/Moral. Dos reporteros en la guerra civil española*, Barcelona, Historia inédita 2008.
- NAMUTH, Hans; REISNER, George, *Spanisches Tagebuch 1936*, Berlín, Nishen, 1986.
- OLMEDA, Francisco, *Gerda Taro, fotógrafa de guerra: el periodismo como testigo de la historia*, Barcelona, Debate, 2007, p. 344.
- PRESTON, Paul, *La Maleta mexicana de Capa*, Madrid, La Fábrica, 2011.
- PRESTON, Paul; SOUTO, Sandra, *La Guerra Civil: las fotos que hicieron historia, 1936-39: tres años que desafían el olvido*, Madrid, La Esfera de los Libros, J de J Editores, 2005.