

## El fotoperiodista como mito: Robert Capa y Agustí Centelles ante la guerra civil española

*Photojournalist as a myth: Robert Capa  
and Agustí Centelles against the Spanish  
civil war*

TERESA FERRÉ PANISELLO<sup>1</sup>

<http://orcid.org/0000-0001-9325-9422>

Ochenta años después de la modernización del mito del fotógrafo de guerra con la figura de Robert Capa durante la guerra civil española, analizamos su evolución y el proceso de mitificación por analogía en torno a Agustí Centelles en la Transición. Desde entonces la comparación mediática entre ambos es constante, eclipsando al resto de profesionales que cubrieron aquel conflicto, innovador desde la perspectiva de la comunicación visual.

**PALABRAS CLAVE:** Fotoperiodismo, Robert Capa, Agustí Centelles, guerra civil española, Mito.

*Eighty years after the myth of the war photographer's modernization using the figure of Robert Capa at the Spanish civil war, we analyze his evolution and the mythification process by analogy of Agustí Centelles in the Spanish Transition. Since then the media comparison between both is a constant, eclipsing the rest of professionals who covered that innovative conflict from the visual communication perspective.*

**KEY WORDS:** Photojournalism, Robert Capa, Agustí Centelles, Spanish civil war, Myth.

<sup>1</sup> Universitat Autònoma de Barcelona, España.

Correo electrónico: [teresa.ferre@uab.cat](mailto:teresa.ferre@uab.cat)

Fecha de recepción: 10/07/17. Aceptación: 13/12/17. Publicado: 15/08/18.

## Y LA CÁMARA SE FUE A LA GUERRA

La guerra ha estado siempre presente a lo largo de la historia y todas las artes la han plasmado en algún momento y con diferentes técnicas e intenciones. La fotografía no podía quedar al margen, aunque, como analizan Monegal y Torres (2004), pronto fue evidente que el resultado difería de las clásicas representaciones pictóricas de batallas.

Las primeras fotografías bélicas, obtenidas en daguerrotipo, son del conflicto de 1846 entre Estados Unidos y México por la posesión de Texas, pero es la guerra de Crimea (1853-1856) la que ha sido considerada como la primera en que la prensa manifestó un interés por la fotografía, publicando imágenes de Roger Fenton (Sousa, 2003, p. 32). Cabe señalar que, según Freund (1999, p. 97), algunas fotografías fueron censuradas para no asustar a las familias de los soldados. En 1863 se retrató la Guerra de Secesión Norteamericana que contó con más de 300 operadores pero “muchos cayeron en el olvido porque sus fotos llegaron a ser conocidas bajo la firma de Matthew G. Brady” (Newhall, 2002, pp. 88-89). A partir de 1898, durante la guerra de Cuba, la prensa de masas estadounidense hizo “abundante uso de las imágenes, incluso fotografías inventadas, trucadas o poco fiables, contribuyendo de este modo a la fiebre de la guerra y a la propia circulación de periódicos” (Sousa, 2003, p. 34).

Es en este contexto de cambio de siglo, como sostienen Lebeck y Von Dewitz (2002), cuando en las revistas ilustradas comenzó a desarrollarse el fotoperiodismo como narración, construyendo una organización cronológica y temática de las imágenes, normalmente proporcionadas por un fotógrafo cuyo nombre empieza a mencionarse. En cuanto al contenido las páginas se llenaron de catástrofes, actividades de ocio, vistas panorámicas de la vida en las ciudades y logros en tecnología y deporte.

Entre las creaciones mitológicas construidas por los medios de comunicación de masas hay alguna relacionada con el mismo oficio del periodismo. Una de las más populares es la del corresponsal de guerra, habitualmente imaginado –gracias a la ficción cinematográfica y literaria– como un fotógrafo u operador de cámara de televisión. Barthes afirmó en *Mitologías* (2000) que el mito es un mensaje, un modo de

significación. Si nos acercamos al fotoperiodista de guerra como mito el mensaje es un hombre fuerte, aventurero, elegante y seductor, y que arriesga su vida permanentemente.

La guerra de independencia de Cuba destacó en el fotoperiodismo porque, de acuerdo con Gervais (2010), significa el nacimiento del mito del fotógrafo de guerra a través de la prensa, evolucionando “del estatus de artista al de fotógrafo” (s.p.), y la construcción de un relato bélico secuencial que empieza con las imágenes del frente y finaliza con el transporte de heridos. Gervais analiza la obra de James Hare (1856-1946), quien cubría su primera guerra enviado por *Collier's*, aunque también envió fotografías a otros diarios americanos y a revistas ilustradas europeas como *Berliner Illustrirte Zeitung* o *L'Illustration*. Para Roth (1997): “Su cobertura de la Guerra Hispanoamericana lo elevó al primer puesto del fotoperiodismo de su época” (p. 227). Su fama trascendió y en 1914 el magazine *Leslie's Weekly* le nombró “el más grande de los fotógrafos de guerra” (Gervais, 2010). La fama mundial de la que gozó Hare hace un siglo no se corresponde con el conocimiento actual en torno a su figura, hecho que le convierte en claro ejemplo de la idea de Barthes (2000) de que no hay mitos eternos pues la mitología solamente puede tener fundamento histórico.

Este artículo nace de una pregunta recurrente: ¿por qué ochenta años después el oficio de fotoperiodista durante la guerra civil española se reduce a prácticamente un solo individuo o dos como máximo? Esta investigación se centra en la figura del fotógrafo de guerra como creación mítica de los medios. El objetivo es tratar las causas de la modernización de este mito en el contexto de la guerra civil española (1936-1939), cuando Robert Capa fue nombrado el mejor fotógrafo del mundo.

La figura de este fotoperiodista de identidad ficticia y su presencia durante décadas como único referente se tratará a partir de la revisión bibliográfica, necesaria para mostrar su influencia en el proceso de creación y difusión del fotógrafo identificado como el “Capa español” o “Capa catalán”, Agustí Centelles (1909-1985). Este trabajo aborda por primera vez un análisis comparativo entre los dos y, al mismo tiempo, da a conocer datos inéditos sobre el proceso de mitificación de Centelles gracias a un análisis hemerográfico de 52 artículos de prensa

española (diarios y revistas) publicados entre 1978 y 1982,<sup>2</sup> contribuyendo al estudio de su figura iniciado por la autora con la edición de sus memorias y la investigación de su periodo de exilio en Francia.

### ROBERT CAPA: EL LONGEVO MITO DEL FOTÓGRAFO DE GUERRA MODERNO

Desde el punto de vista comunicativo la guerra civil española obtuvo una amplia cobertura de medios de todo el mundo, marcó pautas para la II Guerra Mundial y fue pionera en el uso propagandístico de la radio y el cine sonoro. En plena edad de oro del fotoperiodismo fue la contienda donde la cámara se convirtió en la protagonista de la representación de la guerra. Eran tiempos de plenitud de la prensa gráfica y, tanto en publicaciones extranjeras como autóctonas, la valentía del fotógrafo y la referencia a la exclusividad de sus imágenes formaban parte de la narración periodística (Adam, Antebi, Ferré & González, 2015).

De acuerdo con Colombo (1997) surgió una nueva relación entre fotógrafo, cámara y tragedia:

Aparece el punto de vista humano (participación, pasión, compasión), que liga al autor con el acontecimiento, y el punto de vista técnico (que incluye también la *visión estética*), que liga al autor con su instrumento y se expresa en el encuadre, en el contraste, en la elección del momento *perfecto* y de la ocasión *bellísima* (p. 140).

A nivel técnico cabe señalar que por primera vez se usaron cámaras de pequeño formato en una guerra, aunque según López Mondejar (1997) “la ausencia casi absoluta de negativos de paso universal obligó a muchos fotógrafos a utilizar de nuevo sus viejas cámaras de placas” (p. 299).

Medios de comunicación de todo el mundo mandaron correspondencias a lo que parecía un golpe de Estado que el gobierno sofocaría en

---

<sup>2</sup> También se han consultado las obras relativas a exposiciones o libros sobre Centelles publicados en el mismo periodo, además de visionar tres programas televisivos, uno de los cuales es monográfico. De todo el material se citarán algunas muestras representativas.

breve. Por su parte, los fotoperiodistas de Madrid y Barcelona, centros neurálgicos de producción y distribución mediática, salieron a la calle cámara en mano desde julio de 1936.

Uno de los aspectos fundamentales y menos estudiados son sus condiciones de trabajo en el conflicto. Hay que alejarse del supuesto héroe solitario y entender que debían estar debidamente autorizados para ejercer, habían de someterse al control y la censura de las autoridades, además de respetar la legislación promulgada por el gobierno en diciembre de 1936 que obligaba, entre otros aspectos, a registrar la tenencia de cualquier aparato fotográfico (Adam et al., 2015; Hernández Pin, 2010).

De las decenas de profesionales extranjeros y autóctonos que cubrieron esta guerra, la mayoría en zona republicana, solo uno ha alcanzado la popularidad: Andrei Friedman (1913-1954),<sup>3</sup> conocido mundialmente como Robert Capa. A finales de 1938 la revista inglesa *Picture Post* le proclamó “el mejor fotógrafo de guerra del mundo” por un reportaje de la batalla del Segre, que se sumaba a los realizados en Madrid, Aragón o la batalla del Ebro, entre otros (Whelan, 2007). Tenía 25 años y era su primera guerra. Así, el mito del fotógrafo de guerra se modernizó a través de unos medios en constante desarrollo tecnológico y un público fascinado por la imagen reproducida técnicamente en plena sociedad de masas.

A diferencia de Hare el mito moderno nacía de una identidad ficticia. El pseudónimo Robert Capa fue creado en 1934 por Friedman y su compañera Gerta Pohorillye (1910-1937) –que más tarde cambió su nombre por Gerda Taro–, con la intención de vender sus fotos a mejor precio usando el nombre de este fotógrafo norteamericano inventado (Schaber, 2006; Whelan, 2003). Era el inicio de sus carreras y, además de usar esta firma, se intercambiaban los equipos. A su forma de trabajar hay que sumar que Friedman pronto monopolizó el pseudónimo –que acabó siendo su nombre– y la prematura muerte de Taro en 1937. El resultado es la dificultad a la hora de atribuir la autoría de muchas imágenes realizadas durante la guerra civil.

---

<sup>3</sup> Las obras biográficas sobre el personaje son: la del biógrafo oficial, Whelan (2003); la aportación de Kershaw (2003) y las memorias del mismo Capa (2009).

La pareja, que llegó como correspondientes a Barcelona en julio de 1936, se desplazó también a otras capitales como Málaga, Valencia o Madrid. En septiembre Capa firmó en Andalucía el futuro icono del conflicto: la imagen de un miliciano en el instante que supuestamente caía abatido en el frente, *Falling Soldier*, publicada por primera vez en el semanario francés *VU*<sup>4</sup> y consagrada en el norteamericano *Life*.<sup>5</sup>

El debate acerca de esta imagen empezó con Knightley (1976), perduró durante décadas y culminó en los últimos años. La aportación de Doménech (2005, p. 379-449) es clave para entender que era una polémica sin fundamento académico hasta su análisis.<sup>6</sup> Además de plantear si era una escenificación o una instantánea, el debate giraba en torno al lugar, aspecto tratado por Susperregui (2016), mientras Arroyo (2010) cuestionaba la autoría. Finalmente Lavoie (2017) ha sintetizado diferentes aportaciones.

La conclusión principal es que se trata de una escenificación: el protagonista no es el miliciano cuyo nombre se difundió en prensa de todo el mundo a finales de los noventa del siglo pasado y no se hizo en Cerro Muriano sino en Espejo. El extenso debate sobre el icono más reproducido de la guerra civil española y primer éxito de juventud capitalizado por el húngaro ha llegado académicamente a su fin sin dañarle la popularidad.

La carrera profesional de Capa en los años treinta también cubrió el conflicto chino y evidentemente la II Guerra Mundial, cuya apoteosis fue el reportaje del D-Day “ligeramente desenfocado”, que inspiró el título de sus memorias. Tras 1945 su fama trascendió a muchos reporteros contemporáneos y su estilo de vida consiguió hacer del periodismo gráfico algo sexy y con *glamour* (Kershaw, 2003).

Sin embargo, desde 2014 la aclamada serie del desembarco de Normandía se ha puesto en duda con la investigación *Alternate History: Robert Capa on D-Day*, proyecto en curso que habrá que seguir para

---

<sup>4</sup> La guerre civile en Espagne (23 de septiembre de 1936), *VU*.

<sup>5</sup> Death in Spain: The Civil War has taken 500 000 lives in one year (12 de julio de 1937), *Life*.

<sup>6</sup> Además de un capítulo de tesis se convirtió en el documental *La sombra del Iceberg* (2010).

comprobar si significa el punto y final de este mito longevo todavía no superado.

La culminación del mito del fotoperiodista de guerra moderno y comprometido se produjo con la muerte de Capa en 1954 al pisar una mina en el frente durante el conflicto de Indochina, mientras que la popularización total de su figura se debe a la voluntad de su hermano, Cornell, de custodiar y controlar el legado, fundando en 1974 el International Center of Photography (ICP) en Nueva York.

En cuanto a la guerra civil española André Friedman –ya convertido en Robert Capa– es el mito fundacional como fotógrafo del conflicto, creado públicamente en 1938 y todavía en activo ochenta años después, eclipsando a otros corresponsales y sobre todo a los fotoperiodistas autóctonos. Su figura y la represión franquista borraron a los de la zona republicana, excepto aquellos que abrazaron el régimen. Así, nombres como los de los madrileños Alfonso Sánchez Portela (1902-1990), Luis Ramón Marín (1884-1944) y José Ma. Díaz Casariego (1897-1967), fundamentales para entender la historia del fotoperiodismo español desde décadas anteriores a la guerra, habían pasado casi desapercibidos como fotógrafos del conflicto hasta 2010, cuando apareció el proyecto *Héroes sin armas*. Ahora bien, al presentarse en los medios resultó imposible evitar al mito: “La historia de los otros Robert Capa”, tituló *El País* (Fernández-Santos, 2010). Un año más tarde se volvía a recurrir al húngaro ante el hallazgo de un nuevo legado fotográfico de la guerra civil: “Guillermo Zúñiga: ha nacido otro Capa” informaba *Público* (Riaño, 2011). Estas son algunas muestras recientes de un fenómeno de mimetismo que ha tenido un protagonista durante décadas, el denominado “Capa español” o “Capa catalán”.

#### AGUSTÍ CENTELLES: LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO AUTÓCTONO CUARENTA AÑOS DESPUÉS DE FINALIZAR LA GUERRA

A principios de 1978 Agustí Centelles era un abuelo camino de la jubilación tras décadas de fotógrafo industrial y publicitario. Lejos quedaba el reportero del ciclo republicano. Su primer contacto con la fotografía es autodidacta, hasta que hizo un curso en la Agrupació Fotogràfica de Catalunya. En 1927, mientras trabajaba en los talleres de *El Día Gráfico*,

conoció al reportero Josep Badosa (1893-1937), su maestro en el fotoperiodismo (Centelles, 2009). Con él trabajó hasta 1932, cuando empezó como ayudante de Josep M. Sagarra (1885-1959) y Pablo Luis Torrents (1893-1966), dos de los fotoperiodistas más reconocidos de la época. En 1934 empezó por su cuenta; un año después era firma habitual de la prensa barcelonesa y hacía algunas colaboraciones en medios madrileños.

Tras el golpe de julio de 1936 continuó como fotoperiodista, cubriendo la retaguardia barcelonesa y el frente de Aragón con las primeras expediciones periodísticas. Pero en 1937 su situación cambió radicalmente al ser llamado a filas y destinado al Comisariado de Guerra en Lérida, donde siguió desarrollando su trabajo en la sección de propaganda. Por tanto, a partir de entonces no podemos considerar su actividad como la de un fotoperiodista acreditado cualquiera, pues era un soldado bajo disciplina militar.

Además, es fundamental señalar que en diciembre de 1937 entró a formar parte del DEDIDE (Departamento Especial de Información del Estado) y más tarde, en marzo de 1938, fue nombrado Jefe del Gabinete Fotográfico del SIM (Servicio de Investigación Militar) del gobierno de la República (Centelles, 2009; Ferré, 2005b). En enero de 1939 fue evacuado de Barcelona con el personal del SIM, llevándose una maleta con más de 4 000 negativos.

Tras cruzar la frontera estuvo detenido en febrero en el campo de Argelers, y de marzo a septiembre en el de Bram, del que dejó un diario personal (Centelles, 2009) y cerca de 600 imágenes de la vida cotidiana de los refugiados. Este legado (Ferré, 2005b, 2010) es uno de los testimonios más singulares de la literatura concentracionaria europea ya que, excepcionalmente, está formado por texto e imagen y, en su trayectoria como fotógrafo, significa el paso del fotoperiodista al documentalista. Obtuvo la libertad a cambio de trabajar como fotógrafo en un estudio de Carcasona, donde vivió hasta 1944 cuando regresó a Cataluña. Antes de volver dejó los negativos a unos amigos franceses.

Meses después de la muerte de Francisco Franco, en plena transición a la democracia, viajó para recuperar este material, tiempo que coincide también con el inicio del debate sobre la fotografía del miliciano y los primeros pasos del ICP difundiendo el legado de Capa.

La figura de Agustí Centelles como el “Capa Catalán” o el “Capa español”<sup>7</sup> emergió como un estereotipo construido a partir de una referencia mítica y, como se comprobará, fabricado por unos actores determinados, los medios de comunicación, en un contexto histórico-político específico de reivindicación y redescubrimiento del pasado, cuarenta años después del éxito de Capa, muerto desde 1954. Concretamente situamos el descubrimiento público en febrero de 1978 tras la inauguración de su primera exposición realizada en Barcelona cuando todos los medios (diarios, revistas, radio y televisión) se volcaron en el fotógrafo y su obra.

El primer artículo localizado con referencia al “Capa catalán” es de J. Moya Angeler, posible creador del sobrenombre, y se publicó en la revista *Destino* del 23 de marzo de 1978 con el subtítulo “En los años 30 este fotógrafo, el Kappa [Capa] catalán, fue pionero del nuevo concepto de reportaje”. Justo un mes después, *Cambio 16*<sup>8</sup> definía sus fotos como “verdaderas joyas que le han valido el sobrenombre de *el Capa español*” (Un mago de la imagen, 1978). En junio, la revista *Flash Foto* también le citaba “Capa catalán” (Pérez, 1978) y todavía en diciembre la revista *Papel Especial* dedicó un artículo “al Robert Capa español como se le viene llamando últimamente”. Tras este periodo inicial que fijamos en 1978, en la mayoría de artículos periodísticos sobre Centelles es habitual que apareciese Capa, por el alias o por otro elemento, evidencia de los medios de comunicación como constructores del mito autóctono. El ejemplo más paradójico es en 1982, en *ABC*, anunciando una exposición del catalán con la fotografía *Falling Soldier* (“Noticiero de las artes”, 1982).

La presencia de Centelles narrando su testimonio también contribuyó notablemente a su rápida popularización a través de los medios.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> No consideramos que sea este el espacio para debatir sobre la identidad española y catalana y todo lo que conlleva. En el caso de Centelles sus declaraciones y documentos autobiográficos estudiados, además de su militancia política en el PSUC, indican una clara convicción catalanista.

<sup>8</sup> El referente de las publicaciones periódicas al final del franquismo y la Transición.

<sup>9</sup> Es de suma importancia el programa *Imágenes*, entrevista monográfica que le dedicó TVE en 1979.

Ahora bien, es fundamental señalar que el proceso de mitificación de este fotógrafo se cimienta en una analogía, es decir, ya existía Robert Capa a quien, como hemos visto, consideramos mito fundacional.

Con todo, Centelles contaba con un elemento que le hacía único y le distinguía, no solo de Capa, sino de otros fotoperiodistas de la guerra: la maleta, objeto simbólico que le aleja del estereotipo y le dota de personalidad propia para considerarlo figura mítica. La anécdota de la maleta que llevó los negativos al exilio huyendo de la represión franquista es, sin duda, la más conocida de su vida. Al salir a la luz este archivo emergía también el patrimonio visual de un periodo esencial de la historia contemporánea española y representaba la metáfora de un viaje, no solamente del fotógrafo, sino de una parte de la sociedad silenciada durante décadas. Las referencias a la maleta son habituales en la prensa consultada, incluso el propio Centelles reconoció: “la verdad es que se ha mitificado bastante la historia de la maleta con los archivos” (Ministerio de Cultura, 1983, p. 94).

Lejos de desaparecer la comparación entre ambos tras esta primera etapa cuando la recuperación del legado de Centelles fue actualidad periodística, su mitificación pasó a una segunda fase que denominamos de institucionalización, el inicio de la cual situamos en 1983 al publicar el Ministerio de Cultura español el catálogo de la primera gran exposición dedicada a la guerra civil. En él se entrevistó a Centelles, quien fue presentado como el “Capa español”. Esta primera denominación desde el organismo de máxima autoridad cultural del Estado español, junto con otras de toda clase de instituciones públicas y privadas catalanas y españolas definiéndole en relación a Capa, fijaron y mantuvieron el sobrenombre en el tiempo.

Pero, ¿cuál era la opinión de Centelles sobre Capa? En los medios consultados solo hay una referencia, en *La Vanguardia*:

— F. Pujol: ¿Es auténtica la foto de Capa del miliciano que cae hacia atrás, muerto?

— A. Centelles: No, fue preparada. (Rápido, justificando). Pero no quiere decir nada, porque tiene una fuerza (alza su voz) ¡bárbara! (Pujol, 1979, p. 25).

No es nada extraño que el fotógrafo apele a la expresividad y justifique la escenificación, que él denomina preparación, porque su foto-

grafía más conocida, *Guàrdies d'assalt al carrer Diputació* tomada el 19 de julio de 1936, es una puesta en escena. Así, como aporta Ferré (2005a, pp. 18-26), Centelles se adelantó a Capa en la previsualización o construcción consciente de un icono, que él realizó como si se tratara de un instante en combate cuando este había cesado. Además, en esta imagen hay que distinguir entre la que aparece en el negativo y la que ha pasado a la historia. Ello se debe al uso del reencuadre –que varía el número de protagonistas y la profundidad de campo– por lo cual estamos frente a una imagen nueva, la que se reproduce y forma parte del imaginario colectivo.

## DOS FOTÓGRAFOS Y UNA RELACIÓN QUE NO CESA

Tras cuarenta años de relación y una escenificación de éxito en común, ningún estudio se ha detenido a realizar un análisis comparativo entre ambos.

Dejando de lado su vida privada, si bien desde un punto de vista de la formación sus experiencias difieren, ya que el húngaro pasó brevemente por la universidad y Centelles apenas fue a la escuela, los dos ejercieron un oficio que les permitió situarse en la categoría del *self-made man* que asciende socialmente por mérito propio, representando el triunfo de las clases populares: el catalán porque provenía de una familia pobre y Capa porque malvivía como exiliado en París antes del verano de 1936.

A esta primera coincidencia le podemos sumar la ideología antifascista y el compromiso con la causa republicana durante la guerra civil, el acontecimiento que les catapultó en sus carreras, porque ambos consiguieron la difusión de su obra a escala internacional y la creación de un temprano icono que permanecerá en el imaginario colectivo y será reproducido durante décadas.

Aparte de ello su punto de partida en la guerra es muy distinto: Capa llegó de París como corresponsal, igual que otros tantos que se desplazaron a España. Era un enviado para informar de un contexto ajeno, aunque había viajado anteriormente por otros encargos profesionales. Por el contrario, Centelles y el resto de fotoperiodistas autóctonos se transforman en fotógrafos de guerra de facto, sin opción a elegir y con

el agravante de una guerra fratricida que les afectó en lo más íntimo. El final de la contienda también fue antagónico para cada uno porque a partir de 1939 el catalán no pudo volver más al fotoperiodismo, mientras que Capa fue fotógrafo de guerra hasta la muerte.

A la mitificación de los fotógrafos, ya concebidos como personajes, hay que añadir dos objetos fetiche. El primero, íntimamente relacionado con el oficio, es la cámara Leica, aparato legendario que utilizaron ambos en la guerra civil. En el caso de Capa, aunque muchas veces se le relaciona con su uso, lo hizo solamente y no de manera exclusiva hasta 1938, cuando se mudó a la marca Contax (Whelan, 2003). Respecto a Centelles, él mismo la reivindicó como su cámara ideal en la prensa de los años setenta y algunos artículos le atribuyeron ser el primer fotoperiodista que la utilizó en Barcelona, potenciando así su carácter innovador (Bonet, 1979; Pons Prades, 1980). A pesar del mensaje mediático, otros profesionales catalanes ya la usaban antes de él y en la documentación de la Agrupación de Periodistas durante la guerra se muestra claramente que tenía cinco cámaras, cuatro de placas.<sup>10</sup>

El segundo fetiche es la maleta, objeto que ha cobrado importancia en los últimos años. Como hemos visto, en referencia a Centelles fue el elemento que le hacía único, clave para su mitificación, pero el azar provocó que décadas más tarde, en 2007, este objeto entrara a formar parte de la órbita de Capa al llegar al ICP una maleta con 4 500 negativos de la guerra civil. La “maleta mexicana”<sup>11</sup> contiene obra de Capa, de Taro y de David Seymour (Chim) (1911-1956) y ha relanzado la leyenda, no solo del húngaro sino también de la fotógrafa, además de descubrir al gran público la aportación de Chim.

Así, cuando la muestra llegó a Barcelona en 2011 era casi inevitable que Capa y Centelles volvieran a ser vinculados, y, ciertamente, fue de nuevo la prensa quien alimentó el mito narrando un encuentro entre los

---

<sup>10</sup> Nettel (6½x9, número 395955), Nettel (9x12, número 331793), Voigtlander (4½x6, número 872694), Presman Graflex (8½x10, número 111342) y Leica (24x36, número 133931).

<sup>11</sup> El fondo se halla en el ICP: [http://museum.icp.org/mexican\\_suitcase/catala/historia.html](http://museum.icp.org/mexican_suitcase/catala/historia.html). Se organizó una exposición en Nueva York y que posteriormente itineró por diferentes ciudades.

dos durante la batalla de Teruel al aparecer Centelles en un negativo de la maleta mexicana.<sup>12</sup> La relación entre ambos continuó ocupando espacio en los medios al año siguiente, al hacerse público que Capa aparecía retratado en una foto del catalán durante la despedida de las Brigadas Internacionales en Barcelona. En 2013 se añadía otra protagonista, Gerda Taro: “Las relaciones desconocidas de Centelles, Capa y Taro durante la guerra civil” tituló *eldiario.es* (Sanchón, 2013) con motivo de la inauguración de una muestra sobre Centelles, unas relaciones que el cuerpo de la noticia deja en evidencia por inexistentes, porque se comprueba que simplemente estuvieron en el mismo lugar.

Es obvio que Centelles, Capa y los fotógrafos barceloneses, madrileños o de países diversos, coincidieron en algunos lugares durante la guerra, por ejemplo en el Frente de Aragón o en Barcelona. La presencia de muchos profesionales del periodismo en un acto noticiable es intrínseca a las rutinas de producción y la agenda setting, en la guerra y en la paz, durante los años treinta del siglo pasado o la semana que viene. En consecuencia, muchas de las imágenes de la guerra civil, tanto del frente como de la retaguardia, retratan los mismos hechos y a los mismos protagonistas, e incluso casi desde el mismo encuadre. Que 80 años después los medios de comunicación publiquen artículos como los citados es una clara muestra de reduccionismo discursivo y, en el caso que estudiamos, prolongación del fotógrafo como personaje mítico, sea Capa o Centelles.

De este modo mientras Robert Capa continúa ejerciendo como mito internacional, a nivel estrictamente peninsular, el peso de Centelles es indiscutible, hasta el punto que incluso ha adquirido la misma dinámica de difusión que Capa.<sup>13</sup> Desde la Transición su firma ha borrado a dos generaciones de reporteros catalanes en activo durante la guerra, con el agravante que él era mucho más joven, así que parece que la tradición

---

<sup>12</sup> A pesar de ello, al publicarse el reportaje en la revista *Life* del 24 de enero de 1938, el editor reencuadró la imagen dejando fuera al fotoperiodista catalán.

<sup>13</sup> El nombre de Agustí Centelles volvió a la actualidad mediática tras la venta de su archivo por parte de sus herederos en 2009. Este hecho provocó una polémica político-cultural sin precedentes que merece un estudio pormenorizado monográfico.

fotoperiodística catalana no empieza hasta 1934 con su nombre. Nada más lejos de la realidad histórica, ni de las firmas Brangulí, Merletti, Pérez de Rozas o Sagarra, fotoperiodistas desde la primera década de siglo. Al mismo tiempo reducir la visualización de la guerra civil a la obra del archivo que guardó Centelles tal y como ha venido sucediendo de forma generalizada, deja fuera todos los frentes y lugares donde no estuvo, algunos de suma importancia como la batalla del Ebro y lo que es casi increíble a nivel historiográfico el frente de Madrid, y, en consecuencia, a los fotoperiodistas que allí trabajaron.

### A MODO DE CONCLUSIÓN

Durante la guerra civil española, conflicto de referencia en el estudio de la comunicación visual del siglo XX, se moderniza el mito del fotógrafo de guerra en la figura de Robert Capa. A pesar de la cantidad de fotoperiodistas que han trabajado y trabajan en zonas de guerra, 80 años después los medios de comunicación continúan alimentando un mito ya longevo, todavía no superado y paradójicamente surgido de una mera invención.

Esto ocurre tanto a nivel internacional como estrictamente en la geografía hispánica, donde sigue como referente, dinámica que le refuerza constantemente. De este modo, cada vez que se difunde la obra de cualquier otro fotoperiodista que trabajó en la guerra civil, desde los medios se apela a Capa invariablemente. Mientras, las últimas aportaciones desde la investigación resquebrajan el perfecto relato alrededor de su figura aunque ni los últimos estudios –tanto los relativos a la fotografía *Falling Soldier*, como el de la serie del D-Day– han mermado todavía su popularidad ante el gran público.

Además, desde la Transición española el mito del húngaro fue la base de la construcción, también a través de los medios, del llamado “Capa español o catalán” en el fotógrafo Agustí Centelles, figura también mitificada gracias al objeto símbolo de la maleta-archivo y que ha eclipsado durante décadas a diversas generaciones de reporteros gráficos, tanto de Barcelona como incluso de Madrid.

Lejos de desaparecer, la relación entre ambos se ha relanzado mediáticamente en los últimos años tras el hallazgo de “la maleta mexi-

cana” que ha incluido este objeto en el relato de Capa, potenciando de nuevo su leyenda y dejando en segundo plano la particularidad que durante casi 50 años había singularizado al catalán.

Desde una perspectiva global y tras ocho décadas, parece que el patrimonio fotográfico de la guerra civil española continúa, desgraciadamente, reducido a un corresponsal y a un fotoperiodista autóctono. Resulta, pues, históricamente injusto y culturalmente empobrecedor que se desconozcan absolutamente, y no solo a nivel popular, las decenas de profesionales que retrataron el conflicto. En este sentido, tal y como hemos desarrollado a lo largo del artículo, es evidente la responsabilidad que han tenido y todavía tienen los medios en la reducción de un oficio a dos profesionales, ya convertidos en personajes. Ello también es una clara muestra de la falta de estudios e interés por la historia de la fotografía en el Estado español que, de existir, llegaría a la opinión pública a través de los medios de comunicación. Entonces, el rico pasado del fotoperiodismo bélico durante el periodo 1936-1939 sería abordado desde la pluralidad de protagonistas para configurar una memoria colectiva compleja, más cercana a la realidad.

Para finalizar, pese a las décadas de relación publicada y según el testimonio de Agustí Centelles, él y Robert Capa nunca se conocieron personalmente.

### **Referencias bibliográficas**

- Adam, R., Antebi, A., Ferré, T., & González, P. (2015). *Repòrters gràfics. Barcelona, 1900-1939*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Alós, E. (21 de noviembre de 2010). Capa caza a Centelles. *El Periódico de Catalunya*. Recuperado de <http://bit.ly/2G0YBCU>
- Arroyo, L. (2010). *Documentalismo técnico en la Guerra Civil española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro* (Tesis doctoral inédita). Universitat Jaume I, Castellón, España.
- Barthes, R. (2000). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Bonet, J. M. (12 de abril de 1979). Retrato del artista con su Leica. *El País*. Recuperado de <http://bit.ly/2EhXUob>
- Capa, R. (2009). *Ligeramente desenfocado*. Madrid: La Fábrica.

- Centelles, A. (2009). *Agustí Centelles. Diari d'un fotògraf. Bram, 1939*. Barcelona: Destino.
- Colombo, F. (1997). *Últimas noticias sobre el periodismo*. Barcelona: Anagrama.
- Doménech, H. (2005). *La fotografía informativa en la prensa generalista. Del fotoperiodismo clásico a la era digital* (Tesis doctoral inédita). Universitat Jaume I, Castellón, España.
- EFE. (19 de mayo de 2012). Halladas dos imágenes de Centelles en las que Capa aparece tras Azaña y Negrín. *El Periódico de Catalunya*. Recuperado de <http://bit.ly/2E0vfvD>
- Fernández-Santos, E. (22 de abril de 2010). La historia de los otros Robert Capa. *El País*. Recuperado de <http://bit.ly/2n4dWvh>
- Ferré, T. (2005a). La construcción de l'imaginari col·lectiu de la guerra a través de la fotografia: 4 imatges, 4 polèmiques. Ponencia presentada en la Jornada *República i republicanisme* de la Universitat Autònoma de Barcelona, España. Recuperado de <http://bit.ly/2EfWkY6>
- Ferré, T. (2005b). *Agustí Centelles i Ossó. Un fotoperiodista a l'exili (1939-1944). Imatges del camp de concentració de Bram* (Trabajo de postgrado). Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès, España
- Ferré, T. (2010). El camp de Bram, quatre mirades fotogràfiques a l'Exili republicà: Agulló, Capa, Centelles i Rougé. En J. Font (Dir.), *Reflexionant l'exili: aproximació a l'exili republicà: entre la història, l'art i el testimoniatge*. Barcelona: Editorial Afers.
- Freund, G. (1999). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gervais, T. (2010). The 'Greatest Of War Photographers' Jimmy Hare, A Photojournalist at the Turn of the Twentieth Century. *Études photographiques*, 26. Recuperado de <http://etudesphotographiques.revues.org/3452>
- Hernández Pin, Y. (2010). *Héroes sin armas: fotógrafos españoles en la guerra civil: el frente de Madrid*. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Cultura.
- Kershaw, A. (2003). *Sangre y Champán. La vida y la época de Robert Capa*. Barcelona: Ed. Debate.

- Knightley, P. (1976). *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Lavoie, V. (2017). *L’Affaire Capa. Le procès d’une icône*. Paris: Éditions Textuel.
- Lebeck, R., & Von Dewitz, B. (2002). *KIOSK. Eine Geschichte der Fotoreportage (1839-1973). A History of Photojournalism*. Göttingen: Steidl.
- López Mondejar, P. (1997). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- Ministerio de Cultura. (1983). *La guerra civil española: exposición organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Monegal, A. & Torres, F. (Dir). (2004). *En guerra*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Fòrum Barcelona.
- Moya Angeler, J. (23 de marzo de 1978). Agustí Centelles: imágenes que hicieron historia. *Destino*, 2.111, p.16 -19.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Noticiero de las artes. Actualidad de la fotografía. (12 de diciembre de 1982). *ABC*, p. 93.
- Pérez, M. J. (1978). Agustí Centelles i Osso. La identidad de un reportero. *Flash foto*, 48, p.3-5.
- Pons Prades, E. (23 de octubre de 1980). Agustí Centelles, un fotógrafo de excepción en el frente de batalla. *Diario de Barcelona*, p. 19.
- Pujol, F. (2 de mayo de 1979). Agustí Centelles, testigo de la historia. *La Vanguardia*, 35.109, p. 25.
- Riaño, P. H. (6 de agosto de 2011). Guillermo Zúñiga: Ha nacido otro Capa. *Público*. Recuperado de <http://bit.ly/2BknaeW>
- Roth, M. P. (1997). *Historical dictionary of war journalism*. Westport: Greenwood Press.
- Sanchón, J. (29 de septiembre de 2013). Las relaciones desconocidas de Centelles con Capa y Taro en la guerra civil. *eldiario.es*. Recuperado de <http://bit.ly/2nPsLCi>
- Sousa, J. P. (2003). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

- Schaber, I. (2006). *Gerda Taro: une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*. Mónaco: Éditions du Roche.
- Susperregui, J. (2016). Localización de la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa. *Communication & Society*, 29(2), 17-44. Recuperado de <http://bit.ly/2Ej3quU>
- Un mago de la imagen. (23 de abril de 1978). *Cambio 16*, 333, p. 74-75.
- Whelan, R. (2003). *Robert Capa: la biografía*. Madrid: Aldeasa.
- Whelan, R. (2007). *This is war! Robert Capa at work*. Nueva York: ICP-Steidl.