COMMUNICATION & SOCIETY

Localización de la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa

José Manuel Susperregui
josemanuel.susperregui@gmail.com
Profesor Titular. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad del País Vasco. España

Recibido
4 de noviembre de 2015
Aprobado
1 de febrero de 2016

© 2016
Communication & Society
ISSN 0214-0039
E ISSN 2386-7876
doi: 10.15581/003.29.2.sp.17-44
www.communication-society.com

2016 – Vol. 29(2),
pp. 17-44

Cómo citar este artículo:
Susperregui, J.M. (2016). Localización de la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa. *Communication & Society 29*(2), 17-44.

Resumen

La discusión sobre la veracidad de la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa ha propiciado numerosas opiniones y teorías pero muy poca investigación. La versión autorizada, correspondiente a International Center of Photography, que siempre ha defendido la autenticidad de esta fotografía, ha quedado desautorizada cuando el autor de este artículo ubicó la instantánea en la localidad de Espejo y no en Cerro Muriano como se pensaba. Por otro lado, la localización puntual de la fotografía ha requerido una adaptación importante de la metodología de trabajo a las nuevas circunstancias paisajísticas, porque la prueba objetiva es la reproducción del encuadre de la foto de Capa, incluyendo la perspectiva y los accidentes orográficos que aparecen en la fotografía original. La aplicación de las nuevas tecnologías ha sido fundamental para obtener la prueba que demuestra que esta imagen fue realizada en el cerro del Cuco aplicando una técnica que corresponde a Robert Capa. Con esta nueva referencia sobre la localización, la lectura de la fotografía *Muerte de un miliciano* es totalmente diferente y demuestra que la versión del propio autor sobre esta fotografía es totalmente falsa, desmontando los distintos relatos propiciados a partir de su versión. Así como otras teorías que atribuyen la autoría de la fotografía a su compañera Gerda Taro.

Palabras clave

Robert Capa, fotografía, Gerda Taro, Cerro del Cuco

1. Introducción

La fotografía *Muerte de un miliciano* ha estado acompañada de la polémica, desde que se publicó en la revista *Life* el 12 de julio de 1937, pero el prestigio de Robert Capa supone un acicate difícil de superar para cualquier juicio que ponga en duda la autenticidad de la instantánea. Sirva como ejemplo el siguiente comentario de Richard Whelan, biógrafo de Robert Capa cuando dice: "Insistir en saber si en realidad la fotografía muestra a un hombre en el momento en que ha sido impactado por una bala es a la vez morboso y trivial." (Whelan, 1985: 100)

Cuando en 2009 localicé la fotografía del miliciano en Espejo, los resultados de la investigación de Whelan quedaron invalidados porque ubicaba la fotografía en la batalla de Cerro Muriano, donde sí murió el miliciano alcoyano Federico García Borrell. Este error de ubicación también tuvo sus consecuencias en relación a su investigación, porque Enrique Borrell (1937), amigo de Federico, escribió un artículo en su memoria donde describe su muerte refugiado detrás de un árbol. En la fotografía de Capa no aparece ningún árbol. La supuesta identidad del miliciano fue una de las mayores aportaciones de Whelan, pero resultó que el miliciano que aparece en la foto no se encontraba en Cerro Muriano sino en la localidad de Espejo.

Si esta investigación estuviera motivada solamente por la autenticidad o escenificación de la foto, bastaría con una observación atenta de su primera edición, donde aparecen dos milicianos muertos en dos fotografías diferentes que comparten el mismo encuadre. La relación de ambas imágenes es tan absurda que inmediatamente delata la escenificación de las mismas. Pero la investigación ha tenido otros recorridos hasta descubrir el estilo inconfundible de Capa en algunas de sus fotografías, entre las que se encuentra la fotografía del miliciano, que ha servido para reconocer la autoría de otras fotografías.

El recorrido final de la investigación ha sido la búsqueda del yacimiento, donde Capa realizó la fotografía. Su descubrimiento ha desvelado algunas claves fundamentales para la correcta interpretación de *Muerte de un miliciano*.

2. La polémica y su evolución

A comienzos de agosto de 1936 Robert Capa llegó a Barcelona como reportero gráfico de la revista francesa *Vu,* acompañado de Gerda Taro, para informar sobre la Guerra Civil. De los nueve viajes que realizó a España para cubrir la contienda, el primero fue el más decepcionante, porque tuvo que recorrer desde Barcelona hasta Córdoba, pasando anteriormente por los frentes de Aragón y Madrid, para encontrar un frente activo en Cerro Muriano. Previamente estuvo en la localidad cordobesa de Espejo, donde fotografió en el campo a un grupo de milicianos, entre los que se encontraba el que aparece en la famosa fotografía.

Después marchó a París, donde publicó las fotografías de Espejo y Cerro Muriano en la edición del 23 de septiembre de la revista *Vu* (Figura 1). De las dos páginas del reportaje, la primera reproduce por primera vez la foto *Muerte de un miliciano*, acompañada de la fotografía *Segundo miliciano muerto*.

Analizando ambas fotografías es evidente de que coinciden en el encuadre y en el emplazamiento de los figurantes. La única diferencia, entre las dos imágenes, está en la inclinación hacia la derecha de la segunda fotografía y el cambio de posición de las nubes, que determina una diferencia temporal de escasos minutos entre las dos tomas.

La segunda edición conocida de la fotografía del miliciano corresponde a la revista *Life*, publicada el 12 de julio de 1937. Esta fotografía encabeza un reportaje extenso que equivale a un balance del primer año de la Guerra Civil Española. En esta edición solamente se publica al primer miliciano, quedando el segundo en el olvido.

La diferencia entre ambas ediciones de la fotografía del miliciano está en el formato. En la edición de *Life* la fotografía es más cuadrangular que en la edición de la revista *Vu* y, además, este formato coincide con el de la única copia existente que se conserva en el Museum of Modern Art de Nueva York. También existen otras copias pero tienen guillotinado parte del costado derecho de la fotografía, como la que se encuentra en los archivos del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca (Código de referencia: ES.37274.CDMH/12.66.11//FOTOGRAFÍAS-CAPA.FOTO65.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44



Figura 1. Robert Capa. Revista *Vu*. 23 de septiembre de 1936



Figura 2. Robert Capa. Revista *Life* . 12 de julio de 1937

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

La versión de *Life* es la más importante porque se ha convertido en la referencia principal. Prácticamente la edición de *Vu* ha quedado en el olvido, lo que supone un error importante, porque algunos investigadores no tienen en cuenta al *Segundo miliciano muerto*, cuando es un documento fundamental para esta investigación.

2.1. *La versión de Robert Capa*

En septiembre de 1937 Robert Capa hizo unas declaraciones sobre la fotografía *Muerte de un miliciano* en el diario *New York World-Telegram*, reproducidas por Kershaw (2004: 39-40):

> [Capa y el hombre fotografiado, el miliciano] estaban inmovilizados en el frente de Córdoba, Capa con su valiosa cámara y el miliciano con el fusil. El miliciano estaba impaciente por volver a las líneas republicanas. De vez en cuando se encaramaba para mirar por encima de los sacos de arena. Y cada vez se tiraba al suelo en cuanto oía el traqueteo de advertencia de la ametralladora. Al final el miliciano murmuró algo sobre que iba a correr un gran riesgo y salió de la trinchera seguido de Capa. Se oyó la ametralladora y Capa apretó mecánicamente el disparador y cayó de espaldas junto al cuerpo de su compañero. Horas después, cuando se hizo de noche y cesó el fuego, el fotógrafo cruzó a rastras el terreno desigual hasta ponerse a salvo. Más tarde se enteró de que había sacado una de las mejores fotos de la guerra española.

En estas declaraciones Robert Capa no hizo ninguna alusión al segundo miliciano, ni tampoco diez años más tarde durante la entrevista de la emisora neoyorquina WNBC, también reproducida por Kershaw (2004: 42), donde declaró lo siguiente:

> Los hombres dispararon hacia la ametralladora durante cinco minutos, luego se levantaron y dijeron: ¡Vamos!, y, saliendo de la trinchera, avanzaron hacia la ametralladora. Y la ametralladora como cabía esperar, abrió fuego, ¡dim, dom! —continuó Capa—. De modo que los que quedaban con vida regresaron y volvieron a disparar al tuntún hacia la ametralladora [que] fue, sin duda, lo bastante hábil para no devolver los tiros. Y al cabo de cinco minutos volvieron a decir: ¡Vamos!, y los acribillaron de nuevo. Se repitió la misma escena tres o cuatro veces, y la cuarta vez me puse la cámara sobre la cabeza sin mirar siquiera y cuando se acercaban a la trinchera hice la foto.

El último párrafo de la segunda declaración contiene una descripción increíble sobre la realización de la fotografía. ¿Cómo es posible que poniéndose la cámara sobre la cabeza, es decir, sin mirar por el visor y en plena refriega, fuera capaz de sacar dos fotografías con el mismo encuadre, como queda demostrado en la primera edición de las fotografías de los dos milicianos muertos? También cabe otra pregunta: ¿cómo es posible que haya tantos defensores de esta fotografía, conociendo las declaraciones del autor?

2.2. *Cronología de la polémica*

El periodista Phillip Knightley (1975: 210-212) fue el primero que puso en duda la autenticidad de la fotografía del miliciano porque, a pesar de su fama, nadie había realizado ningún comentario, nadie analizó el rostro del miliciano, ni su postura, ni las circunstancias en las que Capa fotografió esta instantánea. Realizó una prueba interesante cuando cambió el pie de foto de la revista *Life*: "La cámara de Robert Capa capta a un soldado español en el momento en que cae por un balazo en la cabeza en el frente de Córdoba", por este otro pie de foto: "Un miliciano resbala y cae mientras se entrena para la acción." De esta manera comprobó que el sentido de la foto cambiaba dependiendo de la leyenda del pie de foto e hizo la siguiente reflexión: "Desde entonces hay algo equivocado con los valores del mundo periodístico, que acepta como imagen importante una fotografía que depende directamente del pie de foto para su autentificación."

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

La polémica también tuvo bastante trascendencia en Italia, cuando en 1972 Piero Berengo Gardin publica en un artículo que la foto *Muerte de un miliciano* es falsa, cuyo argumento lo reproduce Leydi dos años más tarde en otro artículo[1]: "No solamente porque el hecho de que Robert Capa había construido una falsificación no afecta al valor ideal, moral, político, civil y humano del acontecimiento al que se refiere la imagen, sino además porque siendo falsa, si lo es, esa foto sigue siendo muy buena como emblema de un momento de la historia y de nuestra conciencia." Esta segunda parte del texto de Leydi resulta un tanto incoherente, cuando entre otras valoraciones dice que una falsificación no afecta al valor moral. Si algo afecta a la moral de un informador son precisamente las acciones que no son conformes al buen hacer profesional, porque en este caso concreto Robert Capa se inventó una noticia. En términos parecidos también se expresó el historiador Ricardo de la Cierva[2]: "Todo se ha dicho sobre ella: que se tomó probablemente en un frente andaluz; que quizá no es auténtica. No cabe duda, al menos de la autenticidad de su símbolo y de su mensaje."

El argumentario de Richard Whelan (1987: 97) para defender la fotografía de Capa también resulta increíble. El hecho de que tanto el primer miliciano como el segundo fueran fotografiados en el mismo metro cuadrado, requería una aclaración que explicara por qué en una de las fotografías no aparecía un cuerpo encima del otro. Según su análisis en el momento en que el primer miliciano fue impactado, sus camaradas se apresuraron para recuperar su cuerpo. Otra posibilidad podía ser que el primer miliciano resbalara y su cuerpo quedara fuera del encuadre de la cámara.

Ambas aclaraciones no tienen ningún fundamento, que justifique la coincidencia de ambos milicianos muertos en el mismo metro cuadrado de suelo. La coincidencia por casualidad no es ningún argumento, ni tampoco que como consecuencia del resbalón el primer miliciano saliera del encuadre. Con la segunda aclaración recupera la idea de Knightley, cuando suplantó el pie de foto de la revista *Life* por otro, en el que un miliciano resbala y cae mientras se entrena para la acción. Es decir, lo que para Knightley fue una experimentación para demostrar la importancia del pie de foto en la significación de la misma, para Whelan ya es una aclaración de cómo pudo suceder para que se produjera la situación recogida por la cámara de Robert Capa.

2.3. *Nueva línea de investigación. La localización de Espejo y los formatos de las fotografías*

La fotografía *Muerte de un miliciano* es una composición sencilla que ofrece muy poca información para su localización. Las referencias orográficas son la diagonal del suelo que desciende desde el lado izquierdo hacia el derecho, al fondo se aprecia un perfil montañoso bastante horizontal y bastante desfigurado debido al desenfoque, y entre ambos elementos parte una colina oscura que desciende hacia el lado derecho, donde aparece una forma geométrica de tono claro. Todos estos elementos apenas ocupan el 25% de la fotografía. El otro 75% corresponde al cielo donde se aprecian unas pocas nubes. Sobre el miliciano apenas hay información, se dice que era de Alcoy.

A partir de la exposición This is War! Robert Capa at Work inicié una nueva línea de investigación porque en el catálogo de International Center of Photography (Whelan, 2008) se publicaron unas fotografías inéditas de Robert Capa. Siguiendo la teoría de la arqueología de la mirada de Vaccari (1981: 109), según la cual el registro rápido de la fotografía "da a nuestra mirada el poder absolutamente nuevo de contemplar las series de acontecimientos

[1] Leydi, R. (1977). E' un falso?. *L'Europeo*, Anno 32, nº 2.
[2] De la Cierva, R. (1975). En exclusiva y por primera vez desde 1939 las impresionantes fotos de Robert Capa sobre la Guerra de España. *La Gaceta Ilustrada*, nº 952.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

y ordenarlos según las reglas que nosotros nos damos para una elección libre." En el catálogo de la exposición el diseñador gráfico contempló los acontecimientos de tres fotografías concretas (Whelan, 2008: 59-77-85), siguiendo unos criterios profesionales. Sin embargo un cambio de criterio en el orden de las fotografías (2008: 59-85-77), las colocaba en una posición de continuidad que comenzaba con la fotografía del miliciano, seguida de una segunda fotografía de otro miliciano muerto, para finalizar con una fotografía de un grupo de milicianos disparando al horizonte. La lectura de las tres fotografías daba una continuidad al paisaje, de manera que localizando la tercera fotografía, que muestra un paisaje amplio y fácil de identificar, se podría localizar la fotografía *Muerte de un miliciano*.



Figura 3. Robert Capa. La forma geométrica de la primera foto aparece en el lado izquierdo de la segunda. El lado derecho de la segunda y el izquierdo de la tercera también se solapan. Comienzos de septiembre de 1936. Agencia Magnum

Con esta información (Figura 3) organicé mi primer viaje para la localización de la foto *Muerte de un miliciano*, destino Cerro Muriano en 2008. Cuando llegué a esta pedanía y comparé la fotografía con el paisaje que tenía enfrente, enseguida me di cuenta de que Cerro Muriano no era la localización de la foto de Capa.

Si se establece una comparación entre Figura 4 y Figura 5 se evidencia claramente que se trata de dos escenarios totalmente diferentes. La conclusión principal es la confirmación de que la foto *Muerte de un miliciano* no fue realizada en Cerro Muriano, sino en otro escenario. La observación detallada de Figura 4 invita a preguntarnos por qué el diseñador gráfico ha incluido dos cuñas negras en la parte superior y en la parte izquierda de esta fotografía.

Recién estrenado el año 2009 busqué en Internet una página sobre la Guerra Civil en Córdoba. Envié un mensaje preguntando por la relación de pueblos, donde se había establecido el frente en el verano de 1936. Al día siguiente recibí un correo de Patricio Hidalgo, donde venía la relación de los pueblos del frente de Córdoba. Empecé a llamar a los ayuntamientos y a enviarles la foto Figura 4, para que la mostrasen a aquellas personas que pudieran tener alguna información. A los pocos días se puso en contacto el bibliotecario de Villa del Río, Juan Manuel Moreno, para preguntarme si podía enviar la foto a un historiador amigo suyo, Juan Molleja Martínez, profesor del Instituto de Educación Secundaria Vicente

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

Núñez de Aguilar de la Frontera. Este profesor mostró la fotografía a sus alumnos para que la identificaran y hubo suerte. El alumno Antonio Aguilera localizó de inmediato el paisaje como Llano de Batán, también denominado Llano de Vanda, cerca de Montilla.

Así se inició una nueva línea de investigación que nada tenía que ver con la versión de Richard Whelan, sino más bien todo lo contrario. Dirección a Montilla, cuando llegué a Espejo, localidad que dista 53 kilómetros de Cerro Muriano, en la rotonda pude observar a lo lejos las montañas que aparecen en Figura 4. También pude observar un cambio sustancial, los campos ya no estaban sembrados de cereales sino que estaban cubiertos de olivos, que impedían la visión completa del paisaje.



Figura 4. Robert Capa. Milicianos disparando al horizonte. Comienzos de septiembre de 1936. Agencia Magnum



Figura 5. J. M. Susperregui. Panorámica desde Cerro Muriano

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

El descubrimiento de Espejo como escenario de la fotografía *Muerte de un miliciano*, cambiaba radicalmente la versión de Richard Whelan, fundamentada en la batalla de Cerro Muriano del 5 de septiembre de 1936. Robert Capa sí estuvo en esa batalla pero anteriormente estuvo en Espejo, donde realizó la foto del miliciano, o mejor dicho de los milicianos, durante unas jornadas en las que no se produjo ninguna acción bélica, ni tampoco sucedió ninguna muerte entre sus defensores, como se puede constatar en la investigación de Francisco Moreno (1985: 202-215). La batalla de Espejo comenzó el 22 de septiembre y finalizó tres días más tarde, coincidiendo con la publicación de la foto *Muerte de un miliciano* el 23 de septiembre, lo que también descarta totalmente la posibilidad de que Robert Capa hiciera esta fotografía durante la batalla de Espejo.

La publicación de mi libro *Sombras de la fotografía* (2009) reabrió la polémica sobre la foto de Capa. En un principio la dirección de ICP no se manifestó sobre el cambio de escenario de la fotografía del miliciano, de Cerro Muriano a Espejo, hasta que Cynthia Young[3], curator del Archivo Robert Capa de ICP, declaró en *The New York Times* que: "La nueva prueba que sugiere que 'Muerte de un miliciano' fue fotografiada en Espejo era convincente, incluso persuasiva". Dos días después el periódico *The New York Times* [4] publicó un editorial rotundo sobre esta cuestión: "Esperamos que esta disputa finalmente se resuelva. Simular una fotografía de prensa sería un error terrible. La verdad sobre "Muerte de un miliciano" es especialmente importante. Para nosotros es de suma importancia –y para la reputación de Capa– saber si este hombre cayó para no levantarse más, o se levantó y se marchó."

En contraposición con la línea editorial defendida por *The New York Times*, el profesor Gubern[5] manifestaba lo siguiente:

> "Vi las primeras fotos de los campos de exterminio en las páginas de *The Illustrated London News*, fotos que la censura franquista hurtó a los ojos de los españoles. No sabría describir el espanto que me produjeron aquellos cadáveres vivientes que miraban a la cámara con ojos sin vida. Eran, también, fotos posadas, pero pese a ello certificaban la verdad de la tragedia del Holocausto."

Esta comparación entre los supervivientes del Holocausto y el miliciano de Capa no considero pertinente, porque esos "cadáveres vivientes" no tenían que representar nada, ellos eran la tragedia. Sin embargo, el miliciano estaba actuando, representando a un supuesto "héroe" que generosamente sacrifica su vida por una causa. En cuanto al concepto de representación es interesante la reflexión de Berenice Abbott, que Tagg (1992: 153) reproduce: "La fotografía no puede ignorar el gran reto de revelar y celebrar la realidad [...] ¿No es esto exactamente lo que se supone que hace la fotografía con la nítida y realista lente formadora de imágenes?" Berenice Abbott no era, precisamente, una fotógrafa despistada que ignoraba las tendencias fotográficas. Trabajó en París como asistente de Man Ray y del fotógrafo documentalista Eugéne Atget, que fue su referencia principal. Claude Lanzmann (2009: 207), autor de *Shoa*, documental de referencia sobre el Holocausto, también se manifiesta en esta misma línea como un acérrimo defensor de la realidad: "¿Por qué publicar falsedades? He aquí la razón por la que la prensa – es el peor de los crímenes que puede cometer, un atentado contra su propia esencia– puede mentir impunemente. Aunque

[3] Rohter, L. (17 de agosto de 2009). New Doubts Raised Over Famous War Photo. *The New York Times*. Recuperado de: http://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html?_r=0

[4] Editorial. (19 de agosto de 2009). Falling Soldier. *The New York Times*. Recuperado de: http://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html?_r=0

[5] Gubern, R. (30 de agosto de 2009). La guerra más fotogénica. *El Mundo*, p. 63.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

sepa que todo en ella es mentira, el súbdito tirano lee la prensa del tirano. Porque está escrito."

"Revelar y celebrar la realidad" y no "la simulación" es la responsabilidad que el editorial de *The New York Times* asigna a la fotografía de prensa, al igual que la mayoría de los medios de comunicación. Tanto la revista *Vu* como *Life* no habrían publicado la fotografía *Muerte de un miliciano*, a sabiendas de que se trataba de una imagen escenificada, primero, por principios éticos y, segundo, por el riesgo que corrían de perder el prestigio ante la opinión pública.

La aceptación por parte de la dirección de ICP del cambio de escenario, no supuso que admitieran mis pruebas sobre la cámara utilizada para la obtención de la fotografía. Hasta entonces se relacionaba esta instantánea con la cámara Leica, pero después de un análisis de las versiones de la revista *Vu* y *Life*, llegué a la conclusión de que la instantánea fue tomada con una cámara de formato cuadrado. La revista *Vu* que publicó la primera edición reprodujo la foto en un formato rectangular, pero la revista *Life*, meses más tarde, publicó la foto casi cuadrangular. En las dos ediciones la parte inferior de la composición es exactamente igual, la diferencia entre ambas está en el tamaño del cielo, siendo bastante más grande en la versión de *Life*. Si esta revista publicó más tarde, el cambio de formato rectangular a casi cuadrangular, no fue a costa de sacrificar uno de los costados de la versión rectangular de la revista *Vu*, porque entonces no coincidirían las partes inferiores de las dos fotografías. Esto demuestra que en origen la foto era de formato cuadrado, pero la diferencia entre las dos ediciones está en que, la revista *Vu* sacrificó gran parte del cielo de la composición, mientras que la revista *Life* respetó más el formato original.

ICP no supo valorar la presencia del inconsciente tecnológico en las dos versiones fotográficas, porque según Vaccari (1981: 16) "el hecho de que el producto [la fotografía] actúe independientemente de su significación, y por consecuencia de la ignorancia del sujeto [el fotógrafo], da como resultado que el producto posee en parte las características del significante [el formato], y en particular su autonomía." Esta relación del formato, en este caso como una de las características del significante y de su autonomía, explica la imposibilidad de modificar una forma rectangular en una casi cuadrangular sin sacrificar uno de los costados del rectángulo. Por lo tanto, queda demostrado que la foto original *Muerte de un miliciano* fue realizada con una cámara de formato cuadrado.

3. El estilo fotográfico de Robert Capa

En el segundo viaje a Espejo, desde la parte alta del paraje conocido como el Alcaparral, en el olivar a la derecha del cruce de la carretera del cementerio con el camino de Casalillas, pude conseguir una panorámica a través de los olivos. Esta imagen tuvo su trascendencia, porque pude descubrir los movimientos de cámara de Robert Capa.

Si se compara la línea del horizonte entre las fotografías (Figura 4 y Figura 6), se observa que en Figura 6 la altura del cielo, en ambos lados, tiene aproximadamente la misma dimensión, pero si hacemos la misma observación en Figura 4, la altura del cielo es menor en el lado izquierdo que en el derecho. Como ese mismo efecto se puede observar en otras fotografías de Capa, se puede considerar que la inclinación hacia la derecha, forma parte del estilo de muchas fotografías de Capa del primer viaje, que realizó junto a su novia Gerda Taro en el verano de 1936. La inclinación hacia la derecha responde a la pregunta que formulaba anteriormente sobre las cuñas negras, que bordean la parte superior y la parte izquierda de la fotografía *Milicianos disparando al horizonte* (Figura 4). El diseñador optó por esta solución para equilibrar la composición, porque da la sensación de que los milicianos se van a caer al suelo, como si fueran soldados de cartón.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44



Figura 6. J. M. Susperregui. Panorámica desde el Alcaparral

Si ahora establecemos otra comparación entre las fotografías *Milicianos disparando al horizonte* (Figura 4) y *Muerte de un miliciano* (Figura 2), observaremos algunas coincidencias en sus respectivas composiciones. *Milicianos disparando al horizonte* está inclinada hacia el lado derecho como ha quedado demostrado en la comparación entre Figura 4 y Figura 6. Su composición (Figura 4) es asimétrica, ocupando principalmente el lado izquierdo del encuadre. También se observa que el miliciano de la izquierda está justo al límite del encuadre, cuando el fotógrafo tenía todo el espacio a su disposición para alejar la cámara y ajustar el encuadre con mayor ponderación.

En la fotografía *Muerte de un miliciano* la composición también es asimétrica, ubicando al miliciano en el lado izquierdo de la composición y también está en el límite del encuadre. Tan al límite que parte de la culata del fusil está guillotinada, aunque Robert Capa también disponía de espacio suficiente, para alejar la cámara y abrir el espacio disponible para mejorar la composición. En este caso concreto podemos conceder el beneficio de la duda, porque si se tratara de una instantánea natural, la asimetría de la composición y la amputación de una parte de la culata del fusil, podría ser como consecuencia de una situación repentina. Pero la duda se desvanece analizando las fotografías de *La Maleta Mexicana*, donde aparecen bastantes fotografías realizadas a lo largo de la Guerra Civil con las mismas características.

Siguiendo con el análisis del estilo fotográfico de Robert Capa, también se puede demostrar la inclinación hacia la derecha en la composición de *Muerte de un miliciano*. En otra panorámica desde el Alcaparral (Figura 7) concurren las dos referencias orográficas que aparecen en la fotografía del miliciano, el fondo montañoso y la diagonal.

En esta panorámica el fondo montañoso aparece inclinado hacia la izquierda, a diferencia de la foto del miliciano (Figura 2), donde el fondo montañoso aparece con una ligera elevación en el lado izquierdo. Esta comparación es una prueba objetiva, de que la fotografía *Muerte de un miliciano* también tiene una inclinación hacia la derecha, que Robert Capa conseguía inclinando la cámara hacia la izquierda antes del disparo.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

El estilo fotográfico de Robert Capa en algunas de sus fotografías del primer viaje a la Guerra Civil, se puede definir a partir de las siguientes singularidades:

- composición asimétrica ocupando principalmente el lado izquierdo del encuadre
- composición inclinada hacia el lado derecho
- amputación de figurantes y objetos también en el lado izquierdo



Figura 7. J. M. Susperregui. Panorámica con la diagonal y el fondo montañoso desde el Alcaparral

Estas tres singularidades son criterios suficientes que se pueden aplicar, para conocer la autoría de las fotografías de Robert Capa durante este viaje del verano de 1936, tanto en las fotografías rectangulares de la Leica como en las cuadradas, aunque las tres peculiaridades coinciden sobre todo en los negativos cuadrados. En las fotografías posteriores solamente se pueden aplicar dos singularidades porque abandona las composiciones inclinadas hacia el lado derecho. Schaber y Whelan, biógrafos de Taro y Capa, llegan a otros resultados cuando aplican el criterio del formato de los negativos para asignar la autoría de las fotografías (Schaber, 2007: 44): "Ahora parece evidente que en su primer viaje, Capa utilizó la Leica (rectangular) exclusivamente, y Taro utilizó la Rolleiflex (cuadrado) exclusivamente." Pero el formato es un criterio menor comparado con el estilo para asignar una autoría que, además, genera un conflicto a Irme Schaber (2013: 117) cuando defiende que la autoría de la foto del miliciano pertenece a Robert Capa.

4. Metodología de trabajo adaptada a las exigencias de la fotografía en cuestión y a las circunstancias paisajísticas

Esta investigación se ha desarrollado aplicando una metodología de trabajo ajustada a las características propias del documento investigado, la fotografía *Muerte de un miliciano*, así como las condiciones físicas del yacimiento, donde Robert Capa capturó esta instantánea, para descubrir cómo fue realizada. Una referencia importante en esta metodología es el concepto "*studium"* de Roland Barthes (1980: 50-51):

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

> "Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutirlas en mí mismo, [...] El *studium* es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar el *Operator*, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer *Spectador*."

"Las intenciones del fotógrafo", "vivir las miras", "en cierto modo al revés", supone la suplantación del *Operator*, para reproducir el marco de su fotografía, interpretarla correctamente y obtener unos resultados concretos.

Si se analizan los elementos que componen la fotografía *Muerte de un miliciano*, tenemos un primer plano ocupado por el miliciano y el terreno donde está situado. El resto de la fotografía está formado por los accidentes orográficos y el cielo, que ocupa el 75% del total. De todos estos elementos solamente el fondo montañoso está localizado y permanece inalterado. La línea diagonal descendente, que atraviesa la fotografía de lado a lado, también es una referencia interesante, aunque debido a la técnica de movimientos de cámara de Capa, la diagonal puede estar exagerada en la fotografía. Las masas oscuras, que se encuentran entre la diagonal y el fondo, también han podido sufrir algún cambio durante el tiempo transcurrido, al igual que la forma geométrica de tono claro.



Figura 8. Robert Capa

La metodología comienza con la división de la fotografía (Figura 8) en dos partes, inferior y superior. La inferior compuesta por el miliciano y el terreno donde está situado, y la superior por el resto de elementos orográficos cuya presencia es exigua y poco definida, porque en la fotografía aparecen estos elementos bastante borrosos. Las referencias de la

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

parte superior son las únicas existentes y la única posibilidad de poder reproducir este paisaje, para localizar definitivamente la foto del miliciano.

Desde el punto de vista técnico la primera dificultad son los olivos que impiden la visión desde el suelo. La solución consiste en elevar la cámara 4 ó 5 metros de altura, para poder observar el paisaje del fondo directamente, lo que requiere un trípode con movilidad, tanto horizontal como vertical, para que el encuadre sea lo más riguroso posible.

La cámara tiene que ser digital para poder observar la fotografía en la pantalla del ordenador. Anteriormente las pruebas realizadas con cámaras analógicas como la Rolleiflex Standar y la Reflex Korelle, no dieron resultado porque el visor reproduce la imagen con los lados invertidos, es decir, el fondo montañoso aparece desde el lado izquierdo del encuadre. Otro inconveniente para el visionado es el tamaño reducido de la imagen del visor, para la observación detallada de los accidentes orográficos u otro tipo de referencias interesantes para la localización del encuadre.

Como la referencia principal es la fotografía del miliciano, la copia analógica tiene que estar cuadriculada (Figura 9), para comparar la posición de las referencias visuales con la posición que ocupan estas mismas referencias en la pantalla del ordenador.



Figura 9. Robert Capa. Copia del original cuadriculada

La cámara digital con el ordenador conectado al programa EOS Utility de Canon permite, en primer lugar, superponer una cuadrícula en la pantalla, que tiene que ser la misma cuadrícula que la de la copia cuadriculada de la fotografía de referencia. En segundo lugar, la parte inferior de la fotografía de Capa hay que superponer en primer plano en la pantalla del ordenador (Figura 10). Este conjunto de cuadrícula e imagen superpuesta en la pantalla del ordenador, resulta imprescindible para cotejar con la imagen del paisaje que reproduce la cámara digital como fondo de pantalla. Con esos tres elementos, se tiene que conformar un sandwich que coincida plenamente con la fotografía original.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44



Figura 10. Robert Capa. Imagen superpuesta en la pantalla cuadriculada del ordenador que guarda la proporción de las fotos digitales

Un factor a tener en cuenta es la diferencia de formatos entre la fotografía original y las fotografías de la cámara digital. Si de lo que se trata es de superponer sobre la fotografía digital la parte inferior de la fotografía original, ambos formatos tienen que coincidir en sus proporciones para que la superposición guarde la proporcionalidad necesaria. Como la fotografía digital tiene una relación de 3 x 2, entre la largura y la anchura, y la relación de la fotografía original es de 3 x 2'3, se puede sacrificar la parte superior del cielo, que no tiene ninguna referencia de interés, hasta igualar a la proporción de la fotografía digital (Figura 10). Una vez igualadas las proporciones de ambas imágenes, ya se pueden superponer y establecer las comparaciones con la copia original cuadriculada.

Con esta metodología se garantiza la ecuanimidad de las comparaciones entre la copia original de la foto del miliciano, y la imagen superpuesta que aparece en la pantalla del ordenador. Pero todavía falta una referencia importante para el encuadre preciso de la cámara digital. Como en la pantalla del ordenador aparece la parte inferior de la foto original, concretamente el perfil de la rodilla izquierda del miliciano como se aprecia en Figura 10, es una referencia muy importante para acomodar horizontalmente el nivel de la rodilla con la parte de la fotografía digital, que reproduce ese accidente orográfico oscuro en la pantalla del ordenador. El acomodo vertical tiene que tener en cuenta sobre todo los elementos de la cuadrícula inferior derecha (Figura 9). La posición de la línea blanca vertical de esa misma cuadrícula es clave para posicionar la cámara debidamente. Estas dos referencias, horizontal y vertical, son suficientes para garantizar el encuadre de la fotografía del miliciano. El único ajuste que falta es el ángulo visual de ambas cámaras.

Como punto de partida tenemos la cámara Reflex Korelle, con un objetivo Schneider de 75 mm, como la que utilizó Robert Capa y, también, una cámara digital montada con un objetivo zoom. Se colocan ambas cámaras sobre sus respectivos trípodes, frente a un paisaje amplio, y se encuadra con la cámara Reflex Korelle de manera que, tanto en su lado izquierdo como en el derecho, aparezcan unas referencias concretas. El siguiente paso

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

consiste en conseguir el mismo encuadre con la cámara digital variando la distancia focal del objetivo zoom. Una vez conseguido el encuadre, la distancia focal que marque el objetivo será la posición del zoom, para realizar las pruebas de la localización de la foto del miliciano. También conviene realizar las fotografías digitales en versión blanco y negro, para adecuar los valores de las fotos digitales a los de la fotografía original. La colocación de un filtro rojo en el objetivo de la cámara digital también es importante, porque en la fotografía original las nubes resaltan en el tono oscuro del cielo. Este efecto se consigue con un filtro rojo, que oscurece sobretodo el color azul y también repercute en los tonos verdes de los olivos. Esos tonos en la fotografía original conforman esa masa oscura que aparece entre el terreno de rastrojos ocupado por el miliciano y el fondo montañoso.



Figura 11. J. M. Susperregui. Instalación del artefacto

Este conjunto de sistemas de observación (Figura 11) es el fundamento de esta metodología de trabajo, adaptada a las exigencias de esta investigación. El visionado directo de la fotografía original cuadriculada, seguido de la percepción de la fotografía digital a través de la pantalla del ordenador, también cuadriculada, y que reproduce la parte inferior de la fotografía original superpuesta, posibilita una observación contrastada para verificar la coincidencia de ambas composiciones. Para probar la eficacia de este método de trabajo, solamente falta posicionar el artefacto en el lugar preciso. Previamente se habrá realizado una observación minuciosa, sobre los accidentes orográficos de los distintos lugares, para que coincidan con los que aparecen en la fotografía original. En el caso de que durante la observación no se produzca la coincidencia de los accidentes orográficos, ese lugar quedaría descartado.

Las posibles localizaciones por las evidencias de la fotografía original corresponden a lugares elevados y con el fondo montañoso enfrentado. El tamaño de la línea de montañas también es una referencia importante, tanto en su longitud como en su altura, que se podrá comprobar comparando la cuadrícula correspondiente en la fotografía original, con la cuadrícula de la pantalla del ordenador. Las posibles localizaciones se pueden reducir a tres: la Haza del Reloj, cerro de Casalillas y cerro del Cuco.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44



Figura 12. J. M. Susperregui.
Desde la Haza del Reloj se contemplan el cerro de Casalillas y el cerro del Cuco

4.1. *Valoración de la localización la Haza del Reloj*

En principio la Haza del Reloj reúne las condiciones de lugar elevado que tiene enfrentado el fondo montañoso. En 2013 con motivo del centenario de Robert Capa, en la localidad de Espejo se celebraron unas jornadas de homenaje. Al mismo tiempo el alcalde [6] anunció un proyecto para señalizar el paraje donde el miliciano cayó muerto.

La señalización colocada en la Haza del Reloj consiste en un cartel (Figura 13), que reproduce en la parte inferior la Figura 4 y en la superior ese mismo paisaje en la actualidad. Las imágenes están acompañadas del siguiente texto: "En la imagen, fotomontaje que indica que 'Muerte de un miliciano', icono de la Guerra Civil Española y foto con la que nace el fotoperiodismo actual, se hizo en este paraje conocido como la Haza del Reloj (Espejo)." Este cartel resulta inaudito porque en vez de mostrar el paraje que aparece en la foto del miliciano, muestra el paisaje de otra fotografía distinta. En realidad, esa señalización no prueba nada sobre la localización del yacimiento de la foto del miliciano, como quedará demostrado más adelante.

[6] Aguilar, R. (22 de octubre de 2013). Robert Capa renace en Espejo. *ABCandalucía*.
Recuperado de: http://sevilla.abc.es/cordoba/20131022/sevi-robert-capa-renace-espejo-201310221243.html.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44



Figura 13. J. M. Susperregui. Señalización en la Haza del Reloj



Figura 14. J. M. Susperregui. Vista desde la Haza del Reloj

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

Una observación detallada desde la Haza del reloj, sobre los accidentes orográficos que aparecen en el fondo del paisaje, descubre algunos elementos que no aparecen en la fotografía original de Robert Capa.

Si se compara la orografía de la Haza del Reloj (Figura 15) con Figura 16, se aprecian algunas diferencias, porque en Figura 15 aparecen algunas crestas que no existen en Figura 16. Estas diferencias destacan sobre todo al comparar las distancias entre las flechas A y las flechas B, de las Figuras 15 y 16.

Sin embargo, cuando se establece la misma comparación entre Figuras 16 y 17, no se aprecian diferencias orográficas, ni tampoco entre las distancias de las flechas A y las flechas B.

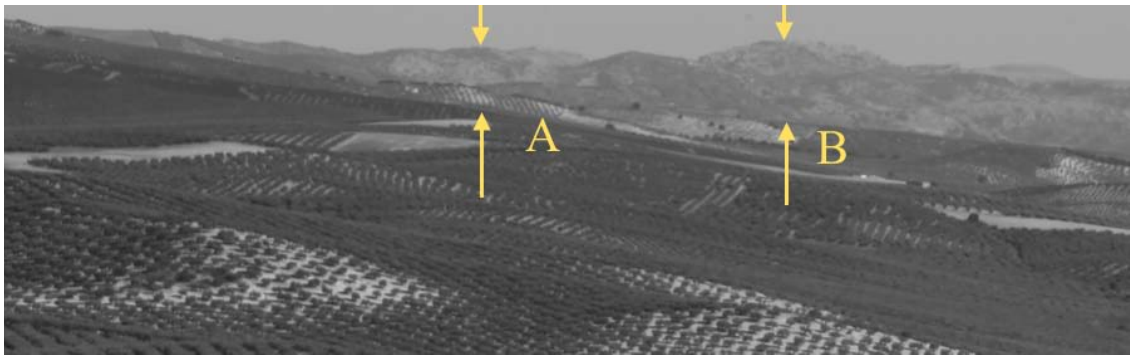

Figura 15. J. M. Susperregui. Panorámica desde la Haza del Reloj de 390 metros de altitud

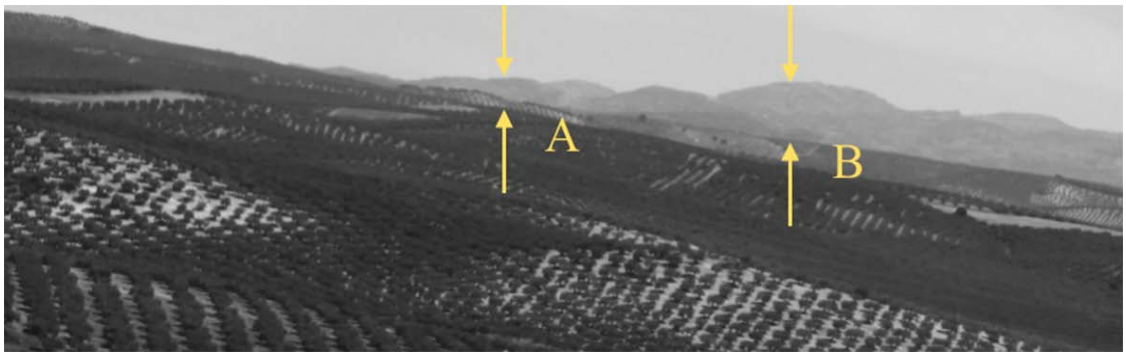

Figura 16. J. M. Susperregui. Panorámica desde una cota más baja de 355 metros de altitud

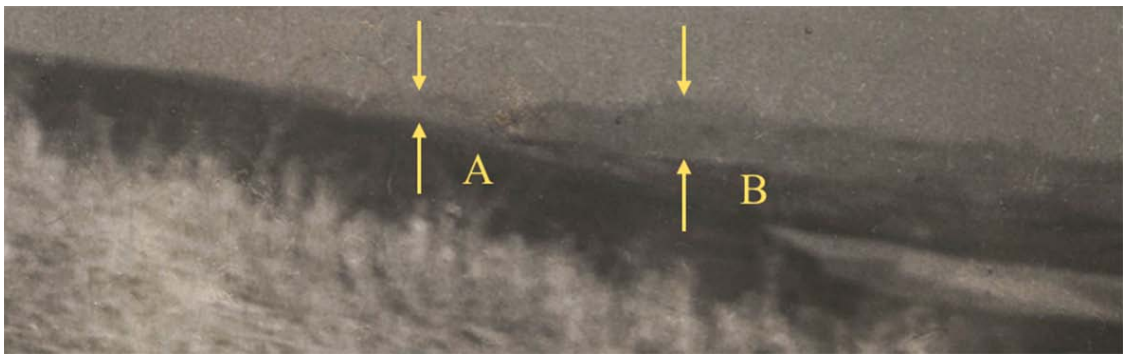

Figura 17. Robert Capa. Fracción de la fotografía original

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

Estos cambios orográficos se deben a la diferencia de altitud, entre Figura 15 y Figura 16, de 35 metros altura que equivale a un edificio de 12 plantas. Esta diferencia de perspectiva entre Figura 15 y Figura 16 corresponde a colocar la cámara en la azotea de un edificio de 12 pisos o colocarla a ras del suelo. Evidentemente desde la azotea se podrán observar algunos elementos orográficos que quedan ocultos si se observa desde el suelo.

Debido a la falta de coincidencia orográfica desde la perspectiva de la Haza del Reloj, en relación a las perspectivas de Figura 16 y Figura 17, esta localización queda descartada como emplazamiento de la fotografía *Muerte de un miliciano*.

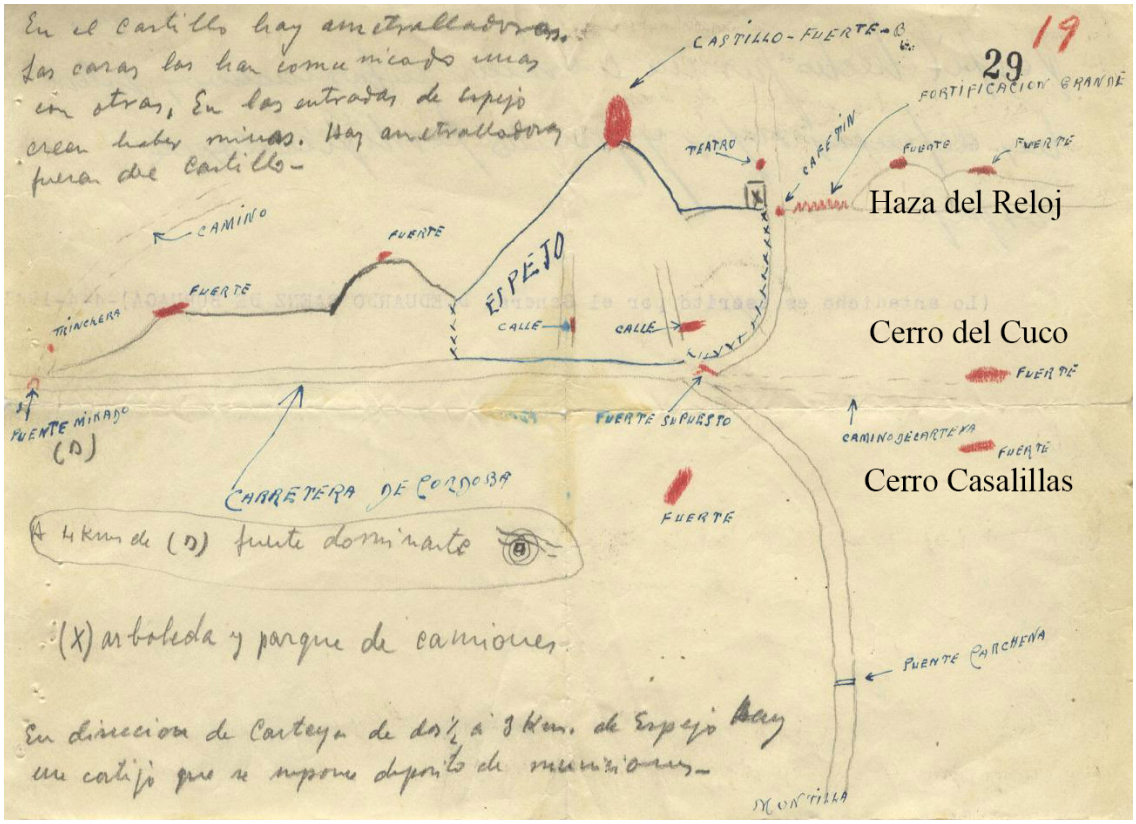

Figura 18. Archivo Militar de Ávila. AGMAV, C. 1635, Cp. 8 /Carpeta /29.
Instituto de Historia y Cultura Militar. Ministerio de Defensa

En el dibujo realizado por un labrador sobre las defensas de Espejo (Figura 18) en la cota correspondiente a la Haza del Reloj están señalados dos fuertes, así como una fortificación grande. Debido a su altura y situación, la Haza del Reloj era un lugar estratégico del frente de Espejo, por lo que resulta bastante increíble que los mandos militares, permitieran a un grupo de milicianos posar ante la cámara de un fotógrafo en la Haza del Reloj.

4.2. *Valoración de la localización del cerro de Casalillas*

El cerro de Casalillas se encuentra en la dirección sudeste, donde el dibujo del labrador (Figura 18) marca en rojo el fuerte más alejado de la población de Espejo. Este cerro se encara directamente con las montañas del fondo y la zona correspondiente a la forma geométrica de tono claro, lo que ha animado a algunos investigadores a considerar la localización de la fotografía *Muerte de un miliciano* en el cerro Casalillas.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44



Figura 19. Fotografía original Muerte de un miliciano. Agencia Magnum



Figura 20. Paisaje desde el cerro de Casalillas a 325 metros de altitud

La comparación entre Figura 19 y Figura 20 permite observar grandes diferencias entre ambas imágenes, a pesar de una coincidencia importante como es la masa oscura al nivel de

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

la rodilla del miliciano. Pero las diferencias son más importantes como, por ejemplo, en Figura 20 se aprecia una línea clara en las cuadrículas inferiores del centro y la derecha, que es la referencia actual a la forma geométrica de tono claro de la fotografía original, forma que aparece bien centrada en la cuadrícula inferior derecha en la fotografía de Robert Capa.

Este desplazamiento de la forma geométrica de tono claro es una prueba suficiente para refutar el cerro de Casalillas, como la localización de la fotografía *Muerte de un miliciano*. Como última observación está la figura de las montañas del fondo que está afectada por el efecto contrario desde la Haza del Reloj. Si desde esta posición el grosor de las montañas del fondo aumentaba con la altitud, desde Casalillas se produce el efecto contrario. Este cambio tan llamativo de la delgadez del grosor de la cadena montañosa da una pista interesante para la localización de la foto, porque en vista de los resultados la altitud tiene que estar entre la correspondiente a la Haza del Reloj, 390 metros, y la altitud de la posición para la foto del paisaje desde el cerro de Casalillas, 325 metros.

4.3. *Valoración de la localización del cerro del Cuco*

En vista de los dos fracasos anteriores y teniendo en cuenta que en el segundo viaje a Espejo, en el cerro del Cuco aparecía una diagonal encarada a la cadena montañosa, el nuevo equipo (Figura 21) ofrecía más posibilidades para superar la barrera de olivos y el cerro del Cuco era la única opción que quedaba.



Figura 21. Estibaliz Iriondo. Instalación del equipo en el yacimiento del cerro del Cuco

Como una de las peculiaridades del estilo fotográfico de Robert Capa son las imágenes inclinadas hacia el lado derecho, como se ha demostrado en Figura 4, así como también se ha observado la diferencia existente en la inclinación del fondo montañoso (Figura 7), respecto de la fotografía *Muerte de un miliciano*, ahora es la oportunidad de comprobar y valorar la inclinación de la fotografía posicionando la cámara a nivel, es decir a 0º.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44



Figura 22. Robert Capa. Copia adaptada al formato 3 x 2. Agencia Magnum



Figura 23. Fotomontaje con el paisaje del fondo fotografiado a nivel de 0º

La diferencia más notable entre ambas fotografías está en las montañas del fondo, que en Figura 22 aparecen en horizontal pero con una ligera inclinación hacia la derecha, y en Figura 23, fotografiada a nivel 0º, las montañas aparecen con una severa inclinación hacia la izquierda. Esta diferencia es la prueba objetiva, que demuestra la inclinación de la cámara de Robert Capa hacia la izquierda para que la fotografía apareciera inclinada hacia la derecha, inclinación que en la fotografía *Muerte de un miliciano* (Figura 22) queda bastante disimulada porque la cadena montañosa tiene una apariencia casi horizontal.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44



Figura 24. Robert Capa. Muerte de un miliciano. Agencia Magnum



Figura 24. Robert Capa. Muerte de un miliciano. Agencia Magnum

Para poder reproducir la foto de *Muerte de un miliciano* en su apariencia original, forzosamente hay que manipular la cámara al igual que hizo Robert Capa, inclinándola hacia la izquierda para que el efecto del movimiento de cámara se manifieste en sentido contrario. Después de varios intentos la inclinación correcta se consiguió inclinando la cámara 10º hacia la izquierda.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

Si se comparan Figura 24 y Figura 25 las referencias de la rodilla del miliciano coincide en Figura 25 con la fotografía original. La línea vertical derecha de la cuadrícula en ambas fotografías coincide en la posición respecto de las montañas del fondo, así como la mancha oscura posicionada entre el primer plano y la cadena de montañas. Respecto a la forma geométrica de tono claro que aparece en la fotografía original, en Figura 25 está representada por una línea clara que transcurre horizontal al fondo montañoso. Sobre esa referencia solamente queda ese rastro orográfico que también está posicionado en el lugar correcto. Por lo tanto, queda demostrado que Robert Capa fotografió *Muerte de un miliciano* en el cerro del Cuco.

Una vez conocida la técnica de Robert Capa que consistió en inclinar la cámara 10º hacia la izquierda, se puede reconstruir la escena y la posición natural del miliciano que aparece en la fotografía.



Figura 26. Resultado del giro de 10º a la izquierda realizado a la fotografía original. Partes de la fotografía se han reconstruido con la herramienta Tampón de clonar para cubrir los fondos blancos del lienzo documental que aparecieron al girar la fotografía

Como se puede apreciar en la reconstrucción de la fotografía (Figura 26), el suelo que pisa el miliciano no está inclinado porque es plano, y la figura del miliciano resulta mucho más natural que la que aparece en la fotografía de Robert Capa, que tiene un escorzo oblicuo.

Aplicando la misma técnica en el *Segundo Miliciano* o el *Miliciano olvidado*, los resultados son iguales a excepción de la inclinación de 12'5º, que en este caso es ligeramente superior.

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

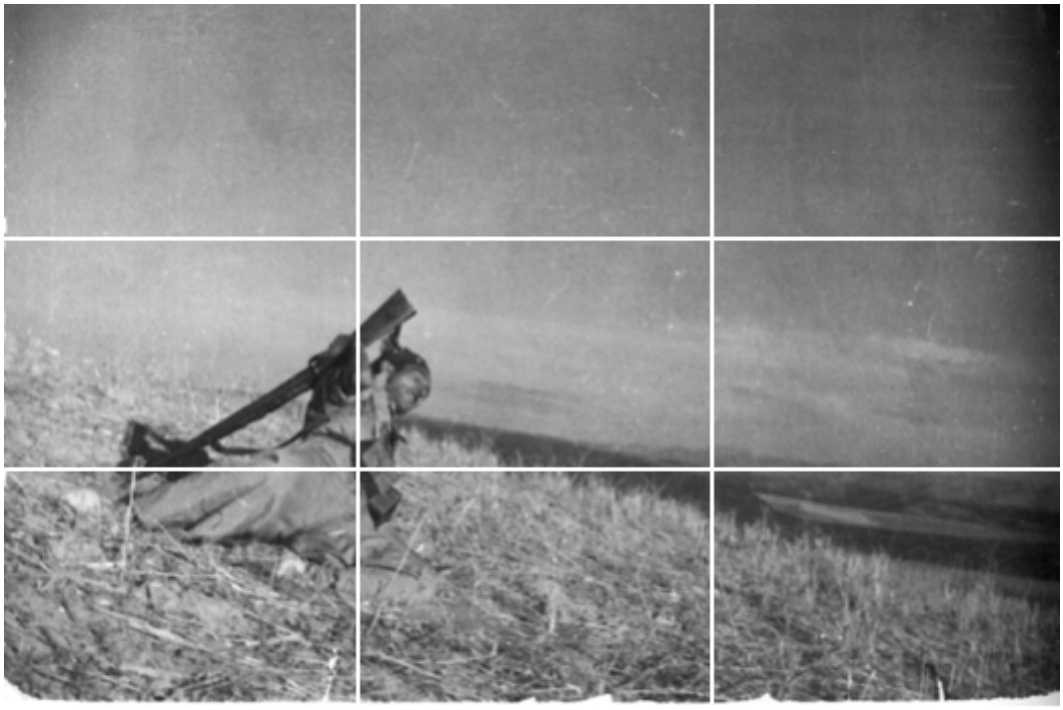

Figura 27. Miliciano olvidado. Agencia Magnum



Figura 28. Fotomontaje del Miliciano olvidado con el paisaje del fondo desde el cerro del Cuco con la cámara inclinada 12'5º hacia la izquierda

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44



Figura 29. Resultado del giro de 12'5º a la izquierda realizado a la fotografía original del Miliciano olvidado. Algunas partes de la fotografía se han reconstruido con la herramienta Tampón de clonar

Los resultados son exactamente los mismos que los conseguidos con la fotografía *Muerte de un miliciano*, coincidiendo que el terreno es plano y no inclinado como aparece en la fotografía original. La horizontalidad del terreno también queda demostrada en la posición del equipo (Figura 21) que se instaló sobre un terreno llano para fotografiar desde el cerro del Cuco.

5. Resultados y conclusiones

El resultado más importante de esta investigación es la localización de la fotografía de Capa en el cerro del Cuco. Su orientación y el fondo de montañas como referencia demuestra que el miliciano estaba mirando hacia Espejo y, además, desde el interior de las líneas de defensa republicanas, porque el dibujo del labrador (Figura 18) ubica en este cerro un fuerte al otro lado de la loma. Esta información desautoriza las versiones contadas por el propio Robert Capa a los medios de comunicación, porque si la fotografía fuera verdadera el tiro habría sido disparado desde las líneas de defensa republicanas.

El conocimiento de la técnica utilizada por Robert Capa para la fotografía del miliciano, también aporta una información clave, la diagonal como artificio que actúa como una pendiente. La diagonal no existe en la localización del cerro del Cuco, pero con el movimiento de la cámara Capa la construye y acentúa el espacio, porque la diagonal se relaciona con la línea de la cadena de montañas que ocupan el horizonte, generando una situación ficticia del miliciano con el entorno. Esta situación aparente facilita la credibilidad de la versión de Capa que, a su vez, genera otras interpretaciones en autores como Richard Whelan (1987: 97), Lorna Arroyo (2010: 388), Brian Wallis (2011: 13), Irme Schaber (2013: 117) y

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44

Kotaro Sawaki (2013: 155-166), interpretaciones todas ellas erróneas porque parten de una versión ficticia, tanto por el relato de Capa como por la fotografía misma, porque la pendiente no existe en el yacimiento donde hizo la fotografía del miliciano.

Kotaro Sawaki afirma que la autoría de la fotografía del miliciano pertenece a Gerda Taro, pero carece de argumentos convincentes porque se ha probado que la foto del miliciano contiene el estilo fotográfico de Capa, y no aporta ningún argumento para asignar la autoría de esta foto a Gerda Taro. Su teoría del resbalón del miliciano, momento que aprovechó Capa para sacar la fotografía, tiene su origen en Knightley (1975: 210), para demostrar que el significado de una fotografía depende del pie de foto. Y esa teoría sobre la fotografía de prensa en general, Sawaki la convierte en el argumento principal para explicar la foto del miliciano. Ahora que sabemos que el miliciano estaba de pie en un plano horizontal, la teoría del resbalón resulta ridícula.

El hallazgo de Irme Schaber de la cámara de formato cuadrado Reflex Korelle, confirmado por Eijiro Yoshioka (2014: 166-173), con su análisis del inconsciente tecnológico de los negativos cuadrados, genera un conflicto sobre el autor de la fotografía. Si Schaber (2013: 117) considera que las fotos de negativo cuadrado pertenecen a Gerda Taro y, si por otro lado, también ha quedado demostrado que la foto *Muerte de un miliciano* fue realizada con una cámara de formato cuadrado, lógicamente Schaber debería asignarla a Gerda Taro, pero no lo hace. Sigue defendiendo la versión de ICP que atribuye la foto del miliciano a Robert Capa, lo que contradice su teoría de los negativos cuadrados pertenecientes a Gerda Taro.

Finalmente, el conjunto de resultados de esta investigación demanda una revisión de los postulados sobre Robert Capa, que están principalmente fundamentados en la fotografía *Muerte de un miliciano*, por lo que sus archivos que comprenden 70.000 negativos, la mayoría correspondientes a las cinco guerras que cubrió con su cámara, requieren un tratamiento diferente para profundizar en su obra y conocerla debidamente.

Referencias

Aguilar, R. (22 de octubre de 2013). Robert Capa renace en Espejo. *ABCandalucía*. Recuperado de: http://sevilla.abc.es/cordoba/20131022/sevi-robert-capa-renace-espejo-201310221243.html

Arroyo, L. (2010). *Documentalismo técnico en la Guerra Civil Española*. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro. Universitat Jaume I. Castellón. Recuperado de: http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/29735.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Paris: Étoile, Gallimard, Le Seuil.

Borrell, E. (1937). *El compañero Federico Borrell.* TAINO. En Ruta confederal.

De la Cierva, R. (1975). En exclusiva y por primera vez desde 1939 las impresionantes fotos de Robert Capa sobre la Guerra de España. *La Gaceta Ilustrada 952*.

Editorial. (19 de agosto, 2009). Falling Soldier. *The New York Times*. Recuperado de: http://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html?_r=0

Gubern, R. (30 de agosto de 2009). La guerra más fotogénica. *El Mundo*.

Kershaw, A. (2004). *Blood and Champagne. The life and times of Robert Capa*. New York: Da Capo Press.
Knightley, P. (1975). *The First Casualty*. London: Pournell Book.
Lanzmann, C. (2009). *Le lièvre de Patagonie. Mémoires*. Paris: Gallimard.
Leydi, R. (1977). E' un falso?. *L'Europeo*, Anno 32, nº 2.
Moreno, F. (1985). *La guerra civil en Córdoba (1936-1939)*. Madrid: Alpuerto.
Rohter, L. (17 de agosto, 2009). New Doubts Raised Over Famous War Photo. *The New York Times*. Recuperado de: http://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html?_r=0
Sawaki, K. (2013). *Capa's Cross*. Tokyo: Bungei-Shinjuyu.
Schaber, I., Whelan, R. & Lubben, K. (2007). *Gerda Taro*. New York: ICP/Steidl.
Schaber, I., Whelan, R. & Lubben, K. (2013). *Fotoreporterin*. Marbourg: Jonas Verlag.
Susperregui, J. (2009). *Sombras de la fotografía*. Bilbao: Servicio Editorial UPV.
Susperregui, J. (2012). Controversias sobre el catálogo razonado de Gerda Taro. *Discursos fotográficos*. DOI: 10.5433/1984-7939. V8n13, 137-173.
Tagg, J. (1992). *The burden of representation: essays on photographies and histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Vaccari, F. (1981). *La photographie et l'inconscient technologique*. Paris: Créatis.
Whelan, R. (1985). *Robert CAPA a biography*. New York: Alfred A. Knopf.
Whelan, R. (2003). *Robert Capa. La biografía*. Madrid: Aldeasa.
Whelan, R. (2008). *This is War! Robert Capa at Work*. New York: ICP/Steidl.
Yoshioka, S. (2014). *A Truth of Robert Capa*. Tokyo: Seikyusha.
Young, C. & Wallis, B. (2010). *The Mexican Suitcase. Vol. I*. Göttingen: ICP&Steidl. (22 de octubre de 2013).

ISSN 2386-7876 – © 2016 Communication & Society 29(2), 17-44