

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN: ESPAÑA EN GUERRA. EL DRAMA SEGÚN CAPA.

© Javier Valera Bernal

Antes de entrar en la identificación de los personajes de Robert Capa, debemos conocer quién fue este hombre que se hizo famoso como fotógrafo de guerra. Según su biógrafo Richard Whelan, se llamaba realmente Endre Friedmann y había nacido en Budapest en 1913. Es posible que su lugar de nacimiento tuviera cierta influencia en el amor que sentía hacia España, escenario de sus grandes fotografías, ya que la historia de ambos países es muy similar: los dos son países de pastoreo y han soportado largos períodos de dominación, primero del Islam y luego de los Habsburgo, además de tener una larga tradición gitana.

Este fotógrafo, que quería reflejar los sentimientos y las emociones y que se había convertido en exiliado político a los diecisiete años, viajó a España para trabajar, sintiendo una afinidad profunda y muy personal con el calor, la exuberancia y la generosidad del pueblo español.

El nombre de Robert Capa surgió de la necesidad de vender. Su novia, Gerda Taro y él mismo, inventaron tal nombre, el de un supuesto fotógrafo famoso. Ahí empezó su éxito, no sin momentos de tensión cuando le acusaron de utilizar un nombre parecido al del cineasta Frank Capra. Pero pronto se olvidó y se le empezó a llamar "Roberto", y fue él quien en agosto de 1936 volvió de nuevo a España para cubrir la resistencia republicana a la rebelión del general Franco, en una guerra civil que iba a traer muerte, horror, soledad, hambre, miseria y desolación y una herida que se abriría para mucho tiempo. Los reflejos de esos hechos, las consecuencias en las personas y en la sociedad, sobre todo en el bando que él eligió, quedan representadas en sus imágenes fijas, a través de una cámara que miraba para captar una situación y que serviría de vía de información de lo que allí estaba ocurriendo.

Esos "reflejos" de los que hablamos se manifiestan en los **personajes** de esta selección fotográfica. Parece que lo único que unía a la sociedad en aquellos momentos era la raza. Los demás elementos los desunían, sobre todo el ideológico, el político y también el económico-social. Capa presenta-representa personajes de diversas edades, de distinto género, pero de un nivel socioeconómico similar, ya que le preocupaba más la lucha de los ciudadanos para sobrevivir en los vecindarios, constantemente bombardeados, de la clase media y de la clase baja. Nuestro autor ha querido representar la evolución fisiológica por edades: niños, jóvenes, mujeres y hombre maduros, y mujeres maduras con aspecto anciano. Las edades no son reales a simple vista y desde los conceptos estéticos actuales podríamos decir, por ejemplo, que los jóvenes son mayores y que éstos son viejos. ¿Por qué?, porque el aspecto físico hace mella: la vestimenta denota pobreza, los rostros, hambre, los ojos, desesperanza y miedo y todo ello se une para describir figuras, en general de aspecto mísero y desaliñado, con la excepción de una pareja de milicianos que denota alegría, quizás por su amor. Esta parece ser la única imagen de esperanza que emana de la óptica de Robert Capa.

¿Qué realidad ha captado el autor? La de la guerra. ¿Cómo la quiere representar? Como un horror, porque él odiaba la guerra.

Los **personajes de la selección fotográfica** son un ejemplo de una realidad social que Robert Capa captura con su objetivo, reflejando una serie de continuas representaciones de diverso tipo.

¿Qué **actitud** es esa de los **niños que juegan a la guerra en 1937**, simulando un fusilamiento? Es obvio que toda la codificación se realiza por medio de gestos: la posición del niño que indica cuándo se va a iniciar el ficticio fusilamiento, la alineación del pelotón, el posicionamiento de los que van a ser ejecutados y los gorros que algunos se han colocado para la ocasión. No cabe duda que se trata de la representación cruel de la guerra, que los niños viven en su realidad y en la que están inmersos. Se trata de gestos que no tienen, según Kaplún¹, *"significado racional; no tienen valor de información de conocimiento. Y, sin embargo, dicen y significan muchísimo"*. En este caso significan la barbarie de la sinrazón de una cruel guerra civil.



Otras imágenes ofrecen significados emocionados a través de los gestos o de las miradas, porque la mirada puede atravesar un encuadre y llegar al infinito y ser universal: ¿quién no recuerda las miradas de los niños del Tercer Mundo? Esas miradas de recelo y de miedo se observan en la fotografía de la **alarma antiáerea en las calles de Bilbao**: la madre mira al cielo y la niña sigue andando a su lado sin parecer darse cuenta de lo que ocurre. Es un claro ejemplo de la cotidianidad del miedo, como lo es de la miseria, del hambre, del frío y de la desolación, el aspecto de la **mujer junto a los escombros en una calle de Madrid después de ser bombardeada**, donde el significado de su mirada hacia la cámara deja una huella de hielo que se une a unas manos que se juntan para darse algo de calor, en ese frío escenario de ruinas.



¿Y el gesto de la muerte? Este símbolo de la guerra está en la famosa fotografía de la "Muerte de un miliciano", el momento seco de la caída es una clara representación de la muerte como instante, aunque aquí la imagen ofrece otro lenguaje, el informativo. Se trata de una fotografía de impacto que cala en el mundo, no sólo porque es información directa de un hecho, sino por su reflejo de afectividad, e incluso me atrevería a decir que llega a lo más profundo del corazón, porque *"el corazón tiene razones que la razón no conoce"* (Kaplún²).

Este autor -Kaplún- se plantea que las imágenes-impacto pueden resultar manipuladoras y no tanto concienciadoras. Sin embargo, en este caso, aunque exista un componente ideológico de partida, no es menos cierto que hay una realidad social en ambos bandos en litigio, una realidad de miseria, horror y miedo social que el fotógrafo quiere representar como forma de concienciar a quienes "lean sus imágenes". Este razonamiento puede verse apoyado cuando vemos la fotografía del voluntario de las

¹ Kaplún, M, op. cit., p.109

² Kaplún, M, op. cit., p.109

Brigadas Internacionales con sus ojos perdidos, alejando nuestra mirada fuera del campo visual compuesto por Capa, como previendo que volemos junto a él aunque él no pueda volar sin el aire limpio de la libertad, como decía una estrofa del poema de Miguel Hernández:

**"No volarás. No puedes volar, cuerpo que vagas
por estas galerías donde el aire es mi nudo.
Por más que te debatas en ascender, naufragas.
No clamarás. El campo sigue desierto y mudo".**

(Del poema "Vuelo". En *Últimos poemas* de Miguel Hernández)

¿Qué actitudes capta en la calle? Lo cotidiano. ¿Y qué era lo cotidiano? Puede que la respuesta esté en la imagen del interrogatorio: ¡qué gesto tan explícito del nacional!, ¡qué miradas de quienes lo rodean!, ¡qué atisbos de poder inquisitorial!, ¡qué justicia!, ¡qué represión! Esos símbolos quedan fijados en la cámara de Capa y otros muchos, muchos más.

La ideología como base de las acciones, la política no para unir sino para enfrentar, símbolos de izquierda como puños que se levantan en el tren que va a partir y palabras que se aferran a la dignidad de esas ideas, escritas sobre los vagones del convoy donde se "jura...morir...". Pero se muere de todos modos, y mueren muchos, militares y civiles, en **distintos escenarios**. ¡Qué decorados tan reales!, ¡qué atrezo tan verosímil! Los escenarios son el entorno de la guerra y de lo que ésta significa, destacando los elegidos por Capa: el campo de batalla, las ciudades, los barrios, las aldeas, los campos, las casas, las estaciones, los lugares tras los bombardeos y los caminos, sí los caminos de la muerte y del exilio. En ellos se desarrolla la acción: la guerra civil. Destacan las imágenes captadas sobre las ruinas tras los bombardeos, donde se refuerza el horror porque se plasma un relato que parece aunar muerte y miseria. Las fotografías del miliciano muerto sobre un montón de bloques de piedra y la de la mujer ante las ruinas de las viviendas de un barrio, son la muestra más clara de la escenificación de la realidad y su representación visual.

Escenarios, relatos y vivencias son presentados por Capa como testimonio histórico y el mejor reflejo de ello es la representación del exilio, que nos dice que la historia se repite: etnias perseguidas por cuestiones de raza, ideología o religión. ¡Qué realidad tan cruel! La imagen de Capa, con un encuadre cuya planificación ha buscado la efectividad y la reafirmación de la persecución, se puede constituir en la representación mundial y atemporal del exilio y de la derrota moral.

Escenarios de guerra y escenarios con muchas connotaciones, como los de las estaciones de ferrocarril, en los que se proyectan alegrías y tristezas. Alegres parecen despedir a la cámara y a quienes les acompañan, los **soldados que parten al frente**, sonrientes rostros que ocultan el miedo para "representar" la escena de la solidaridad con todos los que sufren. Asomados por las ventanas del vagón, parecen pedir que los



dejen marchar, como pidiera en este otro poema Miguel Hernández:

**Déjame que me vaya,
madre, a la guerra;
déjame, novia oscura,
blanca y morena.**

¡Déjame!

**Y después de dejarme
junto a las balas,
mándame a la trinchera
besos y cartas.**

¡Mándame!

("Déjame que me vaya". *Cancionero y Romancero de Ausencia* de M. Hernández)

Las escasas **posibilidades técnicas** de las cámaras de aquéllos años no son impedimento para plasmar con ellas, de forma magistral, excelentes composiciones. Y Robert Capa las hizo. Veamos en un recorrido por todas ellas los principales **recursos compositivos y expresivos utilizados**.

Si partimos de los signos básicos más usados diríamos que, aparte de las texturas de puntos observables en algunas fotografías -es nítido el grano-, prevalece la línea y su contorno como forma. Así se atestigua en el plano general que muestra a los niños jugando a la guerra, en el que líneas horizontales y diagonales componen un triángulo de juego infernal, en el que una luz dura y lateral-alta proyecta sombras hacia el fondo. Triángulos compositivos que también aparecen en la fotografía de la **represión en las**



calles de Barcelona, cuando los tres guardias rodean a un hombre perseguido, dando lugar a una escena en donde cada guardia es un punto de los vértices y el hombre el centro de interés visual. Capa busca además en este plano general el recurso de la referencia de espaldas, para lograr más profundidad, que potencia con el posible uso del angular. Este tipo de óptica o bien una normal va a ser utilizada en otras imágenes, como en la del miliciano muerto en el

suelo y en la de la mujer tras los bombardeos, queriendo con ello mostrar todo el entorno que rodea a los personajes con la mayor nitidez y la mayor profundidad de campo posible. Esta nitidez queda reducida en el plano medio de la fotografía del **interrogatorio**, pero el desenfoque del plano más inmediato a cámara -un gorro-, da a ésta un mayor interés al núcleo semántico de la misma, núcleo que queda reforzado por las líneas de indicatividad producidas por las



miradas de quienes interrogan y rodean al nacional, conformando una composición que tiende a ser circular en su conjunto.

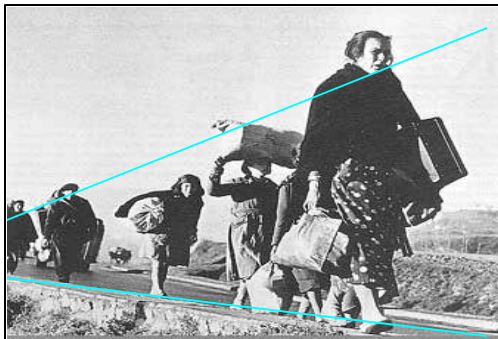
En los planos generales Capa quiere enseñarnos los escenarios antes descritos y es observable que su cámara tiende siempre a estar levemente contrapicada o picada, para ofrecer los signos más expresivos. Así se manifiesta en la de la alarma antiaérea, en la que se pueden contemplar los carteles de los pisos altos, y también en la del tren, en la que se ve a los soldados mirar hacia abajo -aunque aquí la angulación sea más lógica por la posición de la cámara- pudiendo interpretarse como subjetiva porque ésta puede querer representar la mirada de sus familiares. El picado sobre el **miliciano muerto** es muy significativo: el hombre yace muerto boca abajo sobre unos bloques de piedra y la cámara, en esa angulación, puede representar las bombas que caen y matan.



Hay otro tipo de planos que se utiliza más en escenas de diálogo, como en la de la **pareja de milicianos**. Aquí, un plano medio de ambos, sentados, se refuerza con una luz dura lateral, creándose un volumen impactante que derrocha "vida" o "amor" entre las ruinas de la muerte que acecha a los personajes. El tono en clave alta denota alegría y es una de las pocas fotografías con este tipo de clave lumínica. Cabe destacar otra imagen desde el punto de vista de la luz: se trata de la del **exilio**. Aquí se da un vivo contraste



entre blancos y negros con una luz dura, casi cenital, que da a la misma un carácter de cierta esperanza, la luz del destino, al que aparece acercarse la mujer que aparece a la derecha del encuadre con más presencia en el mismo, usándose además una diagonal perspectiva que proyecta movimiento al acompasado caminar de los personajes.



¿Y los planos más expresivos? Destacamos el magnífico primer plano del



brigadista, un plano expresivo realmente impactante. En la historia del arte hay magníficos retratos que buscan la introspección psicológica del personaje representado. Este artístico primer plano también lo ha buscado, y si nosotros nos sentimos impelidos hacia su gesto y sobre todo hacia su mirada, este hombre nos lleva también hacia un mundo interior de eternas dudas, las dudas del ser humano y de su existencia.

Imágenes fijas en blanco y negro, pero imágenes que juegan con el tiempo, dejando su huella o congelándolo. Capa ha intentado



dejar una marca imborrable de la pertinaz guerra, usando en algunas tomas velocidades lentas de obturación o moviendo su cámara. Este caso puede contemplarse en la fotografía de los **republicanos durante un combate**, que corren por el campo de batalla de derecha a izquierda dejando una profunda huella que quiere representar la lucha que no acaba.

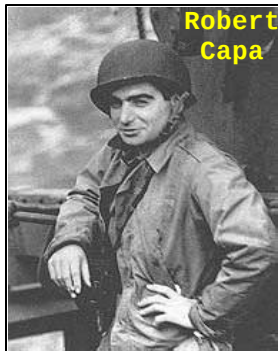
Mientras, la famosa fotografía de la **muerte del republicano** se congela algo más, aunque es menos nítida por la sorpresa del momento. El reportero ha querido, no obstante, plasmar el instante, dejar congelado el momento de la muerte: qué casualidad, congelar la muerte. Es su fotografía más simbólica, pero al mismo tiempo más reforzadora de su ideología; el contrapicado crea al héroe republicano que, para él, lucha por una causa justa.

Diferentes planificaciones y angulaciones, luces duras en distintas claves y blanco y negro, conforman composiciones centradas en la representación de realidades auténticas que Capa intentó mostrarnos de una forma expresiva y, como dice Kaplún, "afectiva".



El predominio del lenguaje visual es evidente y las ilustraciones de las imágenes, añadidas posteriormente, ejercen funciones de anclaje o de relevo -como en el caso del interrogatorio. Lo único a destacar es la función de anclaje del **texto** escrito en el vagón, que refuerza vivamente el significado simbólico, ideológico y político de los puños levantados de los soldados en el tren.

Desde un punto de vista **ideológico, las formas de representación** son claramente una defensa de los postulados de izquierda de la República española, pero vistos desde una perspectiva humanitaria, solidaria y realista. No cabe duda que Robert



Robert
Capa

Capa estaba convencido de que era su deber ayudar a la causa republicana con su cámara. Él era un partisano, tanto como cualquier otro miembro de las Brigadas Internacionales, y sentía la responsabilidad de hacer unas fotografías lo bastante impresionantes como para que el mundo acudiera en ayuda del gobierno español y acabara con el embargo de armas. Claro que se desprende ideología en la fotografía del tren o del interrogatorio -donde se enfrentan ideologías-, pero se desprende aun más realismo cuando muestra a una sociedad que se destroza y se mutila, a una sociedad que vive envuelta en la sinrazón de una política de caos, se mire por donde se mire. Esa es la auténtica representación testificada en las imágenes de Capa. Estas imágenes podrían haber sido captadas también en la zona nacional y seguramente diríamos lo mismo, porque la miseria, el hambre, el miedo y la desolación fueron para todos, lo que ocurre es que nuestro reportero miró desde su lado, aunque intentando objetividad en las formas de representación. Odiaba la guerra y murió cuando sólo tenía cuarenta años al pisar una mina terrestre en mayo de 1954, mientras cubría las guerra de Indochina. Acompañaría así a su novia, Gerda Taro, que moriría aplastada por un tanque en julio de 1937 en la



Gerda
Taro

guerra española. Ambos murieron en su lugar de trabajo, ambos sufrieron también la guerra y a ambos los separó la guerra porque, *"tristes guerras si no es amor la empresa y tristes armas si no son las palabras..."* (M. Hernández).