

# FOTOPERIODISMO EN GUERRA:

## SIMBOLISMO Y FACTICIDAD

Raúl César Cancio Fernández.

Doctor en Derecho.

Académico Correspondiente de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación.

*A mis padres, periodistas gráficos.*

*«Verbal representations of such places or scenes may, or may not, have the merit of accuracy; but photographic presentments of them will be accepted by posterity with an undoubting faith»<sup>1</sup>*

*A. Gardner*

*«The truth is the best picture, the best propaganda»<sup>2</sup>*

*R. Capa*

Resulta asombroso comprobar cómo la plasticidad, la belleza, el simbolismo o la capacidad iconográfica de algunas imágenes fotográficas tomadas en escenarios bélicos, por tanto, en contextos intrínsecamente incompatibles con cualidades pudiéramos denominar artísticas, se convierten sin embargo en argumentos nodales para desvincular dichas imágenes de su anclaje fáctico. Talentos superlativos como los atesorados por los fotógrafos Alexander Gardner, Robert Capa, Joe Rosenthal o Frank Hurley les han permitido captar imágenes cuya capacidad y densidad alegórica ha sido de

tal magnitud, que las fundadas dudas acerca de la espontaneidad en el momento de su captación, han



*A sharpshooter's last sleep (A. Gardner)*

sido arrumbadas a un segundo plano, colocando sobre el tapete el viejo debate epistemológico acerca del fotoperiodismo y su capacidad para crear ficciones simbólicas al margen de la facticidad que las sostiene. O formulado de manera negativa: ¿es admisible el empleo de la verdad como legitimadora de la imagen, pero solo hasta el punto de que la composición estética, simbólica o propagandística del autor no peligre?

El escocés Alexander Gardner (1821-1882) es el fotógrafo —con permiso de O’Sullivan, Brady o Cook— por antonomasia de la Guerra de Secesión americana. Su



*Home of a rebel sharpshooter (A. Gardner)*

libro *Gardner’s photographic sketch book of the Civil War*, publicado en 1866, puede considerarse la Biblia del periodismo gráfico durante aquella guerra. Una de esas cincuenta imágenes montadas a mano que configuran la obra, titulada *Home of a rebel sharpshooter*, ha sido durante décadas un icono gráfico de la devastadora Batalla de Gettysburgh, exhibiendo el cadáver de un francotirador confederado, que yace tras su parapeto en el lugar conocido como Devil’s Den. En 1961, Frederic Ray, de la revista *Civil War Times*, advirtió que el referido francotirador aparecía yacente no solo en el Devil’s Den, sino en otras ubicaciones del campo de batalla fotografiadas también por Gardner, como por ejemplo en la titulada *A sharpshooter’s last sleep*, lo que le llevó a sospechar que el fotógrafo escocés había manipulado las escenas antes de inmortalizarlas. Esa inferencia fue años después ratificada por William A. Frassanito en su libro *Gettysburg: A journey in time* (Thomas Pubns, 1996) en el que sostiene que Gardner y sus asistentes Timothy O’Sullivan y James Gibson habrían arrastrado el cuerpo del francotirador cuarenta yardas hasta situarlo en un entorno más estético, sin advertir, entre otros detalles, que el arma que habían apoyado dramáticamente sobre el parapeto, no era la que habitualmente empleaban los *snipers* confederados.

Setenta y tres años después, otra guerra civil nos proporciona una nueva imagen iconográfica. De los prados de Pensilvania a los cerros cordobeses. El 5 de septiembre de 1936, Cerro Muriano es el escenario de las primeras escaramuzas entre las tres columnas dirigidas por el general Varela, el comandante Sagrado y el coronel Sáenz de Buruaga, respectivamente y los milicianos apostados en la sierra.

El referido día concurrió en Cerro Muriano un notable grupo de reporteros españoles y extranjeros, entre los que destacaban Robert Capa, Gerda Taro, Franz Borkenau, Georg Reisner o Hans Namuth, avisados de la posibilidad de una ofensiva republicana sobre Córdoba. En ese contexto, la Leica III del fotógrafo húngaro toma la imagen universalmente conocida del miliciano abatido.

La primera duda sobre su autenticidad fue expresada por Piero Berengo Gardu en 1972, al publicar varias fotos inéditas de una secuencia en la que se veía al miliciano caído antes de otra imagen en la que formaba parte de un grupo armado que exteriorizaba su alegría en lo alto de una loma. En 1975 se difundió el testimonio de un veterano periodista británico, O’Dowd Gallagher, quien había estado con Capa en España, en el que afirmaba que «durante varios días no había habido mucha acción y Capa y otros se quejaron a los oficiales republicanos



Muerte de un miliciano (R. Capa)

porque no podían tomar fotos. Al final [...] un oficial republicano les dijo que movilizaría un destacamento hasta unas trincheras cercanas para que simularan una serie de maniobras con el objeto de que las fotografiaran». Pagni, paladín de los impugnadores de la veracidad de la instantánea, ofrece su análisis de las imágenes de los dos caídos publicadas originalmente en la revista francesa *Vu*, y tras superponerlas llega a la conclusión de que están en el mismo lugar y que ambas fotos fueron tomadas casi al mismo tiempo, extrañándose de que en la segunda no se apreciara el cadáver del miliciano de la primera toma, y de lo inverosímil de que dos personas cayesen abatidas casi del mismo modo y en idéntica ubicación, lo que indicaría que en realidad fueron posados y, consecuentemente, reconstrucciones, «privando así a esta foto de esa pregnancia que hasta hoy le estaba soberanamente reconocida».

En el bando contrario, Richard Whelan (*Robert Capa. La biografía*, Aldeasa, 2003), el más apasionado defensor de la autenticidad de la fotografía, supuso que «la controversia

ha llegado definitivamente a su fin a favor de Capa, al descubrirse la identidad del hombre de la imagen: Federico Borrell García, muerto en Cerro Muriano, a 12 Km al norte de Córdoba, el 5-IX-1936». Estos datos sin embargo se contradicen con la irrefutable carga probatoria aportada por Miguel Pascual Mira, merced a la cual se acredita que el 5 de septiembre de 1936, Federico Borrell García, conocido por *Taíno*, miliciano anarquista de Alcoy, caía abatido a media tarde en la Loma de las Malagueñas, alcanzado por un disparo cuando se parapetaba detrás de un árbol. En otras palabras, Capa no pudo fotografiar la muerte de *Taíno*, porque horas antes de que este combatiese y muriese en la Loma de las Malagueñas, el fotógrafo ya había inmortalizado a «su» miliciano en el Cerro de la Coja a primeras horas de la mañana —atendiendo las sombras de la imagen— lo cual únicamente acreditaría que *Taíno* no es el miliciano de Capa, pero no que la imagen fuere un montaje. En todo caso, la teoría que reúne un mayor grado de consenso es que, en efecto, el 5 de septiembre fue un día tranquilo, especial-



alrededor de las 10.20 horas del día 23 de febrero de 1945 por una patrulla —cabo Charles W. Lindberg, sargento de sección Ernest I Thomas Jr, sargento Henry O. Hank Hansen y *private* James Michels— de la Compañía Easy (Segundo Batallón, 28º Regimiento, 5º División de Marines), liderada por el teniente Harold G. Schrier, quien recibió del alférez Greeley Wells una pequeña bandera estadounidense de su barco de transporte, el *USS Missoula* para que la colocara en la cima una vez dominada, hecho que fue recogido por la cámara del fotógrafo de la revista *Leatherneck*, Louis R. Lowery. Parece ser que el Secretario de la Armada estadounidense, James Forrestal, que seguía la escena desde la playa, se encapri-

A la izquierda, imagen de la primera bandera sobre el monte Suribachi, obra de Louis R. Lowery. Debajo, la universalmente conocida instantánea de Rosenthal



mente durante la mañana y por eso Capa invitó a un grupo de milicianos a hacer algunas fotos por los alrededores, simulando un asalto, hasta que sorpresivamente fueron atacados por tropas rebeldes. Algunos sugieren que, dada la postura del miliciano (que no parece estar corriendo en el momento de ser alcanzado, ni sosteniendo el rifle en posición de disparo o asalto), este estaría posando para Capa justo en el momento en que fue alcanzado por un disparo.

El quinto premio Pulitzer a la mejor fotografía se concedió en el año 1945 a Joe Rosenthal por su mítica imagen del grupo de marines alzando la *Star-Spangled Banner* en la cima del Monte Suribachi, en la isla de Iwo Jima. Sin embargo, lo cierto es que esa bandera no fue la que holló originariamente la cota Suribachi, tomada

chó con la enseña, por lo que, posteriormente, y aprovechando que al sargento Michael Stank, al cabo Harlon H Block, y los soldados rasos Franklin R Sousley e Ira H Hayes les habían encomendado el establecimiento de un tendido telefónico hasta lo alto del Suribachi, adonde también llegó el soldado raso Rene A Gagnon, enlace que llevaba baterías para el equipo SCR-300, les entregaron otra bandera de mayor tamaño para colocarla en sustitución de la inicial. Rosenthal, junto con los fotógrafos de la Armada Bob Campbell y Bill Genaust subieron asimismo al Suribachi, paradójicamente, animados por Lowery, quien les aseguró que la cima era un lugar excelente para tomar fotografías. Los tres fotógrafos llegaron a la cumbre cuando los marines y el oficial del cuerpo médico John Bradley estaban atando la bandera a un viejo tubo de agua que habían utilizado los japoneses y se disponían a alzarla en la foto más famosa de la Segunda Guerra Mundial.

Resulta admirable comprobar cómo otra imagen de connotaciones cimeras, *Over the top*, la arquetípica fotografía de la Primera Guerra Mundial realizada por el australiano Frank

Hurley, resultó también ser una composición múltiple a partir de doce negativos diferentes, merced a su nueva técnica de impresión por combinación, dotándola así de un aura poética casi intemporal, elíptica y fuertemente simbolizada.

Este breve pero significativo recorrido gráfico nos plantea una serie de reflexiones finales y necesariamente enfrentadas. De una parte, estarían los que sostienen la inviolabilidad del pacto entre fotoperiodista y lector, que impide la manipulación de lo fáctico. Desde este prisma, la retórica que pretende expresar cada una de esas imágenes está construida sobre la vacuidad más absoluta, pues el francotirador confederado no estaba allí, el miliciano republicano no cayó en combate, los marines no alzaron el mástil tras conquistar la cota ni la imagen de las trincheras bombardeadas responde a la realidad. La justificación de que esas imágenes van más allá de la verdad de los hechos, simbolizando algo pretendidamente trascendente, no es admisible en el marco del fotoperiodismo so pena de incurrir en la más inmoral de las deslealtades al lector.



Trincheras. La imagen de Hurley en realidad es fruto de la fotocomposición de diversos negativos

Ponderando esta tesis, estarían aquellos que, sin negarla en su totalidad, entienden sin embargo que tampoco sería legítimo suprimir la faceta simbólica de una imagen como parte de su verdad icónica, ni reducir la verdad a la pura facticidad, que es ciertamente otra forma de manipulación. En todas las imágenes que hemos traído a colación, los que justifican su presunta manipulación, lo hacen desde argumentos semióticos: el horror de la guerra, la muerte, la futilidad del destino o el triunfo del espíritu humano sobre ella que las mismas reflejan, trascienden a las circunstancias bajo las que fueron tomadas. Ahora bien, no es menos cierto que en ocasiones, desequilibrar la balanza en exceso sobre lo audiovisual acarrea el peligro de reducir la información a la imagen, haciendo que el informador presente esta únicamente como lo que da la explicación definitiva de todo lo que ocurre. Esa consecuencia indeseable se puede ver acrecentada en una



Lincoln & McClellan 1862 (Alexander Gardner)

sociedad altamente mediatizada y tecnificada como la nuestra con la denominada «espectacularización» de la realidad, que en su estadio más pernicioso se muta en el «pseudoacontecimiento», y llega a trivializarse la vida humana por el mero hecho de haber una cámara delante, como ocurrió en el reciente y salvaje ataque a un soldado británico en el londinense barrio de Woolwich.

Una postura sintética o transaccional nos dice que de igual manera que en los diarios y en los medios audiovisuales conviven amigablemente opinión e información, sería deseable que en el ámbito del periodismo gráfico también pudieran cohabitar imágenes meramente descriptivas con otras en las que el sustrato fáctico hubiere sido manipulado para lograr un determinado efecto simbólico, estético o valorativo. Eso sí, siempre y cuando el espectador se enfrentara a la fotografía consciente del *making-of* de la misma, del mismo modo que el lector sabe —o debería saber— a lo que se asoma cuando lee una crónica o una columna de opinión, salvo que el medio solo opine, en cuyo caso será necesario también discriminar

entre unos y otros. En conclusión, esforcémonos en ser dueños de nuestro acceso a la información, y dejemos que los fotógrafos nos transmitan su visión de los hechos conforme a su sensibilidad, técnica o capacidad.

¿Estaban el presidente Lincoln y el general McClellan posando para el Alexander Gardner? ¿Se montó la tienda ex profeso para la imagen? ¿La bandera de la Unión que cubre la mesa estaba antes de la foto o se incluyó como elemento patriótico? ¿Estaba el Presidente destituyéndolo como comandante del Ejército del Potomac en ese mismo momento? Ante imágenes como esta, ciertamente es secundario lo que pasó en realidad en aquella tienda aquel 17 de septiembre de 1862.

#### NOTAS

<sup>1</sup> La representación verbal de lugares o escenas puede, o no puede, tener el merito de la exactitud; pero su representación fotográfica será aceptada con indudable fe por la posteridad (traducción aportada por *Revista Ejército*).

<sup>2</sup> La verdad es la mejor fotografía, la mejor propaganda (traducción aportada por *Revista Ejército*).■