

---

## Miscellaneous

---

**José Manuel Susperregui**

<https://orcid.org/0000-0003-4775-8217>

[josemanuel.susperregui@gmail.com](mailto:josemanuel.susperregui@gmail.com)

Universidad del País Vasco

---

## Recibido

13 de septiembre de 2023

## Aprobado

29 de diciembre de 2023

---

© 2024

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

[www.communication-society.com](http://www.communication-society.com)

---

2024 – Vol. 37(2)

pp. 109-124

---

## Cómo citar este artículo:

Susperregui, J. M. (2024).

Ligeramente desenfocado. Análisis

de la ambigüedad en la fotografía

de Robert Capa, *Communication &*

*Society*, 37(2), 109-124.

[doi.org/10.15581/003.37.2.109-](https://doi.org/10.15581/003.37.2.109-124)

124

# Ligeramente desenfocado. Análisis de la ambigüedad en la fotografía de Robert Capa

## Resumen

El concepto “ligeramente desenfocado” atribuido al fotógrafo Robert Capa es una línea de investigación que invita a indagar en ciertos iconos como las fotografías “Muerte de un miliciano” y “Crawling through the water”. Sobre la versión de los valores de la obra de Robert Capa y los resultados de las últimas investigaciones, existen algunas discrepancias en relación a la catalogación de *The Mexican Suitcase II* y su estilo fotográfico. El conflicto de las cámaras, los negativos perdidos y el efecto del desenfoco en ambos iconos son coincidencias que pueden formar un patrón en el discurso sobre Robert Capa. En esta investigación también se analizan dos tesis sobre los sesgos de la fotografía de prensa y de la fotografía documental. La primera considera que en la fotografía de prensa la escenificación es una información fraudulenta, pero no así en la fotografía documental. La segunda tesis estima que la escenificación es un fraude inadmisibles en ambos sesgos fotográficos. La metodología aplicada en ambas tesis coteja los dos iconos de Robert Capa considerados como propios de la fotografía de prensa, con otros dos iconos del fotógrafo Arthur Rothstein, “Cattle Skull” y “Dust Storm”, autor de referencia de la fotografía documental y del programa Resettlement Administration de 1936, años más tarde conocido como Farm Security Administration. La reacción de la prensa ante la escenificación de la fotografía “Cattle Skull” no dejó ninguna duda sobre la incompatibilidad de la puesta en escena en el ámbito de la fotografía documental.

## Palabras clave

**Robert Capa, mito, ligeramente desenfocado.**

## 1. Metodología

La metodología tiene en cuenta el concepto “ambigüedad” del subtítulo de esta investigación como consecuencia del mantra “Slightly Out of Focus” originado por un comentario del periodista O. D. Gallagher sobre la fotografía del miliciano realizada en 1936, que dio origen al título del libro publicado en 1947. Otra referencia fundamental en esta investigación es la fotografía “Crawling through the water” que pertenece al reportaje del desembarco en la playa de Omaha en 1946.

En los relatos de ambas fotografías existen discrepancias sobre su autenticidad debido a sus ambigüedades, que han sido analizadas y contrastadas con la técnica fotográfica y, también, con diversas declaraciones del biógrafo Richard Whelan y del editor gráfico de *LIFE* John G. Morris.

Esta investigación analiza los conceptos de fotografía de prensa y fotografía documental, categorías fotográficas diferenciadas pero a su vez muy próximas. La fotografía del miliciano, según los códigos de ética profesional que no admiten la escenificación aplicados a la fotografía de prensa, se valora como fotografía documental por considerarla menos estricta.

En esta investigación también se analiza la escenificación en la fotografía documental, teniendo como referencia principal los proyectos Resettlement Administration y Farm Security Administration, en los que participó Arthur Rothstein, así como las discrepancias sobre sus fotografías “Cattle Skull” y “Dust Storm”, que también fueron realizadas en 1936 y generaron en la opinión pública un rechazo a las escenificaciones.

## 2. Introducción

**Figura 1.** Robert Capa. *Der Welt-Spiegel* 1933.



La carrera profesional de Robert Capa como fotógrafo de prensa comenzó en 1933 cuando Simon Guttman, director de la agencia Dephot, le envió a Copenhague para cubrir la conferencia de Leon Trotsky en el Sport Palast ante un público universitario sobre el significado de la Revolución rusa. Según su biógrafo Richard Whelan (1985, p. 41), el relato que Capa contó años más tarde sobre las dificultades para sacar las fotografías de su primer reportaje publicado en la revista *Der Welt-Spiegel* en marzo de 1933 (Figura 1) no es cierto. Es un relato fruto de su imaginación que Whelan rechaza, porque el episodio que cuenta corresponde a un mitin de Léon Blum en París, en mayo de 1936.

La inventiva de Robert Capa es un recurso frecuente en sus relatos cuyo ejemplo es el caso de Leon Trotsky. El reportaje está resuelto con la cámara montada sobre un trípode porque tres fotografías de este reportaje comparten el mismo encuadre, coincidencia que solo garantiza una cámara fijada sobre un trípode que a su vez evidencia la contradicción de su relato.

En la biografía publicada por el International Center of Photography (Hostetler, 1999, p. 211), su primera etapa importante como fotoperiodista fue la guerra civil española junto a su compañera Gerda Taro, donde alcanzó el mayor hito de su carrera profesional cuando publicó la fotografía “Muerte de un miliciano” en la revista *LIFE*. Más tarde, en diciembre de 1938, el titular de la revista *Picture Post* –con una tirada de 1.350.000 ejemplares y editada por su amigo Stefant Lorant– declarándole en la portada “The Greatest War-Photographer in the World”, logró para Capa una fama internacional que todavía perdura. La tragedia de su novia Gerda Taro, que murió cuando un tanque republicano chocó con el coche donde huía de la batalla de Brunete, es un episodio importante en la biografía de Robert Capa. Sus colaboraciones con las revistas americanas *LIFE* y *Collier's* durante la segunda guerra mundial también fue un capítulo trascendental, destacando el reportaje del desembarco de Normandía en la playa de Omaha, donde realizó algunas fotografías relevantes que fueron publicadas en la revista *LIFE*.

Entre ambas etapas, la guerra civil española y la segunda guerra mundial, también cubrió la guerra chino-japonesa durante más de siete meses en 1938. Una referencia importante de este periodo es la portada de la revista *LIFE* del 16 de mayo de 1938 que reproduce en contrapicado el rostro de un joven soldado chino, con el título “A defender of China”, así como el retrato del general Chiang Kai-shek en junio de 1938. Entre 1948 y 1950 realizó varios reportajes sobre Israel y su declaración de independencia que tuvo lugar en el Museo de Arte de Tel Aviv, dando lugar a enfrentamientos con los ejércitos de Egipto, Transjordania, Irak y Siria que duraron algo más de un año. Algunos de estos combates fueron cubiertos por Robert Capa.

Sobre los reportajes dedicados a Israel entre 1948 y 1950, apenas se conocen fotografías. La agencia Magnum solamente publica once imágenes en su página web, de las cuales siete corresponden a la vida social de los inmigrantes que llegan a Israel, dos se refieren al bombardeo del buque Altalena ordenado por Ben-Gurión, y las dos últimas corresponden al Frente Central relacionadas con un kibutz. Sobre estos reportajes, el International Center of Photography no muestra ninguna fotografía en su página web.

Sin embargo, en 1950 se publicó el libro *Report on Israel* de Irwin Shaw y Robert Capa (Shaw & Capa, 1950). El prólogo es un buen indicador del contenido del libro resuelto con una narración épica sobre la experiencia de sus autores durante el corto periodo de tiempo que permanecieron en el estado de Israel. Se limitaron a contar lo que estaba sucediendo en aquel momento. En esta edición se publicaron 85 fotografías sobre el Día de la Independencia y las ciudades de Tel Aviv, Jerusalén y Galilea que han sido analizadas por Mendelson y Smith (2006, pp. 187-201), concluyendo que recurre a los mitos culturales israelíes, principalmente la creación de un estado a partir de un lugar desolado en un oasis. El autor George Rodger (Miller, 1997, p. 96), crítico con las anexiones israelíes de territorio palestino, tuvo dificultades para publicar sus trabajos, a diferencia de Robert Capa y David Seymour, que tuvieron mucho éxito por la afinidad política con los editores judíos de algunas revistas estadounidenses. Miller también manifestó su desacuerdo con la ideología de Magnum, que no defendió a los árabes expulsados de sus tierras, tomando partido a favor de los ocupantes.

Las fotografías de Robert Capa representan un excelente estudio de caso para examinar la construcción y recapitulación del mito a través de la cobertura objetiva de las noticias. Las imágenes del fotoperiodista sobre el nacimiento del estado de Israel abogan por una lectura específica que celebra una supuesta rectitud/naturalidad del estado judío y abraza los mitos culturales israelíes dominantes relacionados con su fundación. Además, sus fotografías argumentan que los israelíes estaban creando un estado *ex nihilo* al convertir un lugar desolado, una franja de tierra despoblada, en un oasis urbano y agrícola. Las imágenes de Capa aprovechan el mito de la recuperación de la tierra, que los colonos creían que era legítimamente suya, y su conexión espiritual a ese territorio. Este análisis da una idea de la práctica del fotoperiodismo como un oficio humano en lugar de uno mecánico.

El libro *A Russian Journal* de John Steinbeck (1976), ilustrado con fotografías de Robert Capa, proyecto financiado por el periódico *New York Herald Tribune*, fue una experiencia interesante tanto para John Steinbeck como para Robert Capa. Este proyecto según la agencia Magnum (2023), tenía como objetivo elaborar un testimonio presencial de la vida cotidiana de la Unión Soviética. En realidad, ambos autores querían tener una experiencia personal sobre la política soviética que sirviera de referencia para valorar las informaciones que divulgaban los medios de comunicación norteamericanos durante los años de la guerra fría.

**Figura 2.** Robert Capa. Agencia Magnum.



En el libro se publicaron 68 fotografías del total de 4 000 negativos que sacó Robert Capa durante el viaje. La mayoría reproducen paisajes anodinos sin apenas presencia humana. En términos generales, en este proyecto Capa cumple con su máxima: Si tus fotografías no son lo suficientemente buenas, es que no estás lo suficientemente cerca.

La experiencia de Robert Capa en la guerra de Vietnam fue el final de su carrera profesional y de su vida. El último reportaje de Capa según Whelan fue consecuencia del conflicto causado por el reportaje de David Douglas Duncan en las relaciones entre Francia y Estados Unidos; los campesinos trabajando en las plantaciones de arroz mientras los tanques franceses disparan sus cañones, el motorista francés que pasa rozando la cuneta donde están los campesinos, y su última foto de un pelotón de infantería que avanzaba en campo abierto (Figura 2), se ajustan a las situaciones que describe Whelan (1985, pp. 297-300) sobre este reportaje.

### **3. Los dos iconos de Capa**

Con motivo de la colocación de una placa conmemorativa en la residencia de Robert Capa en la calle Froidevaux n.º 37 de París, Cynthia Young<sup>1</sup> publicó el artículo “Les Deux Icônes de Capa”, refiriéndose a las fotografías “Muerte de un miliciano” de la guerra civil española y la fotografía “Crawling through the water” durante el desembarco en la playa de Omaha en junio de 1944. La elección de estas dos fotografías entre otras miles que Robert Capa realizó en ambas guerras corresponde a que “en estas dos imágenes logró captar en una fracción de segundo a un combatiente que simboliza el sacrificio de millones de voluntarios y soldados”. Sobre la foto del miliciano, Young afirma que “el escenario exacto nunca ha estado claro y probablemente nunca lo estará”.

Esta afirmación confirma que no reconoce que ese enigma ya fue resuelto anteriormente, como manifiesta el editorial “Falling Soldier” del *New York Times*<sup>2</sup>, cuando manifiesta que “la verdad de ‘Muerte de un miliciano’ es especialmente importante. Importa para la reputación de Capa saber si este hombre cayó y nunca se levantó otra vez, o se levantó y se fue”.

El recurso argumentario principal para mantener la incógnita de la fotografía del miliciano es el adverbio “nunca”, que se repite en el artículo de N. Pulido<sup>3</sup>: “Nunca sabremos que pasó, pero, como dice Juan Barja, director del Círculo de Bellas Artes, ‘esa foto contiene verdad. Cuenta la verdad de una guerra’. Por eso es un icono”. En esta afirmación sorprende que el desconocimiento de lo que sucedió realmente no impide saber la verdad y, en consecuencia, la foto del miliciano representa la verdad de una guerra.

#### **3.1. Primer icono: “Muerte de un miliciano”**

La subjetividad es el factor dominante en estas polémicas (Mandoqui, 2004, p. 12): “A pocos sorprende ya que la fotografía pueda mostrar la realidad como también ocultarla, falsearla o transformarla [...]. El código de interpretación suele ser puramente afectivo”. También es interesante la valoración sobre la autenticidad de la fotografía (Lavoie, 2017, p. 177), que considera que “es un valor imputado, no una cualidad inmanente”.

La RAE define el término ‘inmanente’ como “algo que va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella”; la autenticidad en la fotografía es una exigencia de los Códigos Éticos de la fotografía de prensa para preservar su integridad de la manipulación. La negación de la cualidad inmanente de autenticidad en la fotografía de prensa es una valoración contraria a la estimación de los medios de comunicación.

Por otro lado, la subjetividad de la interpretación parece contradecir la inmanencia de la autenticidad fotográfica defendida por los medios de comunicación, pero no existe tal contradicción porque los medios protegen la autenticidad. Ahora bien, el código de interpretación de los lectores puede estar influido por motivos de distinta índole. Cuando un medio de comunicación descubre una manipulación con ánimo de engaño, rechaza la fotografía por razones éticas y también porque afecta a la relación de confianza entre los lectores y el editor. Los Códigos Éticos de la fotografía de prensa ya estaban vigentes cuando Robert Capa realizó la fotografía del miliciano (Figura 3).

<sup>1</sup> Young, C. (2018). Les Deux icônes de Capa. *Le Monde Hors-Série*. Octubre-Novembre, 78.

<sup>2</sup> Falling Soldier. *The New York Times*. August 19, 2009.

<sup>3</sup> Pulido, N. (2016). A Robert Capa le sacan los colores. *ABC*. 20/10/2016.

La definición de icono (Hariman & Lucaites, 2007, pp. 17-175) como “aquellas imágenes fotográficas [...] que se entiende son representaciones o respuestas, y se reproducen a través de una variedad de medios, géneros o temas”, sobre la efectividad del valor noticioso de la fotografía icónica, considera que no es suficiente si no va acompañada de un pie de foto. Aun así, valora a su vez la importancia de que “una sola imagen puede hacer un trabajo importante dentro del discurso público”, pero una condición imprescindible para que una fotografía se convierta en un icono es que “debe existir un amplio reconocimiento del conflicto, la tensión y los valores culturales subyacentes” (Chin-Chuan, Hongtao & Franci, 2011, pp. 335-336).

Los dos iconos de Robert Capa a los que hace referencia Cynthia Young en su artículo son referencias clave para el reconocimiento de los conflictos que representan, porque mantienen el discurso público a pesar del tiempo transcurrido, solapando otros conflictos también muy mediáticos como fue la guerra del Vietnam.

Sobre el icono “Muerte de un miliciano”, la discusión de la escenificación o autenticidad está sobreeséida por las evidencias que demuestran su escenificación. La última certeza objetiva son las coordenadas del yacimiento donde posó el miliciano, que complementada por su posición desmonta el relato de Robert Capa en diferentes medios de comunicación.

**Figura 3.** Robert Capa. “Muerte de un miliciano”. *LIFE*.



### 3.2. Segundo icono: “Crawling through the water”

La revista *LIFE* con el reportaje de Robert Capa sobre el desembarco en la playa de Omaha se publicó por primera vez dos semanas después, el 19 de junio de 1944. El artículo contenía 21 fotografías de las que las 10 primeras correspondían a Robert Capa; cinco de ellas pertenecen a la cámara Contax de 35 mm. de Robert Capa y el resto, a la Rolleiflex de formato 6x6 cm.

Según John G. Morris (2002, pp. 6-7), editor fotográfico de *LIFE* destacado en Londres durante la segunda guerra mundial, se recibió un paquete de Robert Capa que contenía cuatro carretes de 35 mm. más 12 rollos de 120 de la cámara Rolleiflex, acompañado de una nota indicando que la acción se encontraba en el carrete de 35 mm. Siguiendo con el relato de Morris, el jefe de laboratorio entregó los carretes a Dennis Bank para que los revelase.

Este relato resulta confuso porque si en la sede londinense de *LIFE* habían recibido cuatro carretes de 35 mm. la nota manuscrita se refiere solamente a un carrete. Siguiendo con esta narración, el jefe de laboratorio los entregó a Dennis Bank para su revelado. El fotógrafo Wild comentó a Morris que los negativos tenían un poco de grano pero una apariencia fabulosa. Minutos más tarde, Dennis Bank alertó de que se habían perdido las fotos de Capa debido al calor del armario de secado. Como resultado del revelado, en tres de los carretes no se veía ningún negativo, no así en el cuarto carrete donde se revelaron once negativos. Morris valoró la grandiosidad de las fotografías de guerra más espectaculares jamás tomadas.

La explicación técnica del accidente del laboratorio de fotografía fue que, debido al calentamiento del armario de secado, la emulsión de los negativos se había derretido y desprendido de los carretes, quedando solamente el acetato transparente como resultado.

Los negativos de 35 mm. de la cámara Contax, según Whelan (2007, p. 239), muestran en la parte inferior las perforaciones para el arrastre de la película como consecuencia del deslizamiento de la emulsión sobre la superficie del negativo. Esta observación, según Coleman (2019, p. 31) refiriéndose a la presencia de las perforaciones, “se debió a una falta de coincidencia entre los carretes de película Kodak de 35 mm y el diseño de la cámara Contax II, que usó Capa ese día, y no a ningún daño de las películas”. La opinión de Coleman coincide con McElroy (2015), porque el desajuste de 2 mm. entre los carretes de Kodak que utilizó Capa en la cámara Contax provocaba que en el negativo, al no encajar correctamente con el marco interior de la cámara, aparecieran las perforaciones superiores (Figura 4).

**Figura 4.** Robert Capa. Leipzig 1945.



Como la imagen fotográfica se invierte en el interior de la cámara, al posicionarla correctamente las perforaciones aparecen en la parte inferior del negativo. Coleman (2019, p. 31) percibe que este efecto de las perforaciones oscuras también se manifiesta durante los reportajes que Capa realizó en la década de 1940, porque siguió utilizando la misma combinación de cámara Contax y carretes Super-XX de Kodak. La relación que estableció Whelan entre el deslizamiento de la emulsión y la presencia de parte de las perforaciones de arrastre en los negativos de Omaha Beach de Capa carece de congruencia.

Al analizar el relato de Morris, vemos algunas contradicciones. Si se revelaron los cuatro carretes en la sesión de laboratorio, finalizada con el secado de todos los negativos en el mismo armario y en las mismas condiciones de temperatura, no se explica cómo en tres carretes se derritieron todos los negativos y solamente en uno quedaron fijados once negativos. De ser cierto que la alta temperatura derritió la mayor parte de los negativos, resulta extraño que once se salvaran. Por otro lado, la emulsión del negativo no se derrite por la alta temperatura, en todo caso perjudicaría a la calidad de la imagen del negativo al cristalizar la emulsión, restándole definición.

Si la nota manuscrita que acompañaba a los cuatro carretes de 35 mm. de Robert Capa se refería solamente a uno de ellos y no a los cuatro, y dados los resultados del laboratorio, la explicación lógica sería que tres carretes entregados por Capa no contenían ninguna imagen latente, es decir, Capa no los había utilizado, y solamente el cuarto carrete contenía once exposiciones que se revelaron en el laboratorio. Como conclusión principal se puede afirmar que con la cámara Contax de 35 mm. Robert Capa solamente realizó once fotografías.

Sobre la cobertura mediática del Día D, Richard Whelan (2007, p. 209) revela que en Londres se acreditaron más de quinientos corresponsales americanos e ingleses; fotoperiodistas de prensa diaria, revistas, también cámaras de noticiarios cinematográficos y comentaristas radiofónicos principalmente. Sin embargo, John G. Morris (2002, p. 20) manifiesta que el día D “será recordado para siempre por esas fotografías”, al igual que Robert Capa (2001, p. 152) cuando comentó que “siete días más tarde me enteré de que las fotografías que había tomado en Easy Red se consideraban las mejores del desembarco”. Ambas declaraciones se limitan a expresar la calidad del reportaje de Capa, pero sin cotejar otros reportajes fotográficos.

**Figura 5.** Robert Capa. Omaha 6/6/1944.



La declaración de Capa (2001, p. 148) sobre su estado físico durante el reportaje es una información importante, porque “la cámara vacía me temblaba en las manos. Era un nuevo tipo de miedo que me sacudía el cuerpo de pies a cabeza”. Siguiendo con este capítulo, Whelan (2007, p. 234) afirma que “desde aquel momento ya no pudo volver a cargar la cámara, ni hacer más fotos en la playa”. Además, si añadimos la fría temperatura del agua del canal de la Mancha (Capa 2001, p. 140) que en los meses de junio no supera los 13º, se comprende el temblor de sus manos que se aprecia en la fotografía titulada por *LIFE* “Crawling Through the

Water” (Figura 5), aunque en el pie de foto (*LIFE*, 16(25), p. 27) atribuye el temblor a “la intensa emoción del momento [que] hizo que el fotógrafo Capa moviera su cámara y la imagen quedara borrosa”. El temblor debido al miedo y al frío fue la causa de que la fotografía saliera movida que, a diferencia de una fotografía desenfocada, reproduce un doble contorno en el lado izquierdo del casco del soldado Huston Riley que recuerda el momento, como relata J. Baughman (2019), “dos hombres se exponen al fuego enemigo y ayudan a Riley a cubrirse, uno de los cuales tiene una cámara alrededor del cuello. El fotógrafo es Capa [...]. Sus manos están temblando. Poco después su cámara se atasca”. Este mismo efecto debido al temblor de la manos de Capa también aparece en la fotografía del reportaje de *LIFE* titulada “The First Wave” (Figura 6), donde se aprecia un resultado igual que reproduce el doble contorno del perfil izquierdo de los soldados.

**Figura 6.** Robert Capa. Omaha 6/6/1944.



La identidad del soldado arrastrándose por el agua en un principio fue asignada por Richard Whelan (1985, p. 212) a Edward K. Regan, “quien se ha reconocido a sí mismo como el soldado que emerge del agua en la fotografía más famosa del Día D de Capa”, pero más adelante (Whelan, 2007, p. 233) rectificó y lo identificó como Huston S. Riley, que desembarcó en la primera oleada en Easy Red, al igual que Capa. La madre de Huston S. Riley fue la primera que identificó a su hijo a partir de la publicación de las fotografías en la revista *LIFE*.

En 2016, John G. Morris, en vísperas de su centenario, hizo unas declaraciones (Estrin, 2016, p. 4) sobre el reportaje de Capa en Omaha Beach: “el Sr. Morris ahora cree que los negativos no se derritieron y que el Sr. Capa solo expuso 11 fotogramas en uno de los cuatro rollos que se enviaron”, y sigue: “No creo que él mismo supiera cuántas fotos había tomado. Creo que había tres rollos que no tenían nada. Gracias a Dios tenemos un rollo que tenía algo”.

#### **4. Coincidencias y diferencias entre los iconos de Capa**

En la entrevista realizada a Robert Capa<sup>4</sup> en New York, declaró a *World-Telegram* que “no hace falta recurrir a trucos para hacer fotos. No tienes que hacer posar a nadie ante la cámara. Las fotos están ahí, esperando que las hagas. La verdad es lo mejor, la mejor propaganda”. Esta

<sup>4</sup>*New York World-Telegram*. September 2<sup>nd</sup>, 1937.

declaración coincide con la ética profesional recogida en los códigos del fotoperiodismo; sin embargo, en el caso de Capa los resultados de diversas investigaciones demuestran algunas contradicciones que se repiten en los relatos sobre las fotografías “Muerte de un miliciano” y “Crawling Through the Water”.

El icono de la guerra civil española no se ajusta a su declaración “no tienes que hacer posar a nadie” porque se ha demostrado que el miliciano posó ante su cámara. Sobre su identidad y la del soldado americano, en ambos casos la primera identificación fue equivocada. En el comunicado de la agencia Magnum (Boot, 1996) del 2 de septiembre de 1996, al miliciano español se le identificó como Federico Borrell García, que se reveló erróneo cuando tres años más tarde se ubicó el yacimiento de la foto en la localidad de Espejo y no en Cerro Muriano, como anunció la agencia Magnum en un comunicado. La identidad del miliciano de Capa sigue siendo la última incógnita por descubrir, pero carece de relevancia en la investigación de la escenificación de la foto porque la localización del yacimiento es la clave principal.

El comunicado de la agencia Magnum revelando la identidad del miliciano coincide con la edición de un libro de Capa (1996) en el sexagésimo aniversario de la foto del miliciano. La conjunción del comunicado de Magnum y la edición del libro de Capa tuvo una gran trascendencia a pesar de que la prueba principal, el retrato de Federico Borrell García, no tenía ningún parecido con el miliciano de la foto de Capa, ni tampoco coincidían las edades.

En el icono del desembarco de Omaha Beach, la identificación del soldado americano que se le asignó a Edward K. Regan fue rectificada. Finalmente se le reconoció como Huston S. Riley que, además del parecido con la imagen de la fotografía “Crawling through the water”, testificó sobre el *modus operandi* de Capa en la realización de la fotografía, como anteriormente ha quedado documentado por Baughman.

“Ligeramente desenfocado” es uno de los aforismos de Robert Capa que dio el título a su libro publicado en 1947. También es una pieza fundamental en el relato de sus iconos y, a su vez, muy discutido. La controversia discurre entre la versión del corresponsal del *London Daily News*, O. D. Gallagher, reproducida por Phillip Knightley (1975, p. 212) y la de Richard Whelan (2002). Gallagher, en un encuentro con Robert Capa en un hotel de Hendaya (Francia) en 1937, le comentó que la foto del miliciano era muy genuina porque no estaba totalmente enfocada. Capa se echó a reír y dijo: “Si quieres tener buenas instantáneas de acción, no deben estar totalmente enfocadas. Si tu mano tiembla un poco, entonces consigues una buena instantánea de acción”.

Sobre el desenfoco de la fotografía del miliciano se aprecia una diferencia en la técnica fotográfica aplicada en las dos fotografías de milicianos muertos publicadas por primera vez en la revista francesa *VU* (Figura 7).

En estas dos fotografías que guardan el mismo encuadre en ambos costados se puede apreciar la diferencia en el enfoque. En la imagen superior que corresponde a la foto icónica del miliciano, el primer plano está desenfocado y el fondo montañoso, enfocado. En la segunda fotografía, el enfoque es al revés; el primer plano está enfocado y el fondo montañoso, desenfocado. Este análisis de ambas fotografías induce a recapacitar sobre el aforismo de Capa y considerar que el desenfoco de la fotografía superior fue consecuencia de un error técnico y la explicación del autor es una mera justificación para ocultarlo.

En el segundo icono, “Crawling Through the Water”, el efecto visual no es un desenfoco sino una fotografía movida. Las fotografías sacadas a pulso requieren una sujeción firme de la cámara, condición que Robert Capa no pudo controlar por las circunstancias externas. Un escenario bélico genera una tensión que afecta al pulso del fotógrafo, y si la temperatura del agua era de tan solo 13º, obviamente, como manifestó el soldado Huston Riley y el propio Capa, tenía las manos temblorosas. El temblor de las manos causó dos momentos diferentes durante la exposición reproduciendo un doble contorno en el casco del soldado Huston S. Riley.

**Figura 7.** Robert Capa. Revista *VU*.



La cámara utilizada por Robert Capa en la foto del miliciano también generó otra ambigüedad, cuando Richard Whelan (2007, p. 43) asignó las fotos de la cámara Leica a Robert Capa y las de la cámara de formato cuadrado Reflex-Korelle, a Gerda Taro. Sin embargo el análisis comparativo de la foto del miliciano de las ediciones de las revistas *VU* y *LIFE* concluye que se hizo con la cámara Reflex-Korelle (Susperregui, 2009, pp. 83-86). Siguiendo las asignaciones de Richard Whelan, la conclusión de que la foto del miliciano no fue realizada con la Leica sino con la Reflex-Korelle supone que el autor de la foto no sería Robert Capa sino Gerda Taro.

La desaparición de los negativos de ambos iconos también es una coincidencia singular. Brian Wallis (2011, p. 13), junto a Richard Whelan, consideró que el negativo de la foto “Muerte de un miliciano” podía ser la clave para demostrar definitivamente que la instantánea no era una escenificación. Si el negativo se encontraba en The Mexican Suitcase se abría la posibilidad de comprender mejor el mensaje de la fotografía. Pero no encontraron el negativo.

Esta línea de investigación planteada por los responsables del International Center of Photography pudo estar influida por la experiencia de los negativos de Omaha Beach. El empeño en la consideración del negativo como parte primordial no está fundamentado, porque la parte elemental es la copia positivada de la fotografía. A su vez, esta alta consideración del negativo generó el mito del negativo perdido, que más adelante quedó en leyenda. En 2019, la casa de subastas Sotheby's<sup>5</sup> anunció la venta de una copia de “Muerte de un miliciano” por 75 000 €.

La duda radicaba en su autenticidad, porque si el negativo estaba perdido, ¿cuál era el origen de la copia? En la investigación, el punto de partida fue la copia del MoMA, considerada como la única existente. Una comparación entre esta copia y la reproducción de la revista

<sup>5</sup> <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/photographies/robert-capa-death-of-a-loyalist-militiaman-cordoba>

*LIFE* en la portada del 12 de julio de 1937 (Susperregui, 2020) revela que en la copia del MoMA se ha eliminado el tallo del rastrojo seco de la esquina inferior izquierda. Con la presencia del tallo seco de rastrojo en la foto de Sotheby's y un análisis de los rasguños, se concluyó que la copia subastada estaba positivada a partir del negativo original, porque mantenía la integridad de la imagen y unos nuevos rasguños propios de la mala conservación del negativo.

Otra coincidencia interesante entre ambos iconos es la revista *LIFE*, que tuvo una gran influencia en la opinión pública. Esta publicación se diferenció de otras por su enfoque visual avalado por la fotografía. Henry Luce, editor de la revista, antes de la publicación de la primera edición difundió un manifiesto (AA.VV., 1976, p. 62) describiendo el poder de la fotografía para “ver la vida; ver el mundo; ser testigo de los grandes acontecimientos”, entre otros valores. A su vez, el ensayo *The American Century de Henry Luce* (1999, p. 165) constituyó la línea editorial de *LIFE* porque “ayuda a grandes masas de personas a enfrentarse al mundo tal y como es en realidad, les ayuda a ser más inteligentes en sus decisiones”. En esta declaración, la información fotográfica es fundamental para conocer la realidad y es en este contexto donde la fotografía “Muerte de un miliciano” tuvo una proyección que no conoció la primera edición en la revista francesa *VU*. Sin embargo, el editor de fotografía, Wilson Hicks (Stomberg, 2006, p. 953), ya declaró que unas fotografías organizadas cuidadosamente y acompañadas de subtítulos “se prestan a la misma manipulación que las palabras”. El pie de foto de la edición de *LIFE* fue fundamental para los lectores en la valoración de la instantánea; la cámara de Robert Capa captura a un soldado español en el instante en que es alcanzado por una bala en la cabeza en el frente de Córdoba. Este pie de foto interpretó que el elemento visual que destaca en la parte superior de la cabeza se debía al impacto de la bala, cuando realmente se trataba de la borla del gorro isabelino que portaba el miliciano.

“Crawling Through the Water”, a diferencia de la foto del miliciano, no ocupa un espacio principal. Esta foto es una más del reportaje de diez fotos. Su tamaño es de media página y ocupa el quinto lugar. Destaca porque es una fotografía frontal de un solo soldado. Es la única fotografía que permite su identificación y, más tarde, el testimonio del protagonista que marca una gran diferencia con la foto del miliciano, cuya valoración ha estado supeditada durante muchos años a la especulación.

## **5. Diferentes categorías para la valoración de la foto “Muerte de un miliciano”**

De la categoría aplicada a la instantánea dependerá la lectura que se haga de “Muerte de un miliciano”, a diferencia de la foto “Crawling Through the Water” y de los otros negativos realizados por Capa en Omaha Beach, porque no existe la menor duda sobre su autenticidad. Todas están consideradas como fotografías de prensa y la disputa originada sobre el supuesto accidente de laboratorio no afecta a su consideración de autenticidad. Sin embargo, en relación a la foto del miliciano, la categorización es muy amplia y confusa, porque según cómo se considere el valor de la autenticidad de la foto, puede tener mayor o menor relevancia.

### **5.1. Valoración como fotografía de prensa**

El concepto de manipulación fotográfica aplicado a la fotografía, en el caso de “Muerte de un miliciano” tiene que tener en cuenta tanto al autor como al editor. Si la fotografía de prensa desde un principio ha generado cierta desconfianza, a pesar de la neutralidad óptica de la imagen frente a la cámara, el concepto de manipulación fotográfica en general (Headley, 2006, p. 1006) se puede referir a cualquier elección técnica que tenga una intencionalidad de cambio respecto a la visión natural del fotógrafo, pero en el fotoperiodismo el concepto concreto de manipulación está limitado fundamentalmente por razones éticas que no admiten fotografías manipuladas. Como defiende la National Press Photographers Association de Estados Unidos, la mejor manera de evitar una violación de la ética es defender la verdad en el fotoperiodismo.

En el caso del miliciano de Capa en la guerra civil española, la manipulación consistió en la escenificación de una muerte que no existió. Según Griffin (1999, pp. 131-138), las fotografías

de guerra no se analizan como meras ilustraciones sino como símbolos, aunque resulten imágenes inverosímiles. Atribuye la fama de Robert Capa a la inverosimilitud que genera el riesgo que corrió el fotógrafo y también a la trascendencia que sigue teniendo esa fotografía.

La otra clave es la relevancia del editor de la revista *LIFE*, Henry Luce, que imaginó el proyecto de la revista (Doss, 2001, p. 2) como algo relevante para la investigación porque sería el compendio de la información.

Anteriormente a la edición de la revista *LIFE*, Henry Luce inició en 1935 una experiencia de noticiero cinematográfico denominado *March of Time*, proyecto que describió como “fakery in allegiance to the truth” (falsedad leal a la verdad), oxímoron que explica el relativismo institucional con el que ha sido tratada la fotografía “Muerte de un miliciano”.

## 5.2. Valoración como fotografía documental

Cuando queda demostrado que la fotografía “Muerte de un miliciano” es una escenificación inaceptable como fotografía de prensa, se acude al concepto de fotografía documental porque se considera más tolerante con las escenificaciones. El caso de Arthur Rothstein, que participó en los proyectos Resettlement Administration y Farm Security Administration, para la rehabilitación rural en los Estados Unidos, es un hito importante para esclarecer este conflicto de conceptos fotográficos, porque estos proyectos están considerados como las referencias principales de la fotografía documental.

Para establecer una comparación entre fotografía de prensa y documental está el caso de las fotografías “Cattle Skull” y “Dust Storm” de Arthur Rothstein. A diferencia de la fotografía de prensa, la fotografía documental no tiene un compromiso inmediato sino a medio largo plazo. Como indica D. Geo (2006, p. 407), “los fotoperiodistas tienden a trabajar con plazos cortos, teniendo pocas oportunidades de entender verdaderamente su tema”, pero los documentalistas “dedican mucho tiempo a investigar, observar y fotografiar metódicamente el tema elegido”. En la entrevista realizada por R. Doud (1964) a Arthur Rothstein, declaró que no admitía ninguna falsificación fotográfica y valoró las distintas composiciones del cráneo animal como una experiencia equiparable a la que hizo Steichen con una taza y un plato. Rothstein combinó distintas texturas de la tierra seca con el cráneo animal, que según E. Morris<sup>6</sup> correspondía a un animal muy viejo por las arrugas en la base de los cuernos, y el blanqueamiento de la calavera indica que había estado expuesto al aire libre durante tres años o más. La temporalidad del cráneo animal demuestra la falsedad del icono de la sequía de North Dakota de 1936, porque corresponde a un tiempo anterior.

Las diferentes versiones que presentó Arthur Rothstein de “Cattle Skull” (Figura 8) originó un escándalo en numerosos periódicos durante el verano de 1936, calificado como “calavera ambulante” por las diversas escenificaciones. Finalmente, la evidencia de la sequía presentada por Resettlement Administration resultó ser un fraude que desprestigió el proyecto New Deal para el reasentamiento de las familias rurales perjudicadas por la sequía.

**Figura 8.** Arthur Rothstein. “Cattle Skull”. Library of Congress.



<sup>6</sup> Morris E. (2009). The Case of the Inappropriate Alarm Clock (Part 1). The New York Times. October 18.

Sobre el segundo icono de Arthur Rothstein, la fotografía “Dust Storm” (Figura 9), el autor dijo a J. De Clue (1942) que “pidió al niño más joven que se quedara atrás y se cubriera los ojos con los brazos, y al padre y al hijo mayor que se inclinaran hacia adelante, como lo habrían hecho durante una poderosa tormenta de polvo”. Años más tarde, declaró a Doud (1964) que “el granjero y sus dos niños pequeños pasaban frente a un cobertizo de su propiedad y tomé esa fotografía con el polvo girando a su alrededor”.

La versión más convincente es la primera, donde se evidencia la escenificación de la fotografía. El niño se cubre los ojos con la mano para protegerse del polvo y, a su vez, el padre se inclina hacia adelante para enfrentarse al viento, pero su sombrero delata la escenificación. Si fuera cierto que estaban en plena tormenta de polvo, el sombrero habría volado por los aires. Ni tan siquiera el padre manifiesta un gesto de sujeción del sombrero. También cabe destacar que esta fotografía goza de una buena nitidez porque no hay “polvo girando a su alrededor”.

**Figura 9.** Arthur Rothstein. “Dust Storm”. Library of Congress.



## **6. Conclusiones**

La primera conclusión sobre “Muerte de un miliciano” y “Crawling through the water” es la relevancia de la revista *LIFE* para la notoriedad y permanencia de las dos fotografías en la memoria colectiva.

La segunda conclusión es la coincidencia en los relatos inverosímiles que acompañan a ambas fotografías. La identidad del miliciano y la del soldado fueron erróneas a pesar de los argumentos de la agencia Magnum en el primer caso, no así en la identidad del soldado que fue corregida. La pérdida de los negativos es una coincidencia enigmática. Los conflictos técnicos, en el primer caso la cámara Leica y en el segundo caso el supuesto accidente en el laboratorio fotográfico, han resultado ficticios.

La tercera conclusión es el recurso al relativismo como argumento para defender la importancia de la fotografía “Muerte de un miliciano”, cambiando el sesgo de fotografía de

prensa por documental, considerada como más tolerante con las escenificaciones, cuando en realidad es tan exigente como la fotografía de prensa. Sirva como referencia el rechazo motivado por la escenificación de la fotografía “Cattle Skull” de Arthur Rothstein, paradigma de la fotografía documental.

La propuesta de Stuart Franklin (Chéroux & Bouveresse, 2017, p. 374) sobre las consecuencias de la manipulación de imágenes es la diferenciación entre manipulación aceptable y manipulación inaceptable de las imágenes, dado que la manipulación de imágenes será cada vez más habitual. Su punto de vista derrotista, probablemente con razón, no estimula a seguir en esa dirección porque la estructura sintáctica “manipulación aceptable” equivale a un oxímoron con límites indefinidos.

Sobre la fotografía del miliciano (Franklin, 2016, p. 180), justifica a Robert Capa porque “la puesta en escena era la única manera que veía de mostrar a los leales soldados republicanos en acción”. Este argumento podría tener alguna validez si el autor de la fotografía hubiera admitido su escenificación; Capa siempre defendió la autenticidad de la fotografía del miliciano y siempre ha sido considerada como una fotografía de prensa, como señaló la revista *Picture Post* con el titular “The Greatest War-Photographer in the World: Robert Capa”.

Siguiendo la diferenciación de D. Geo anteriormente citada entre fotografía de prensa y documental según la cual los fotoperiodistas actúan con plazos cortos y frecuentemente con poca información sobre el tema en cuestión, mientras que los documentalistas actúan siguiendo una metodología basada en una investigación y en una observación previa, se puede deducir que los documentalistas actúan con cierta ventaja respecto de los fotógrafos de prensa, presionados por la inmediatez.

Además de las condiciones temporales, la actitud del fotógrafo también es importante. En este caso, el talante de Robert Capa sobre la fotografía del miliciano no se puede considerar ejemplar sino todo lo contrario, porque se inventa un relato ficticio (Hersey, 1937, p. 47) “en el instante en que la ametralladora soltó la ráfaga, apretó el disparador”.

El concepto de “instante decisivo” de Henri Cartier Bresson puede ser una referencia profesional a tener en cuenta por los fotógrafos de prensa y documentales (Bresson, 1984, p. 9): “la fotografía es para mí el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por un lado del significado de un hecho, y por otro, de una organización rigurosa de las formas visualmente percibidas que expresan este hecho”. Las formas que coinciden en una fracción de segundo sobre un hecho concreto son irrepetibles, y cuando la cámara registra esa coincidencia formal-temporal, se consuma el acto fotográfico satisfactoriamente, como lo explica Henri Cartier Bresson (Warren, 2006, p. 246): “Tomar una fotografía es contener la respiración cuando todas las facultades convergen ante la huida de la realidad. Es el momento en que dominar una imagen se convierte en un gran gozo físico e intelectual”.

## Referencias

- AA.VV. (1976). *El reportaje fotográfico*. Barcelona: Salvat.
- Baughman, J. R. (2019). Robert Capa Troubles on Omaha Beach (1) a Careful examination of the D-Day negatives tells a very different story. Retrieved from <https://petapixel.com/2019/02/16/debunking-the-myths-of-robert-capa-on-d-day/>
- Boot, C. (1996). Note to Magnum Offices & Agents. Identity of Robert Capa's 'Falling Soldier' Discovered. Magnum Distribution D96-559. Retrieved from [http://www.photographers.it/articoli/cd\\_capa/img/notaMagnum1996.jpg](http://www.photographers.it/articoli/cd_capa/img/notaMagnum1996.jpg)
- Bradlee, B. (2000). *La vida de un periodista*. Madrid: El País.
- Cartier-Bresson, H. (2014). Retrieved from <https://www.henricartierbresson.org/wp-content/uploads/2014/09/bio-HCB-en-1-3.pdf>
- Capa, R. (1947). *Slightly out of Focus*. New York: Henry Holt and Company.
- Capa, R. (1996). *Robert Capa: Photographs*. New York: Aperture.
- Capa, R. (2001). *Slightly Out of Focus*. New York: The Modern Library.

- Coleman, A. D. (2019). Debunking the Myths of Robert Capa on D-Day. Retrieved from <https://petapixel.com/2019/02/16/debunking-the-myths-of-robert-capa-on-d-day/>
- Chéroux, C. & Bouveresse C. (2017). *Magnum. Manifiesto*. Barcelona: Blume.
- Chin-Chuan, L., Hongtao, L. & Franci, L. (Eds) (2011). Symbolic Use of Decisive Events Tiananmen as a News icon in the editorials of the elite U. S. press. *International Journal of Press/Politics*, 16(3). <https://www.doi.org/10.1177/1940161211403310>
- DeClue, J. (1942). Rothstein and the Farm Security Administration. Retrieved from <https://lis471.wordpress.com/arthur-rothstein/>
- Doss, E. (2001). *Looking at Life: Rethinking America's Favorite Magazine, 1936-1972*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Doud, R. (1964). Oral History Interview with Arthur Rothstein. Smithsonian Archives of America. Retrieved from [https://www.aaa.si.edu/download\\_pdf\\_transcript/ajax?record\\_id=edanmmdm-AAADCD\\_oh\\_213781](https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmmdm-AAADCD_oh_213781)
- Estrin, J. (2016). As He Turns 100, John Morris Recalls a Century in Photojournalism. Retrieved from <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2016/12/06/as-he-turns-100-john-morris-recalls-a-century-in-photojournalism/>
- Franklin, E. (2016). *The Documentary Impulse*. New York: Phaidon.
- Geo, D. (2006). *Documentary Photography. Encyclopedia of Twentieth-Century Photography. Vol. 1*. Lynne Warren Editor. New York/London: Routledge.
- Griffin, M. (1999). *The Great War Photographers: Constructing Myths of History and Photojournalism*. Illinois: University of Illinois Press.
- Hariman, R. & Lucaites, J. (2007). *No caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Headley, J. (2006). *Manipulation. Encyclopedia of Twentieth-Century Photography. Vol. 2*. Lynne Warren Editor. New York/London: Rutledge.
- Hersey, J. (1937). The man who invented himself, Robert Capa 1913-1954. *The Magazine of the Year, 1947, I*(7). Retrieved from [http://www.oldmagazinearticles.com/article-summary/ww2\\_photographer\\_robert\\_capa\\_book\\_slightly\\_out\\_of\\_focus\\_reviewed\\_by\\_john\\_hersey#.YlVjQi8lNyo](http://www.oldmagazinearticles.com/article-summary/ww2_photographer_robert_capa_book_slightly_out_of_focus_reviewed_by_john_hersey#.YlVjQi8lNyo)
- Hostetler, L. (1999). *Reflections in a Glass Eye: Works from the International Center of Photography Collection*. New York: Bulfinch Press/ICP. Retrieved from <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/robert-capa?all/all/all/all/o>
- Knightley, P. (1975). *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker from the Crimea to Vietnam*. London: Purnell Book Services.
- Lavoie, V. (2017). *L'affaire Capa. Le procès d'une icône*. Paris: Textuel.
- Luce, H. (1999). *The American Century. Diplomatic History*. Oxford: Blackwell.
- Magnum Agency (2023). Retrieved from <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/travel/robert-capa-russian-journal/>
- Mandoki, K. (2004). El índice, el icono y la fotografía documental. *Revista digital universitaria*, 5(2), 12. Retrieved from <https://www.academia.edu/4614666/>
- McElroy, R. (2015). Dispelling the Robert Capa Sliding-Emulsion Myth. Retrieved from <https://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/05/20/guest-post-16-rob-mcelroy-on-robert-cap-a-2-b/>
- Mendelson, A. & Smith C. (2006). Vision of a New State. Israel as mythologized by Robert Capa. *Journalism Studies*, 7(2), 187-207.
- Miller, R. (1997). *Magnum. Fifty Years at the Front of History*. New York: Grove Press.
- Morris, J. G. (2002). *Get the Picture. A Personal History of Photojournalism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schaber, I., Whelan, R. & Lubben, K. (2007). *Gerda Taro*. New York/Göttingen: International Center of Photography & Steidl.

- Shaw, I. & Capa, R. (1950). *Report on Israel*. New York: Simon and Schuster.
- Steinbec, J. (1976). *A Russian Journal with photographs by Robert Capa*. New York: Penguin Books.
- Stomberg, J. (2006). *Life Magazine. Encyclopedia of Twentieth-Century Photography. Vol. 2*. Lynne Warren Editor. New York/London: Routledge.
- Susperregui, J. (2009). *Sombras de la fotografía*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Susperregui, J. (2020). Valoración de diferentes versiones de la fotografía de Robert Capa “Muerte de un miliciano”. Retrieved from <https://www.academia.edu/41836677/>
- Young, C. (2010). *The Mexican Suitcase*. Vol. 2. New York/Göttingen: International Center of Photography.
- Waldinger, R. & Schulz M. (2023). *Una buena vida*. Barcelona: Planeta.
- Wallis, B. (2010). *The Mexican Suitcase*. Vol. 1. New York/Göttingen: International Center of Photography.
- Warren, L. (2006). *Henri Cartier-Bresson. Encyclopedia of Twentieth-Century Photography. Vol. 1*. Lynne Warren Editor. New York/London: Routledge.
- Whelan, R. (1985). *Robert CAPA a biography*. New York: Alfred A. Knopf.
- Whelan, R. (2002). Proving that Robert Capers “Falling soldier” is Genuine: A Detective Story. Retrieved from [http://www.photographers.it/articoli/cd\\_capa/img/falling\\_soldier.pdf](http://www.photographers.it/articoli/cd_capa/img/falling_soldier.pdf)
- Whelan, R. (2007). *This is War! ROBERT CAPA at work*. Göttingen/New York: Steidl & International Center of Photography.