

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

14 novembre 2019 - 1 març 2020

EL MONUMENT COL·LECTIVITZAT

EL MONUMENTO COLECTIVIZADO

**FAKE
GAMES**

FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO



**GENERALITAT
VALENCIANA**
Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

IVAM ³⁰
1989 2019

Robert Capa o les regles del joc

Sebastian Faber

"Simplement vaig alçar la càmera per damunt del meu cap i, sense mirar, vaig traure la foto quan els milicians van eixir de la trinxera. Això va ser tot. Vaig enviar els rodets sense desenrotllar-los. I quan vaig tornar a Espanya, al cap de tres mesos, m'havia fet famós perquè aquella càmera en suspens havia captat un home en el moment en què li pegava una bala. Probablement va ser la millor foto de la meua vida. Però mai la vaig arribar a enquadrar pel visor".

Aquest va ser el relat que Robert Capa va contar quan va ser entrevistat per la ràdio nord-americana l'octubre de 1947 sobre la seua foto més famosa: la imatge del milicià espanyol a Còrdova que va eixir publicada per primera vegada en la revista parisenca *Vu* el 23 de setembre de 1936 i, després, el juliol de 1937, en la revista nord-americana *Life*. El peu de la foto, que ocupava mitja pàgina, identificava l'home com "un soldat espanyol en l'instant en què el mata un tir al cap".

"La Guerra Civil espanyola", deia Capa en la ràdio, "era quasi romàntica, si un pot dir-ho així. Els que lluitaven", va afegir, "no eren soldats. I es morien cada minut amb grans gestos. S'imaginaven que realment ho feien per la llibertat i que era una lluita justa. Estaven entusiasmats".

"Em trobava jo allí" —va seguir— "en una trinxera amb vint milicians. Ells tenien vint fusells vells. I davant hi havia una metralladora franquista". Cada cert temps —contava Capa— els milicians cridaven "*Avant!*" i eixien de la trinxera. Els supervivents tornaven, només per a tornar a eixir cinc minuts després. I així contínuament. La quarta vegada, Capa va decidir pujar la seua càmera per la vora per a disparar a cegues.

Capa era una persona encantadora, conscient del seu carisma. Amb el seu anglés macarrònic, amb accent hongarés, va narrar la seua història entre divertit i lacònic, davant de la fascinació dels seus entrevistadors. Perquè el que va revelar no deixava de ser una bomba. La seua millor foto —i la imatge més icònica de la Guerra Civil espanyola— va ser producte de l'atzar. O de la sort.

Si és veritat, l'anècdota confirmaria algunes de les paradoxes que han marcat el fotoperiodisme modern des que va ser inventat, en els anys trenta, pel mateix Capa i un grapat de col·legues. La tensió, per exemple, entre la pretesa objectivitat de la imatge fotogràfica i la idea del fotògraf com a *auteur*. D'una banda, se suposa que una foto és una registració impersonal i mecànica del tros de la realitat que es troba davant de la seua lent. D'una altra, el fotoperiodista és una estrella mediàtica amb un estil propi la mera signatura del qual genera una aura capaç de conferir celebritat als éssers anònims que la seua càmera es digna a captar. ("Aquesta foto de qui és?" —"Home, si és una Cartier-Bresson!" —"Clar, ara ho veig!")

Pocs fotoperiodistes en els anys 30 i 40 del segle passat van comprendre aquesta tensió dinàmica millor que Capa. I pocs la van saber aprofitar com ell. El mateix fotògraf —que, a més d'encantador, era fotogènic— no va tardar a fascinar tant o més el públic que els esdeveniments noticiaris que registrava amb la seua càmera Leica. El desembre de 1938, la revista britànica *Picture Post* va dedicar una pàgina sencera al mateix Capa. El fotògraf eixia de perfil, amb un jersei fosc i l'ull posat al visor d'una càmera Eyemo (a més de realitzar fotografies, Capa i la seua companya Gerda Taro també es dedicaven de tant en tant als noticiaris). "El fotògraf de guerra més gran del món", exclamava el titular. En el mateix mes, la revista *Life* es va gloriejar que la càmera de Capa "s'acosta[ra] més a la guerra espanyola que cap altra". El que prometia el fotoperiodisme modern, equipat de càmeres portàtils de rodets (la Leica amb rodets de 35 mm havia eixit al mercat en 1925), eren sensacionals imatges d'acció. Però, sobretot, prometia la il·lusió de la proximitat: que una lectora de *Life* en un poble del *Midwest* nord-americà poguera imaginar-se asseguda en una trinxera espanyola. "Si les teues fotos no són prou bones", deia Capa, "és que no estàs prou a prop".

Aquesta tensió entre l'aura del fotògraf i la suposada objectivitat de la imatge també explica les curioses lleis estètiques del gènere. En el fotoperiodisme, és fàcil que els valors de producció minen la força d'una imatge. La virtuositat tècnica no és una cosa de la qual convinga ostentar. "Les fotos d'esdeveniments infernals", apuntava Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, "sem-

blen més autèntiques quan no tenen l'aspecte que resulta d'una il·luminació i composició "adequades". Tot l'oposat: com menys polides, més convincts. Això Capa també ho va entendre millor que molts. Per alguna cosa, va titular la seua autobiografia *Slightly Out of Focus*: les millors imatges, deia, solen estar lleugerament desenfocades.

Però si la foto del milicià caient li va eixir borrosa, el mateix s'ha de dir de les circumstàncies de la seua producció. El relat que va donar Capa en la ràdio nord-americana en 1947 no és l'únic existent. Deu anys abans, ens diu Richard Whelan (el seu biògraf), Capa havia contat les coses d'una manera un poc diferent. "Estaven els dos a soles en el front de Còrdova, encallats, Capa amb la seua preciosa càmera i el soldat amb el seu fusell", va escriure un reporter del *New York World Telegram* després d'entrevistar Capa el setembre de 1937. "Al final, el soldat va murmurar alguna cosa, dient que anava a jugar-se-la. Va eixir de la trinxera i Capa el va seguir. Van sonar les metralladores i Capa va disparar la seua càmera de manera automàtica, mentre queia al costat del cos del seu company."

Les contradiccions en els relats de Capa han servit per a alimentar la idea que la foto del milicià va ser posada en escena, una hipòtesi que va defensar per primera vegada el periodista Phillip Knightley en els anys setanta. I la veritat és que l'existència de fotografies similars de milicians diferents —dos corrent i un en aparent agonia—, però clarament preses en el mateix lloc que la imatge més famosa, semblen desmentir les dues versions narratives de Capa. És més, la coincidència dels enquadraments fa sospitar que Capa es pot haver servit d'un trípod (no es conserva cap negatiu de la foto del milicià caient; la tardor de 1936, l'assistent de Capa solia tallar els negatius i enviar-los a les revistes). Quan, fa alguns anys, un investigador *amateur* va anar a la recerca del paisatge muntanyenc que es distingeix en el rerefons d'aquesta sèrie, va poder confirmar que les fotos es van traure en un lloc a la província de Còrdova, Espejo, on per les dates que Capa va passar per allí no hi ha constància de cap batalla.

I, no obstant això, com en un bon relat de suspens, el dubte és un misteri. Alex Kershaw, un altre biògraf de Capa, suggereix que les inconsistències en els relats de Capa —i la seua mateixa incontinència narrativa, un poc compulsiva— poden respondre a un sentiment de culpa. No per haver escenificat la foto, sinó

per les circumstàncies vergonyoses de la presa. Al començament dels anys huitanta, la fotògrafa Hansel Mieth va enviar una carta a Whelan, el biògraf, en què va relatar una conversa tensa que va tindre el seu company d'aleshores, el també fotògraf Otto Hagel, amb Capa a la fi dels anys quaranta.

"El vaig conèixer quan encara vivia", va dir Capa a Otto, referint-se al milicià mort. "Estaven jugant. Estàvem tots jugant. Ens sentíem bé. No hi havia tirs. Venien corrent costa avall. Jo també corria".

—Els vas dir que escenificaren un atac?, li va preguntar Otto.

—No, no, fotre. Estàvem tots contents. Un poc bojós, potser.

—I què va passar?, va preguntar Otto.

—Doncs que, de sobte, va ser tot real. No vam sentir els tirs, almenys no al començament.

—I tu, on estaves?

—Un poc avançat de la resta i cap a un costat.

Aquesta versió afegida una dimensió dramàtica absent en les altres. L'escena hauria començat fent bajaranades, un joc entre soldats avorrits, animats pel testimoni fotogràfic (cal suposar que Capa treia fotos, entre bromes i ximpleries). Fins que, de sobte, es va imposar la guerra de veres i una bala de franc tirador va acabar amb les rialles. Segons Mieth, Capa sempre es va sentir còmplice en la mort del milicià.

Encara que va ser incapaç de provar l'autenticitat de la foto del milicià, Richard Whelan mai va voler admetre la possibilitat que Capa fora un frau. Foren les que foren les circumstàncies en què es va produir la foto del milicià —afirmava— el tremend poder de la imatge està fora de dubte. Sempre serà una de les millors fotos de la guerra de tots els temps.

Enfrontant-nos de nou amb la foto, fins i tot sense peu, és difícil no donar-li la raó. Deixem de costat tota la controvèrsia. Mirem la imatge. En què radica el poder que té precisament? Per a mi, hi ha dos elements principals. Primer, està el fet que aquesta foto, com poques, activa de manera perfectament equilibrada els dos trops que generen el poder de qualsevol imatge fotogràfica: la metonímia i la metàfora. D'una banda, la foto de Capa és metonímica: una imatge el significat de la qual depèn del seu context immediat. Veiem un milicià andalús, a la serra andalusa, en un

moment molt determinat: el començament de la Guerra Civil, quan el poble s'organitza en milícies per a resistir el colp militar de Franco i companyia.

D'altra banda, la imatge quasi immediatament transcendeix aquell context per a convertir-se en al·legoria. El milicià andalús anònim es converteix en el mateix poble espanyol, que se sacrifica en la lluita mundial contra el feixisme. Està sol: exposat al sol, exposat al foc enemic: vulnerable. No sorprén que caiga ferit, de mort. Sembla haver sigut el seu destí des de sempre. I, no obstant això, gràcies al fotògraf, que va congelar el moment en prémer el disparador, no cau: la foto capta el cos en suspens, desafiant la llei de gravetat, en un equilibri impossible, com un edifici bombardejat que es manté de peus de manera improbable. Com a metàfora, la foto de Capa encarna les famoses paraules d'Albert Camus, pronunciades temps després: "C'est en Espagne que ma génération a appris que l'on peut avoir raison et être vaincu, que la force peut détruire l'âme et que, parfois, le courage n'obtient pas de récompense" (És a Espanya on la meua generació ha après que un pot tindre raó i ser vençut, que la força pot destruir l'ànima i que, de vegades, el valor no rep cap recompensa). El segon element és iconogràfic: la foto de Capa desperta ressons visuals. Sense anar més lluny, la figura del milicià recorda el Jesucrist de la Pietà: reclinat, amb els ulls tancats i amb només el braç dret visible. El ressò subratlla la soledat de l'home: no hi ha ni marededeu que el sostinga.

Si els defensors de Capa mantenen que la possible escenificació de la foto no disminueix el poder que té, jo aniria un pas més enllà. Si poguérem establir amb certesa que es va posar en escena, no seria més impactant encara?

Imaginem-nos un moment que la imatge estiguera inclosa en aquesta exposició de Fernando Sánchez Castillo, amb un peu que diguera: "Milicià republicà en el front de Còrdova, jugant a morir en un dia sense batalla". Com canviaria la nostra lectura?

És veritat que es perdria el suspens que genera el dubte, aquell balanceig eternament irresolt que acompanya tota bona representació realista. Però també es guanyaria una cosa important. Per a començar, el canvi de perspectiva transformaria la nostra impressió del milicià. En lloc d'una figura tràgica —una víctima heroica, però víctima per damunt de tot— se'ns presentaria com un home en ple control del seu destí. Concretament, se subrat-

llarien dos fets. Primer que, si el milicià està en el front, ho està per decisió pròpia: com a lluitador voluntari contra el feixisme. I, segon, que va prendre aquesta decisió amb plena consciència del risc que comporta. Per a un milicià, l'acte de fingir la pròpia mort davant de la càmera no disminueix la seua valentia o el pes del seu sacrifici. Més bé l'oposat: la ficció acaba per subratllar la realitat del real.

I, si l'escenificació canvia la relació del milicià amb el seu destí, també canvia la seua relació amb el fotògraf. Si les coses hagueren ocorregut com les va narrar Capa en la ràdio en 1947, el milicià seria un mer participant passiu en la producció de la imatge (si la foto realment va ser obra de l'atzar, o de la sort, l'agència del mateix Capa s'hauria limitat a una acció fortuïta, instintiva, del dit índex; però igual seria una participació més activa que la del mort). En una posada en escena, no obstant això, el milicià adoptaria un paper actiu de col·laborador. Participar en una ficció no deixa de ser un exercici de poder. En el cas —probable, d'altra banda— que el mateix milicià morira de veres dies o setmanes després de traure's la foto escenificada, l'home hauria superat la mort. Al cap i a la fi, com ja deia Miguel de Unamuno, l'única manera de transcendir la mortalitat és inscriure's en una ficció.

Aquesta transformació, al mateix temps, ens afecta com a espectadors. Veure la imatge d'un soldat en el moment en què mor per l'impacte d'una bala inspira fascinació, però és una fascinació poc productiva i més bé mòrbida. L'acte de mirar no permet molt de marge de reacció més enllà del xoc, del fàstic o de la llàstima. Contemplar la imatge d'un soldat que fingeix la seua pròpia mort, d'altra banda, obri un espai per a una sèrie de reflexions més matisades i productives: sobre el valor d'una lluita armada empresa per principis polítics, per exemple, o sobre la posició del fotoperiodista en un context bèl·lic. O, per què no, sobre la il·lusió de la fotografia com a prova documental objectiva: una il·lusió de l'absència d'artifici i manipulació feta possible, precisament, per un ús astut de l'artifici i de la manipulació.

En aquest sentit, la retòrica de la fotografia funciona com la de qualsevol altra llengua. "[C]ontar, narrar, relatar és impossible, sobretot si es tracta de fets certs", deia Javier Marías en el seu discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia. "En el moment en què intervé la paraula, en el moment en què s'aspira al fet que la paraula *reproduïska* el que ha esdevingut, el que es fa és suplantar i falsejar això últim". Però aquest fracàs inevitable de tot intent de reproducció

de la realitat porta Marías a postular la superioritat inapel·lable de la ficció. Els textos que busquen plasmar la realitat mai seran més que provisionals, susceptibles a la correcció o el desmentiment. Només la ficció és autosuficient i definitiva. Només la persona que *inventa* una història és "facultat[ada] per a contar totalment". "Necessitem que una cosa pugui contar-se de vegades... sense limitacions ni zones d'ombra", diu Marías. "I la veritat és que només podem contar així... el que mai ha succeït".

Si la guerra és un joc, amb les seues pròpies regles i paranys, també ho és la cobertura mediàtica que se'n fa. Capa ens va mentir en alguna, o totes, de les seues versions del que va passar aquella vesprada d'agost a Còrdova? I, si ens va mentir, significa que trencava les regles del joc? No ho crec. Més que trencar les regles, la foto de Capa —realitzada just quan el fotoperiodisme modern s'inventava a si mateix— va ajudar a escriure-les.

NOTES

La gravació de l'entrevista radiogràfica a Capa es pot consultar en la web de l'Internacional Center of Photography, en <https://www.icp.org/news/robert-capa-1947-radio-interview>.

El número de *Life* amb la foto de Capa, del 12 de juliol de 1937, es pot consultar en l'arxiu electrònic de la revista mantingut per Google Books, en https://books.google.com/books?id=w0UEAAAAMBAJ&pg=PA17&source=gbs_toc&cad=2#v=onepage&q&f=false

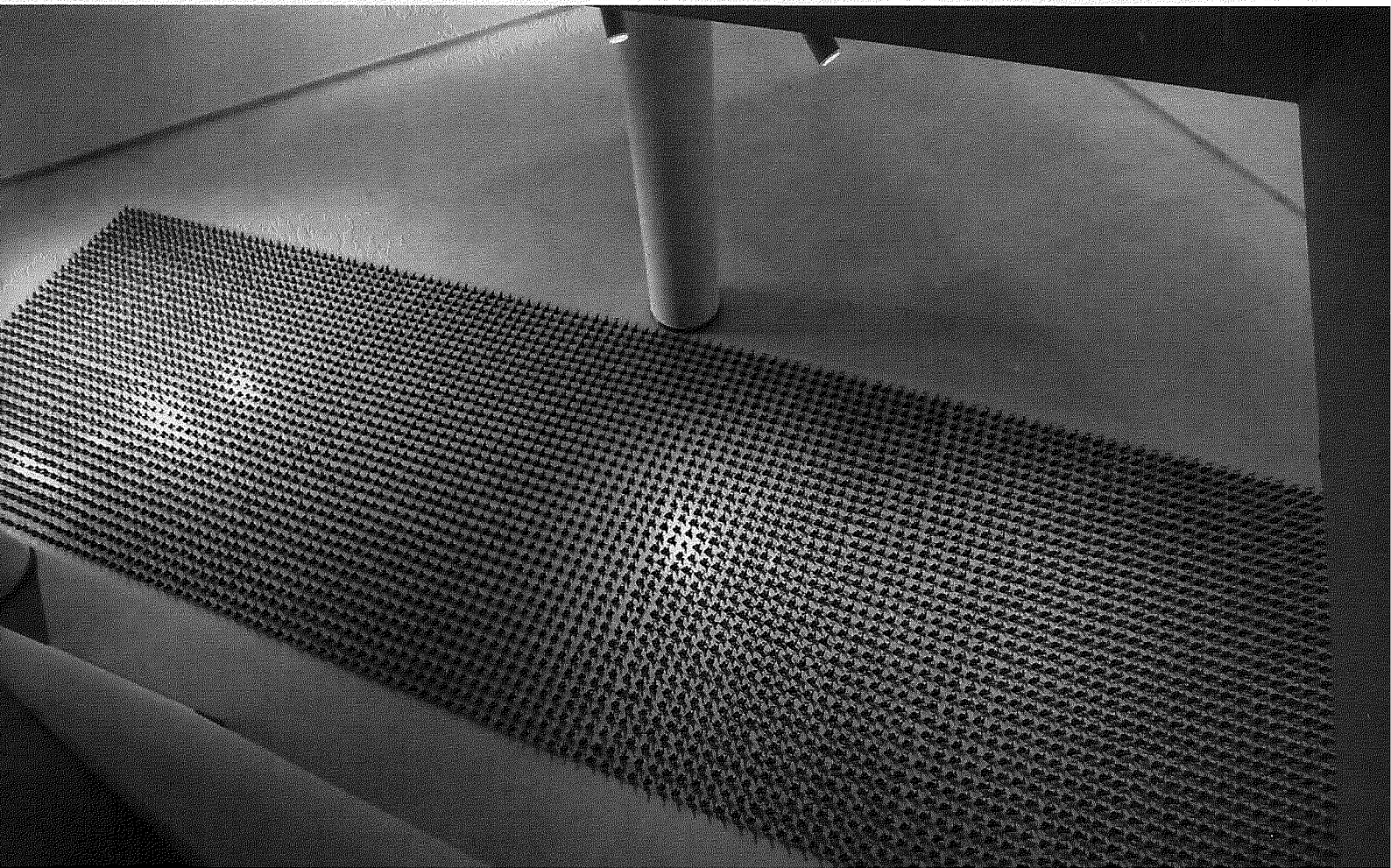
Ante el dolor de los demás, de Susan Sontag, va ser traduït per Aurelio Major i publicat per Alfaguara en 2003. La cita és de la pàgina 36.

La cita del *New York World Telegram* la dona Richard Whelan en *Robert Capa: A Biography* (University of Nebraska Press, 1985, p. 96).

La hipòtesi de l'escenificació la proposa Phillip Knightley en *The First Casualty: From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth Maker* (Harcourt Brace Jovanovich, 1975). Després, el llibre ha tingut diverses reedicions actualitzades.

Alex Kershaw cita la carta de Hansel Mietz en *Blood and Champagne: The Life and Times of Robert Capa* (Da capo Press, 2002), en les pàgines 40-41.

El discurs original d'ingrés a la Reial Acadèmia de la Llengua de Javier Marías va ser publicat en 2008 i pot consultar-se en <http://www.javier-marias.es/discurso.pdf>



Robert Capa o las reglas del juego

Sebastiaan Faber

“Simplemente levanté la cámara por encima de mi cabeza y, sin mirar, saqué la foto cuando los milicianos salieron de la trinchera. Eso fue todo. Envié los carretes sin desarrollarlos. Y cuando regresé, al cabo de tres meses en España, me había hecho famoso porque esa cámara en vilo había captado a un hombre en el momento en que le daba una bala. Probablemente fue la mejor foto de mi vida. Pero nunca la llegué a encuadrar por el visor”.

Este fue el relato que Robert Capa contó al ser entrevistado por la radio norteamericana en octubre de 1947 sobre su foto más famosa: la imagen del miliciano español en Córdoba que salió publicada por primera vez en la revista parisense *Vu* el 23 de septiembre de 1936 y, después, en julio de 1937, en la revista norteamericana *Life*. El pie de la foto, que ocupaba media página, identificaba al hombre como “un soldado español en el instante en que le mata un tiro en la cabeza”.

“La Guerra Civil española”, decía Capa en la radio, “era casi romántica, si uno puede decirlo así”. Los que luchaban, agregó, “no eran soldados. Y se morían a cada minuto con grandes gestos. Se imaginaban que realmente lo hacían por la libertad y que era una lucha justa. Estaban entusiasmados”.

“Me encontraba yo allí”, siguió, “en una trinchera con veinte milicianos. Ellos tenían veinte fusiles viejos. Y delante había una ametralladora franquista”. Cada tanto —contaba Capa— los milicianos gritaban “¡Vamos!” y salían de la trinchera. Los sobrevivientes regresaban, pero solo para volver a salir cinco minutos después. Y así continuamente. La cuarta vez, Capa decidió levantar su cámara por el borde para disparar a ciegas.

Capa era una persona encantadora, consciente de su carisma. En su inglés macarrónico, con acento húngaro, narró su historia, entre divertido y lacónico, ante la fascinación de sus entrevistadores. Porque lo que reveló no dejaba de ser una bomba. Su mejor foto —y la imagen más icónica de la Guerra Civil española— fue producto del azar. O de la suerte.

De ser verdad, la anécdota confirmaría algunas de las paradojas que han marcado al fotoperiodismo moderno desde que fue inventado, en los años treinta, por el propio Capa y un puñado de colegas. La tensión, por ejemplo, entre la pretendida objetividad de la imagen fotográfica y la idea del fotógrafo como *auteur*. Por un lado, se supone que una foto es una captura impersonal y mecánica de un pedazo de la realidad que se encuentra delante de su lente. Por otro, el fotoperiodista es una estrella mediática con un estilo propio cuya mera firma genera un aura capaz de conferir celebridad a los seres anónimos que su cámara se digna a captar (“Esta foto, ¿de quién es?” — “Hombre, ¡si es una Cartier-Bresson!” — “Claro, ahora lo veo”).

Pocos fotoperiodistas en los años treinta y cuarenta del siglo pasado comprendieron esta tensión dinámica mejor que Capa. Y pocos la supieron aprovechar como él. El propio fotógrafo —que, además de encantador, era fotogénico— no tardó en fascinar tanto o más al público que los eventos que registraba con su cámara Leica. En diciembre de 1938, la revista británica *Picture Post* dedicó una página entera al propio Capa. El fotógrafo salía de perfil, con un jersey oscuro y sujetando una cámara Eyemo (además de realizar fotografías, Capa y su compañera Gerda Taro también se dedicaban de vez en cuando a los noticiarios). “El fotógrafo de guerra más grande del mundo”, rezaba el titular. En el mismo mes, la revista *Life* se ufano de que la cámara de Capa “se acerca[ra] más a la guerra española que ninguna otra”. Lo que prometía el fotoperiodismo moderno, equipado con cámaras portátiles de carrete (la Leica con carrete de 35mm había salido al mercado en 1925), era sensacionales imágenes de acción. Pero sobre todo prometía la ilusión de la cercanía: que una lectora de *Life* en un pueblo del Medio Oeste estadounidense pudiera imaginarse sentada en una trinchera española. “Si tus fotos no son lo bastante buenas”, decía Capa, “es que no estás lo bastante cerca”.

Esta tensión entre el aura del fotógrafo y la supuesta objetividad de la imagen también explica las curiosas leyes estéticas del género. En el fotoperiodismo, es fácil que los valores de producción minen la fuerza de una imagen. La virtuosidad técnica no es algo

que convenga ostentar. "Las fotos de acontecimientos infernales", apuntaba Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, "parecen más auténticas cuando no tienen el aspecto que resulta de una iluminación y composición 'adecuadas'". Todo lo opuesto: cuanto menos pulidas, más convincentes. Esto Capa también lo entendió mejor que muchos. Por algo tituló su autobiografía *Slightly Out of Focus*: las mejores imágenes, decía, suelen estar ligeramente desenfocadas.

Pero si la foto del miliciano cayendo le salió borrosa, lo mismo cabe decir de las circunstancias de su producción. El relato que dio Capa en la radio norteamericana en 1947 no es el único existente. Diez años antes, nos dice Richard Whelan (su biógrafo), Capa había contado las cosas de forma algo distinta. "Estaban los dos solos en el frente de Córdoba, varados, Capa con su preciosa cámara y el soldado con su fusil", escribió un reportero del *New York World Telegram* después de entrevistar a Capa en septiembre de 1937. "Al final el soldado murmuró algo, diciendo que se la iba a jugar. Salió de la trinchera y Capa le siguió. Sonaron las ametralladoras y Capa disparó su cámara de forma automática, mientras caía al lado del cuerpo de su compañero".

Las contradicciones en los relatos de Capa han servido para alimentar la idea de que la foto del miliciano fue una puesta en escena, una hipótesis que defendió por primera vez el periodista Phillip Knightley en los años setenta. Y la verdad es que la existencia de fotografías similares de otros milicianos —dos corriendo y uno en aparente agonía—, pero claramente tomadas en el mismo lugar que la imagen más famosa, parece desmentir ambas versiones narrativas de Capa. Es más, la coincidencia de los encuadres hace sospechar que Capa podría haber utilizado un trípode (no se conserva el negativo de la foto del miliciano cayendo; en el otoño de 1936, el asistente de Capa solía cortar los negativos y enviarlos a las revistas).

Igual de intensos han sido los debates sobre el lugar de la foto y la identidad del miliciano. Durante muchos años, se dio por supuesto que la imagen se sacó el 5 de septiembre en Cerro Muriano (Córdoba), y a mediados de los años noventa un exmiliciano de Alcoy afirmó haber identificado al hombre que muere en la foto de Capa como Federico Borrell García, el único voluntario de la Columna Alcoyana que murió aquel día en Cerro Muriano. Pero cuando, hace algunos años, un investigador *amateur* fue en busca del paisaje montañoso que se distingue en el fondo de esta

serie, pudo confirmar que las fotos se sacaron en Espejo, en la provincia de Córdoba, donde por las fechas que Capa pasó por allí no hay constancia de batalla alguna.

Y, sin embargo, como en un buen relato de suspense, la duda se mantiene en vilo. Alex Kershaw, otro biógrafo de Capa, sugiere que las inconsistencias en los relatos de Capa —y su misma incontinencia narrativa, algo compulsiva— pueden responder a un sentimiento de culpa. No por haber escenificado la foto, sino por las circunstancias vergonzosas de su toma. A comienzos de los años ochenta, la fotógrafa Hansel Mieth envió una carta a Whelan, el biógrafo, en la que relataba una conversación tensa que tuvo su entonces compañero, el también fotógrafo Otto Hagel, con Capa a finales de los años cuarenta.

"Le conocí cuando aún vivía", le dijo Capa a Otto, refiriéndose al miliciano muerto. "Estaban jugando. Estábamos todos jugando. Nos sentíamos bien. No había tiros. Venían corriendo cuesta abajo. Yo también corría".

—¿Les dijiste que escenificaran un ataque?, le preguntó Otto.

—No, no, joder. Estábamos todos contentos. Un poco locos, quizás.

—¿Y qué pasó?, preguntó Otto.

—Pues que de repente fue todo real. No oímos los tiros, al menos no al principio.

—Y tú, ¿dónde estabas?

—Un poco adelantado del resto y hacia un lado.

Esta versión agrega una dimensión dramática ausente en las otras. La escena habría empezado tonteando, un juego entre soldados aburridos, animados por el testigo fotográfico (cabe suponer que Capa sacaba fotos, entre bromas y bobadas). Hasta que de repente se impuso la guerra de verdad y la bala de un francotirador acabó con las risas. Según Mieth, Capa siempre se sintió cómplice en la muerte del miliciano.

Aunque fue incapaz de probar la autenticidad de la foto del miliciano, Richard Whelan nunca quiso admitir la posibilidad de que Capa fuera un fraude. Cualesquiera que fueran las circunstancias en que se produjo la foto del miliciano —afirmaba—, el tremendo poder de la imagen está fuera de duda. Siempre será una de las mejores fotos de guerra de todos los tiempos.

Enfrentándonos de nuevo con la foto, incluso sin pie, es difícil no darle la razón. Dejemos de lado toda la controversia. Miremos la imagen. ¿En qué consiste su poder precisamente? Para mí, hay dos elementos principales. Primero, está el hecho de que esta foto, como pocas, activa de forma perfectamente equilibrada los dos tropos que generan el poder de cualquier imagen fotográfica: la metonimia y la metáfora. Por un lado, la foto de Capa es metonímica: una imagen cuyo significado depende de su contexto inmediato. Vemos a un miliciano, en la sierra andaluza, en un momento muy determinado: el comienzo de la guerra civil, cuando el pueblo se organiza en milicias para resistir el golpe militar de Franco y compañía.

Por otro lado, la imagen casi inmediatamente trasciende ese contexto para convertirse en alegoría. El miliciano andaluz anónimo se convierte en el mismo pueblo español, que se sacrifica en la lucha mundial contra el fascismo. Está solo: expuesto al sol, expuesto al fuego enemigo: vulnerable. No sorprende que caiga herido, de muerte. Parece haber sido su destino desde siempre. Y, sin embargo, gracias al fotógrafo, que congeló el momento al apretar el disparador, el hombre no cae: la foto capta al cuerpo en vilo, desafiando la ley de la gravedad, en un equilibrio imposible, como un edificio bombardeado que se mantiene en pie de forma improbable. Como metáfora, la foto de Capa encarna las famosas palabras de Albert Camus, pronunciadas tiempo después: "C'est en Espagne que ma génération a appris que l'on peut avoir raison et être vaincu, que la force peut détruire l'âme et que, parfois, le courage n'obtient pas de récompense" (Es en España donde mi generación ha aprendido que uno puede tener razón y ser vencido, que la fuerza puede destruir al alma y que, a veces, el valor no recibe recompensa). El segundo elemento es iconográfico: la foto de Capa despierta ecos visuales. Sin ir más lejos, la figura del miliciano recuerda al Jesucristo de la *Pietà*: reclinado, con los ojos cerrados y con solo el brazo derecho visible. El eco subraya la soledad del hombre: no hay ni virgen María que le sostenga.

Si los defensores de Capa mantienen que la posible escenificación de la foto no disminuye su poder, yo iría un paso más allá. Si pudiéramos establecer con certeza que se puso en escena, ¿no sería más impactante todavía?

Imaginémonos por un momento que la imagen estuviera incluida en esta exposición de Fernando Sánchez Castillo con un pie que dijera: "Miliciano republicano en el frente de Córdoba jugando a morir en un día sin batalla". ¿Cómo cambiaría nuestra lectura?

Es verdad que se perdería el suspense que genera la duda, ese balanceo eternamente irresuelto que acompaña toda buena representación realista. Pero también se ganaría algo importante. Para empezar, el cambio de perspectiva transformaría nuestra impresión del miliciano. En lugar de una figura trágica —una víctima heroica, pero víctima por encima de todo—, se nos presentaría como un hombre en pleno control de su destino. Concretamente, se subrayarían dos hechos. Primero, que si el miliciano está en el frente lo está por decisión propia: como luchador voluntario contra el fascismo. Y, segundo, que tomó esa decisión con plena consciencia del riesgo que conllevaba. Para un miliciano, el acto de fingir la propia muerte ante la cámara no disminuye su valentía o el peso de su sacrificio. Más bien lo opuesto: la ficción acaba por subrayar la realidad de lo real.

Y si la escenificación cambia la relación del miliciano con su destino, también cambia su relación con el fotógrafo. Si las cosas hubieran ocurrido como las narró Capa en la radio en 1947, el miliciano sería un mero participante pasivo en la producción de la imagen (si la foto realmente fue obra del azar, o de la suerte, la intervención del propio Capa se habría limitado a una acción fortuita, instintiva, del dedo índice; pero igual sería una participación más activa que la del muerto). En una puesta en escena, sin embargo, el miliciano adoptaría un papel activo de colaborador. Participar en una ficción no deja de ser un ejercicio de poder. En el caso —probable, por otra parte— de que el mismo miliciano muriera de verdad días o semanas después de sacarse la foto escenificada, el hombre habría superado a la muerte. Al fin y al cabo, como ya decía Miguel de Unamuno, la única forma de trascender la mortalidad es inscribirse en una ficción.

Esta transformación, a su vez, nos afecta como espectadores. Ver la imagen de un soldado en el momento en que muere por el impacto de una bala inspira fascinación, pero es una fascinación poco productiva y más bien mórbida. El acto de mirar no permite mucho margen de reacción más allá del choque, del asco o de la lástima. Contemplar la imagen de un soldado que finge su propia muerte, por otra parte, abre un espacio para una serie de reflexiones más matizadas y productivas: sobre el valor de una lucha armada emprendida por principios políticos, por ejemplo; o sobre la posición del fotoperiodista en un contexto bélico. O, por qué no, sobre la ilusión de la fotografía como prueba documental objetiva: una ilusión de la ausencia de artificio y manipulación hecha posible, precisamente, por un uso artero del artificio y de la manipulación.

En este sentido, la retórica de la fotografía funciona como la de cualquier otra lengua. “[C]ontar, narrar, relatar es imposible, sobre todo si se trata de hechos ciertos”, decía Javier Marías en su discurso de ingreso a la Real Academia. “En el momento en que interviene la palabra, en el momento en que se aspira a que la palabra *reproduzca* lo acontecido, lo que se está haciendo es suplantarlo y falsear esto último”. Pero este fracaso inevitable de todo intento de reproducción de la realidad le lleva a Marías a postular la superioridad inapelable de la ficción. Los textos que buscan plasmar la realidad nunca serán más que provisionales, susceptibles a la corrección o el desmentido. Solo la ficción es autosuficiente y definitiva. Solo la persona que *inventa* una historia es “facultad[a] para contar cabalmente”. “Necesitamos que algo pueda contarse a veces [...] sin limitaciones ni zonas de sombra”, dice Marías. “Y lo cierto es que sólo podemos contar así [...] lo que nunca ha sucedido”.

Si la guerra es un juego, con sus propias reglas y trampas, también lo es su cobertura mediática. ¿Capa nos mintió en alguna —o en todas— de sus versiones de lo que pasó esa tarde de septiembre en Córdoba? Y si nos mintió, ¿significa que rompiera las reglas del juego? No lo creo. Más que romper las reglas, la foto de Capa —realizada justo cuando el fotoperiodismo moderno se inventaba a sí mismo— ayudó a escribirlas.

NOTAS

La grabación de la entrevista radiofónica a Capa se puede consultar en la web del International Center of Photography, en <https://www.icp.org/news/robert-capa-1947-radio-interview>.

El número de *Life* con la foto de Capa, del 12 de julio de 1937, se puede consultar en el archivo electrónico de la revista mantenido por Google Books, en https://books.google.com/books?id=w0UEAAAAMBAJ&pg=PA17&source=gbs_toc&cad=2#v=onepage&q&f=false.

Ante el dolor de los demás, de Susan Sontag, fue traducido por Aurelio Major y publicado por Alfaguara en 2003. La cita es de la página 36.

La cita del *New York World Telegram* la da Richard Whelan en *Robert Capa: A Biography*, University of Nebraska Press, 1985, p. 96.

La hipótesis de la escenificación la propone Phillip Knightley en *The First Casualty: From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth Maker*, Harcourt Brace Jovanovich, 1975. Posteriormente, el libro ha tenido varias reediciones actualizadas.

Alex Kershaw cita la carta de Hansel Mieth en *Blood and Champagne: The Life and Times of Robert Capa*, Da Capo Press, 2002, pp. 40-41.

El discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua de Javier Marías fue publicado en 2008 y puede consultarse en <http://www.javiermarias.es/discurso.pdf>.

