

# **LA SOMBRA DEL ICEBERG: UN DOCUMENTAL DE INVESTIGACIÓN EN PRIMERA PERSONA SOBRE LA FOTOGRAFÍA *EL MILICIANO MUERTO DE CAPA***

**THE SHADOW OF THE ICEBERG: INVESTIGATION DOCUMENTARY IN THE FIRST PERSON ABOUT THE PHOTOGRAPHY *THE FALLING SOLDIER* BY CAPA**

**Nekane PAREJO**

Universidad de Málaga

*nekane@uma.es*

**Resumen:** En el siglo XXI se producen 4 documentales sobre el reportero Robert Capa: *Robert Capa. En el amor y en la guerra*, *Los héroes nunca mueren*, *La maleta mexicana* y *La sombra del iceberg*. Este artículo se centrará en este último, donde sus directores ejecutan un estudio minucioso de la polémica fotografía *El miliciano muerto* con la intención de demostrar que se trata de una puesta en escena. Para ello llevarán a cabo una investigación basada en las 6 W's de la escuela de periodismo norteamericano, sin desechar otros métodos menos asépticos como la reconstrucción de diversos contextos y la implicación en primera persona.

**Abstract:** In the 21st century four documentaries take place on the reporter Robert Capa: *In love and war*, *Heroes Never Die*, *Mexican suitcase* and *The shadow of the iceberg*. This article will center on the latter one, where the directors execute a meticulous study of the polemic photography *The Falling Soldier* with the intention of demonstrating that it is a question of staging. To get it, they will carry out a scrupulous investigation based on the 6 W's of the school of the North American journalism, without rejecting other less aseptic methods such as the reconstruction of diverse contexts and involvement in first person.

**Palabras clave:** Documental. Fotografía. Primera persona. *La sombra del iceberg*. Robert Capa. Primera persona.

**Key Words:** Documentary. Photography. First-person. *The shadow of the iceberg*. Robert Capa.

*Creer y no creer, son hipótesis interpretativas que baraja el discurso documental para llegar a la verdad del texto*

Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde (2014).

## 1. INTRODUCCIÓN

Hablar del reportero Robert Capa es hacerlo de un personaje cuyas raíces entroncan con la más pura ficción. Sobradamente conocida es la estrategia comercial que diseña en sus inicios profesionales junto a Gerda Taro. Ambos adoptan un renovado status, no olvidemos que Capa interpreta a un famoso fotógrafo enviado a Europa desde los EEUU para de este modo lograr encargos mejor remunerados. Tampoco que sus identificables nombres judíos, Gerta Phorylle y Endre Enrö Friedmann, se transmutan en otros con una sonoridad más americana como Gerda Taro y Robert Capa (este último relacionado con la admiración que el fotógrafo sentía por el cineasta, Frank Capra). Este guiño, tremendamente oportuno para el tema que aquí nos ocupará, no será el único que vincule a Capa con el cine, pero sí significativo para corroborar su afición cinéfila y aproximarnos a la hipótesis defendida por el documental *La sombra del iceberg*: la foto del miliciano es una puesta en escena.

Las vinculaciones entre Capa y el cine son incuestionables, pero no solo desde su conocido apego como espectador, sino también por sus escarceos en el mundo hollywoodiense y por sus discretas aportaciones al celuloide como intérprete, realizador y escritor. Hugo Doménech se hace eco de su cameo en *Tentación* de Irving Pichel, de su relación con el escritor Ernest Hemingway y de cómo las fotografías de la batalla de Navacerrada sirvieron de fuente de inspiración para la novela *Por quién doblan las campanas*, más tarde llevada al cine por Sam Wood. Este mismo autor señala qué aspectos puntuales de su biografía han servido de fuente de inspiración para algunos largometrajes de ficción como *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998), donde las instantáneas desenfocadas tomadas en la playa de Omaha el 6 de setiembre de 1944 dan forma a los 24 minutos del comienzo del film (Doménech, 2011: 57-59).

Aquí nos centraremos en un documental, *La sombra del iceberg* (Hugo Doménech y Raúl Riebenbauer, 2007), donde se recurre a un tratamiento mediante la aplicación de las 6 W's de la escuela de periodismo norteamericano como eje sobre el que se articula la narración, sin prescindir de la reconstrucción, la puesta en escena cinematográfica y el tratamiento en primera persona. La estructura a través de la que se desarrollará este texto será similar a la empleada por los directores para la disección de la fotografía, pero aplicada aquí al documental en cuestión.

## 2. REFERENTES DOCUMENTALES SOBRE CAPA

Nos encontramos ante un fotógrafo de película de ficción cuya biografía, de momento, solo ha sido llevada al cine desde el género documental. Paradójicamente, serán cuatro documentales producidos en el siglo XXI: *Robert Capa. En el amor y en la guerra* (Anne Makepeace, 2003), *Los héroes nunca mueren* (Jan Arnold, 2004), *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2012) y *La sombra del iceberg* los que se aproximen y profundicen en la figura de este fotógrafo.

Se trata de unos documentales que coinciden en la temática y sus protagonistas, pero con propuestas muy diferentes. En cualquier caso, los cuatro se abordan desde el respecto y la atracción por la obra y figura de este reportero. En el primero, Anne Makepeace plantea un tratamiento desde una perspectiva oficialista a la que contribuyen la Agencia Magnum, los herederos y el Centro Internacional de la Fotografía de Nueva York. No en vano serán ellos los que proporcionen materiales originales como diarios personales de Capa, sus copias fotográficas e incluso algunas secuencias cinematográficas en primicia para construir el documental.

Por su parte, Jan Arnold propone una aproximación de carácter más genérico donde la fotografía en cuestión se diluye en aras de las reflexiones en torno a la Guerra Civil Española. La razón habrá que buscarla en:

*la prohibición en fase de montaje del empleo de cualquier toma de Capa. Esta situación obliga a Jan Arnold a elaborar una película con la imagen pixelada del miliciano sobre la que superpone la voz de Alex Kershaw, biógrafo no oficial, y de varias personas, entre los que destacan los últimos supervivientes de la Guerra Civil española* (Parejo, 2011: 69-70).

Por último, el más reciente, *La maleta mexicana*, documenta el encuentro en 2007 de una valija en un apartamento en Ciudad de México con 4.500 negativos pertenecientes a Robert Capa, David Seymour y Gerda Taro. En este caso Trisha Ziff combina elementos vinculados al descubrimiento con las funciones de la memoria histórica.

Nuestro propósito es situar el documental *La sombra del iceberg* dentro del contexto de la producción audiovisual de su género. Como punto de partida, y siguiendo idéntica estructura narrativa que la expuesta por sus realizadores, se desgranarán cuestiones como su dimensión espacio-temporal, metodología, justificación y la autoría en primera persona que se adopta frente al tú enunciatario. Finalmente, se observará cómo entronca con las tipologías del documental, desde las más tradicionales expresadas en el documental periodístico, el de investigación o histórico hasta las nuevas formas del género expuestas en las modalidades como el documental histórico experimental, entre otros.

### 3. DIMENSIÓN ESPACIO-TEMPORAL

Antes de adentrarnos en el documental se hace necesario detenernos en la protagonista indiscutible, la fotografía. En concreto, comenzaremos por la versión oficial. El propio autor confirmó la fecha, lugar y hora en la que se tomó la imagen. Especificó que se encontraba en Cerro Muriano con Gerda Taro y que mientras algunos milicianos corrían por las laderas, él tomaba fotografías. Sorprendidos por los disparos de los nacionales se escondieron en una trinchera desde donde siguió retratando y fue entonces cuando logró capturar el instante de la muerte de uno de ellos. De este modo conseguiría el registro que se convertiría en un icono de la Guerra Civil Española y en la primera que capturaba el instante mismo de la muerte. Una instantánea que “posee el valor referencial de la imagen, ese poder de autenticación del que hablaba Barthes y que se materializa en el noema esencial de la fotografía: “Esto ha sido” (Compagny, 2008). Pero sin embargo, una fotografía no exenta de polémica que se publica por primera vez en *Vu* el 23 de setiembre de 1936, para volver a hacerlo en dos ocasiones, en 1937<sup>1</sup> en *Life*, con motivo de la muerte de Gerda Taro, y ese mismo año como prólogo a un artículo ilustrado con los fotogramas de la película *Tierra de España (The Spanish Earth, 1937)* dirigida por Joris Ivens y con comentarios de Ernest Hemingway.

Desde 1975 el periodista británico O’Dowd Gallagher aseguraba que Robert Capa le había indicado que se trataba de una escenificación, como posteriormente recogerá Phillip Knightley en *First Casualty* (1975). En esta misma línea se inscribe John Taylor que en *Photography and Fiction* señala: “Parece haberse demostrado que es falsa y Capa, al estilo de Smith y otros fotógrafos de la época, hizo correr al pobre miliciano y dejarse caer una y otra vez hasta obtener lo que quería” (1979: 10).

En setiembre de 1996 cobra visos de autenticidad al identificarse al miliciano como Federico Borrell. Richard Whelan recuerda que el primer paso fue comprobar la presencia de Capa en el lugar del disparo fotográfico:

*Logré cerciorarme de que Capa y Taro estaban en Cerro Muriano ese mismo día gracias a algunos datos circunstanciales que pude averiguar mientras trabajaba en mi biografía sobre Capa (...) en las fotos de Capa aparecían algunas personas que también fotografiaron Namuth y Reisner en la misma carretera de Cerro Muriano (1999: 29).*

Por otra parte, Mario Brotons, que seleccionó para la portada de su libro de memorias *Retazos de una época de inquietudes* (1995) la foto del miliciano, incluyó un anexo en el

---

<sup>1</sup> Cuando se publica el 12 de octubre de 1937 comparte protagonismo con un anuncio en la página izquierda de un fijador de pelo para hombre.

que le identificaba como Federico Borrell, alcoyano como él. Este investigador, que murió ese mismo año desconociendo el alcance de sus afirmaciones, situaba a los archivos de Salamanca como el medio a través del que lo había confirmado. De esta forma parecía cerrarse el círculo alrededor de la veracidad de la fotografía. El entorno de Capa alentó esta versión, más cinematográfica, con un héroe que ya no era un desconocido, como aparece titulada en el reverso de la copia, *Héros innconue*.

Flaherty, refiriéndose a la idiosincrasia del género documental, plantea que “la característica esencial es que el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar” (1998: 152). Efectivamente, este es el caso de *La sombra del iceberg* que, como si de una *road movie* se tratara, rastrea y transcribe los pasos de Robert Capa para obtener la toma e incorpora a los que pudieron estar involucrados en el proceso fotográfico.

Desde esta perspectiva, la obra de Doménech y Riebenbauer se ajusta a los parámetros establecidos por el concepto del documental clásico. Si nos remitimos a la definición de la enciclopedia publicada precisamente por International Center of Photography de Nueva York en 1984 y recogida por Fontcuberta (1997: 152) las imágenes documentales son aquellas “en las que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación a lo que hubiesen sido de no haber estado presente el fotógrafo”. Y es aquí donde radica la diferencia, lejos de borrar las huellas de la enunciación, los directores forman parte del documental, se integran en el relato.



En *La sombra del iceberg* esta circunstancia se observa desde el principio, la presencia de los realizadores es continua. El espectador les acompaña en el constante desplazamiento físico que requiere su proceso investigador. En varias ocasiones la cámara cinematográfica se hace eco del vehículo en marcha de los cineastas que comienza su periplo en París. Allí entrevistarán al periodista de *Le Monde* Michel Lefevre, al cineasta Patrick Jeudi y a una de las cinco únicas personas vivas que conocieron a Capa, Jhon Morris (F.1).

Poco después, nuevamente el cristal delantero de su automóvil se convierte en el protagonista de un plano que da cuenta de un nuevo viaje, que ahora les lleva a Alcoy,

lugar de procedencia de Federico Borrell, el supuesto miliciano. Tras investigar sobre varias personas con este apellido contactan con la sobrina carnal de Federico Borrell y con el hijo del historiador Mario Brotons.

En este recorrido no podía faltar Cerro Muriano como destino. Allí visitarán distintos emplazamientos para certificar el lugar exacto de la fotografía: el Cerro de la Coja, Las Malagüeñas y Virgen de los Pinares. Finalmente, solo logran corroborar la presencia de los fotógrafos en la fecha indicada, sin determinar con precisión el punto geográfico.

Respecto a la dimensión temporal se rueda en el 2006 coincidiendo con el 70 aniversario del registro de la fotografía. De hecho, las últimas imágenes, antes de los créditos finales, corresponden a unas tomas en blanco y negro en las que el fotógrafo Bruno Rascao se encuentra retratando el Cerro de la Coja, una de las posibles ubicaciones de la fotografía. Unos títulos advierten de que se trata del 5 de setiembre de 2006.

#### 4. AUTOR-NARRADOR-PERSONAJE

Desde el comienzo de *La sombra del iceberg* percibimos las fórmulas que determinarán una construcción fundamentada en el género documental asociado a la *road movie*, imágenes de archivo, recreación y puesta en escena, otras referencias cinematográficas y un meganarrador que se expresa en la primera persona del plural para evidenciar el estatus de los dos autores que de este modo asumen a la par el rol de cronistas de la investigación. Es decir, el autor interpreta literalmente y se materializa en la imagen en primera persona mediante su voz narradora omnipresente y a través de su cuerpo.

Esta primera persona enunciativa acoge tres figuras en una misma identidad narrativa, la de los autores del documental, la de narradores e interpretes. De acuerdo con Gómez:

*Esta construcción en primera persona; unidos narrador, autor y personaje; y en presente, hace que el espectador se enfrente a la historia como si se estuviese construyendo frente a sus ojos y oídos. En definitiva, es una solución para, a través de esos recursos narrativos, crear el efecto de que lo que estamos viendo es real, connotadores de mimesis, como lo denominó Genette, que garantizan el efecto de realidad (2015: 364).*

Si nos centramos en la figura autoral es preciso señalar que un profesor del departamento de Ciencias de la Comunicación de la UJI, Hugo Doménech, y un periodista, guionista y escritor, Raúl Riebenbauer, están detrás de esta producción. Se trata de dos admiradores de Robert Capa con numerosos interrogantes con respecto a la imagen del miliciano. El documental es el resultado de la tesis doctoral del primero. En este sentido, habrá que recordar que Hugo Doménech defendió su tesis titulada *La fotografía informativa en la*

*prensa generalista española: del fotoperiodismo clásico a la era digital* en 2005, dos años antes del estreno de este documental. En ella dedicaba un extenso apartado a la imagen en cuestión. No obstante, aquí los realizadores van más allá de la inicial investigación universitaria y toman el pulso a la realidad de esta toma fotográfica a través de un seguimiento pormenorizado de los entornos y personas vinculadas, para establecer un auténtico proceso de investigación audiovisual. Además, incorporan al equipo a otros profesores de esta misma universidad. Es el caso de Javier Marzal, como productor delegado de la Universidad Jaume I y Roberto Arnau, director de fotografía y operador de cámara. Estamos ante un proyecto financiado por la Radiotelevisión Valenciana como coproductora y el Instituto Valenciano de Cinematografía "Ricardo Muñoz Suay" de la Generalitat Valenciana que se erige en el primer documental coproducido por la empresa DACSA de Valencia y el Laboratorio de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Jaume I. Tanto esta participación de la universidad en la producción como el carácter de los realizadores constituyen una referencia que permite certificar un nuevo modelo productivo, que vincula la producción audiovisual estudiada con las nuevas formas documentales que entroncan con ámbitos de difusión distintos a los mayoritarios.

Prosiguiendo con la noción de autoría, es necesario señalar que desde la perspectiva de la legitimidad del texto fílmico, esta se verá reforzada si las otras dos figuras de la ecuación (voz narradora y personaje) confluyen en el mismo sujeto enunciador. Esto conlleva una ruptura con los pactos de la representación establecidos. Una ruptura donde las marcas de la enunciación a priori subjetivas se vehiculan mediante dos vertientes. Por un lado, y vinculada con la enunciación performativa "supone una acción del sujeto que lo implica y compromete" (Ortega, 2008: 66). Pero además, esta fusión entre el autor del documental y su voz en primera persona "afecta a los modos en que los cineastas se aproximan a una verdad colectiva, generacional o hegemónica"<sup>2</sup> (Piedras, 2012: 38).

Por otro lado, se propicia una alianza con el espectador basada en la confianza que emana del hecho de exponer las cuestiones a las que el documental pretende dar respuestas. Esta fórmula, este pacto autobiográfico,<sup>b</sup> diluye las fronteras entre el autor, narrador y personaje y da lugar a que el relato se identifique plenamente con esta triple figura y por tanto, adquiera un certificado de autenticidad del que el narrador ajeno a la historia carece.

Desde este planteamiento las voz narradora en primera persona se constituye en un referente, alejado del documental clásico donde no solo se disipa el proceso constructivo

---

2 Este mismo autor asocia este proceso "con la ruptura de los sistemas explicativos totalizantes del mundo y el surgimiento de micronarrativas fragmentarias y parciales, propias de una nueva epistemología en la cual el conocimiento es una construcción situada, relativa e incompleta" (Piedras, 2012: 38).



propio de la representación fílmica, sino que la presencia de la instancia enunciativa se eclipsa.

En *La sombra del iceberg* la voz narradora, plenamente identificable desde el inicio del documental, se corresponde con la acción diegética y se localiza en idéntico espacio que la posición de la cámara. A través de esta voz narradora se modulan las reflexiones de los autores que en ocasiones se muestran concluyentes ante un descubrimiento como: “Al ver la revista francesa *Vu* de setiembre del 36 comprobamos que la cámara captó la muerte de varios milicianos republicanos. Al examinar éstas imágenes no tenemos duda”. Sin embargo, en otras se alejan de los documentales de divulgación y además de ofrecer información, plantean más dudas que certezas y no esconden los fracasos y la labor individual de los directores, lo que le da un matiz performativo que está más allá de lo meramente informativo.

Estas vacilaciones se evidencian sobre todo al principio del documental. La voz de los autores señala “si el personaje de Capa nació en París pensamos que quizás, es allí donde está el origen de esta historia”. La voz se hará eco de los fracasos en repetidas ocasiones, como cuando no consiguen una entrevista con el biógrafo y comisario de los archivos de Capa, Richard Whelan: “Para él somos neofranquistas. Es decir, neofascistas, o de centro o de izquierda presos en ese caso de una psicopatía que nos lleva a destruir un icono de la izquierda”. En cualquier caso, ya sean dudas, reflexiones, comentarios, fracasos o certezas la primera persona cobrará rango de omnipresencia.



La tercera de las inscripciones del yo toma forma cuando el autor se erige como un personaje que guía el documental mediante la recopilación de informaciones. En el caso que nos ocupa el dispositivo construido se asienta en la figura del personaje investigador. Este personaje, representado por los autores y aunque su imagen solo aparece brevemente y en contadas ocasiones, ocupa siempre el mismo espacio, de espaldas a la cámara. Esta reiterada posición otorga al espectador un lugar distinguido en la investigación (F.2).



Por otra parte, se produce una identidad precisa entre los autores que delegan su facultad textual en ocasiones en la voz en *off* y en otras en la imagen de los intérpretes, cuyo personaje bascula entre el investigador, el periodista y el detective. Basta hacerse eco de algunas de sus afirmaciones: "La búsqueda resulta certera. En París damos con un testigo esencial. Se llama John G. Morris. (...) Después de varias semanas de contactos nos dice que sí. Podemos grabarle una entrevista (...) observa los documentos que le mostramos y escucha el resultado de nuestras averiguaciones".

Independientemente de que a lo largo del documental adquiriera más peso el investigador o el periodista (siempre representado por los realizadores) será el eje sobre el que pivota y con el que avanza esta *road movie* que se modula en el presente de la enunciación y permite al espectador progresar paralelamente invitado por los cineastas a compartir sus hallazgos.

## 5. TIPOLOGÍAS Y NUEVAS FORMAS DE DOCUMENTAL

Como respuesta genérica a esta cuestión sobre la definición de *La sombra del iceberg* se puede establecer que es un documental, rodado en dos años, que plantea un recorrido riguroso por lo ocurrido el 5 de setiembre de 1936 en Cerro Muriano (Córdoba), fecha en la que se tomó la controvertida fotografía de *El miliciano muerto*. Ahora bien, habría que desgranar algunos de los rasgos que se aprecian en el documental para determinar las concomitancias y divergencias con respecto a las diversas y cada vez más híbridadas tipologías del género.

Se podría iniciar este trayecto indicando que se trata de un documental histórico que desarrolla una minuciosa disección de los registros fotográficos de ese día y en concreto de la imagen en cuestión con el propósito de demostrar que estamos ante una puesta en escena. No en vano lleva aparejado el subtítulo: *una autopsia de la mítica fotografía de Robert Capa: El miliciano muerto*.



A partir de aquí, y como se expresa en su página web, *La sombra del iceberg* expone “a través de varias dudas razonables y razonadas, la veracidad de esta versión y plantea la posibilidad de que esta imagen fuera el resultado de una genial puesta en escena”. A la hipótesis anterior cabría añadir una segunda, más arriesgada aún, y es que la instantánea pudo ser tomada por Gerda Taro<sup>3</sup> partiendo de que ambos empleaban el seudónimo de Capa para vender sus reportajes, no firmaban los carretes de manera individualizada sino como “Photo Capa”, su estilo era muy parecido y el reportero, una vez muerta Gerda, le dedico un libro con la portada del miliciano (F.3).

Si nos detenemos en el concepto de autoría, cabe recordar que antes de la Guerra Civil Española este era un asunto de escasa relevancia y que precisamente será durante este conflicto armado cuando los reporteros gráficos comiencen a ocupar un lugar significativo en la prensa. Las afirmaciones de Arroyo y Doménech reafirman los parámetros de esta discusión:

*la firma “Capa” tras la publicación de Muerte de un miliciano fue únicamente vinculante al componente varón de la sociedad, con un mérito asociado al valor del hombre que había arriesgado su vida para conseguir imágenes como aquella, pese a que la realidad fuera que la secuencia de imágenes del soldado cayendo estaba realizada por ambos (2015: 147-148).*

Resulta incuestionable que se trata de una imagen sobre la que planea la incertidumbre y en este sentido no deja de resultar paradójica la circunstancia de que este documental esté protagonizado por un documento, un referente, que según sus

3 Sobre este aspecto, véanse los trabajos de Serrano (1987: 8), Kershaw (2003: 75-79) y Susperregui (2009: 83-86).

realizadores no lo es, si entendemos como tal aquella fotografía basada en hechos reales y exenta de intervención por parte del fotógrafo.

Estaríamos ante un documental que explora una forma de documento, la foto de Capa, a la manera del documentalista británico Paul Rotha que entiende “el uso del medio cinematográfico (en nuestro caso fotográfico) para interpretar creativamente la realidad”. Recordemos que Rotha llegó a usar actores adiestrados (Ellis, 1989: 5).

Otra tipología que acoge a este documental es la periodística. Ya se comentó que se articula en función de un esquema que procede del periodismo de investigación. Además, cumple las premisas que indica Cebrián Herreros: “Es un grado superior de información. No se queda en los aspectos fugaces (...) Penetra en la realidad para adquirir un conocimiento global, más duradero” (1992: 221).

También se podría encuadrar en el documental de divulgación histórica si se tiene en cuenta que su propuesta conlleva implicaciones con la Historia y, como sugiere Nichols, esta tipología: “toma forma en torno a una lógica informativa (...) requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico” (1997: 48).

En palabras de Sira Hernández Corchete esta modalidad documental se define como:

*aquella especialidad en la que el autor se dirige a las grandes audiencias con el propósito de darles a conocer de forma veraz y fidedigna un conjunto de acontecimientos pasados y dignos de memoria. Estos adoptan preferentemente en el relato una estructura narrativa y dramática, en la que una voz en off va contando los hechos a medida que se suceden las imágenes (filmaciones de archivo, fotografías, obras de arte, mapas, gráficos, periódicos, planos actuales o incluso la reconstrucción parcial de algunos sucesos), entre las que también suelen intercalarse los testimonios de los protagonistas o las explicaciones de los expertos en el asunto (2004: 121).*

Efectivamente la estructura narrativa de *La sombra del iceberg* participa de los rasgos descritos, ya que cuenta con una voz narrativa, la de sus autores, cuyas explicaciones se combinan con imágenes de diversa procedencia y con los alegatos de los allegados al tema. Sin embargo, diverge de este tipo de documental desde el momento en el que no se trata de una visión o argumentación del pasado cerrada, como señala Robert A. Rosenstone cuando se refiere a los documentales de divulgación históricos que él denomina tradicionales. Una representación donde las voces de los expertos quedan relegadas a un segundo plano en relación al que se sitúa la voz narradora: “aunque haya más de un testigo o especialista con diferentes o incluso enfrentadas opiniones (...) estas diferencias nunca se “salen del guión” ni cuestionan la visión de conjunto” (1997:51-52). Como se puede apreciar, nada más alejado de lo que ofrecen Doménech y Riebenbauer donde no sólo se ofrecen respuestas opuestas, sino donde encontramos un desenlace

abierto: “pensamos que esta historia no es un asunto de blanco o negro, sino de grises, de matices. Elegimos que sea el espectador el que opine. Le damos la información y tratamos de estimular su espíritu crítico” (2007).

*La sombra del iceberg* es un documental de su tiempo, del siglo XXI que entronca con el documental histórico experimental ya que sus realizadores proponen una reflexión sobre algún hecho o tema ignorado por la historia escrita. Nos presentan los resultados de un proceso de investigación reciente de forma meticulosa y en él que tiene cabida la discusión. En palabras de Rodríguez Merchán (1994: 166-167): “la mayoría de las veces el interés del cine documental se encuentra precisamente en el descubrimiento de aspectos absolutamente desconocidos de la realidad”.

Pero *La sombra del iceberg* es mucho más, es un documental de investigación, de una investigación en primera persona cuyo punto de partida, como ya se indicó, son las conclusiones de una tesis doctoral. Desde este planteamiento, y si seguimos la clasificación de Pablo Piedras sobre las modulaciones del yo en el discurso documental, que contempla tres fórmulas en las que la subjetividad del autor se hace patente en la imagen y en el sonido<sup>4</sup>, se puede establecer que nos encontramos ante un relato de lo que este autor denomina de la experiencia y la alteridad ya que “se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, observándose una contaminación entre ambas instancias, resultando la experiencia y percepción del sujeto enunciator profundamente conmovida y el objeto del relato resignificado” (Piedras, 2009: 213). Profundizaremos en este aspecto en el siguiente epígrafe.

A su vez, participa del quebranto de la narrativa actual y “además de mostrar la realidad, experimenta con el registro de ella: combinando materiales (fotografías o metrajes encontrados), desarrollando nuevas técnicas de registro o se combinan con formatos (noticieros televisivos, telenovelas, fotomontaje)” (Dufuur, 2010: 334). Precisamente *La sombra del iceberg* presenta en dos ocasiones un telediario en el que Lorenzo Milá cuenta como “70 años después algunos siguen dudando sobre la autenticidad de esta foto”.

## 6. METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN

Dufuur, refiriéndose a lo que denomina cine-documental, manifiesta que “lo que importa es la metodología de investigación que se elige sobre el tema y el método para desarrollar tal trabajo, elementos que hacen más o menos creíble el tema representado”

---

4 Este autor distingue tres modos: el autobiográfico, el de la experiencia y alteridad y los relatos epidémicos que se corresponden con tres instancias de la enunciación respectivamente y que se sintetizan en cuando el autor se pronuncia sobre él mismo, cuando habla con el otro y cuando lo hace sobre el otro.

(2010: 336). En definitiva, el cómo, que aquí está directamente relacionado con hablar con el otro.

Por este motivo en *La sombra del iceberg* se recurre a una serie de especialistas cuya función es otorgarle un carácter científico al análisis y ofrecer fuentes fiables. Periodistas, historiadores, fotógrafos, comisarios de exposiciones, entre otros, formarán parte de este elenco cuyas declaraciones resultan altamente trascendentes para el documental y para sus autores que así lo ratifican refiriéndose a un encuentro con el albacea de Capa: "Sabemos que las palabras de Morris serán importantes". Es decir, sabemos del valor de las conversaciones con el otro.



A los anteriormente citados habría que añadir, el testimonio de Fernando Verdú. En un primer momento este jefe del Departamento de Medicina Legal y Forense de la Universidad de Valencia, con una estructura narrativa al estilo de la serie *Bones*, se centra en la posibilidad de un impacto de arma de fuego en la cabeza del miliciano, para buscar a su vez evidencias de un disparo en el pecho. Poco después estudia y compara detenidamente mediante el ordenador diversos detalles del rostro de Federico Borrell y del miliciano de Capa para certificar si son la misma persona (F.4).

Otra fuente fiable a la que acuden es al astrofísico de la Universidad de Valencia, Enric Marco, que investiga la diferencia horaria entre 1936 y 2006. Este se servirá de la sombra del miliciano para precisar la hora a la que se efectuó el registro. Él mismo posteriormente interviene en una reconstrucción en plató de la toma.



También se cuestiona la distancia a la que estaba el miliciano de la cámara. En esta puesta en escena interviene Josep Monzó, conservador jefe de fotografía del IVAM, que con una cámara idéntica a la que empleó Capa<sup>5</sup> y con unos valores de exposición iguales<sup>6</sup> reproduce el movimiento que tuvo que hacer el fotógrafo (F.5).

Junto a este tratamiento científico, encontramos por un lado, una aproximación más metafórica y por otro, elementos de la narrativa ficcional como el *thriller* y la creación de suspense que resultan relevantes y que contribuyen a añadirle un carácter híbrido y, por tanto, a apartarlo del documental convencional. Para ilustrar el primero de los enfoques basta recordar una escena al comienzo (con los títulos de crédito intercalados) donde una copia fotográfica se balancea en una cubeta mientras emerge la imagen. El líquido revelador se agita unas veces aceleradamente y otras a ralenti, evidenciando que se trata de un efecto. Es sin duda un claro indicio de los vaivenes que ensombrecerán su autenticidad.

El título también resulta significativo. Los mismos autores manifiestan en su página web que “un iceberg sólo muestra, aproximadamente un 8% de su superficie ¿qué hay más allá?”. No es casual que durante el documental cada vez que se plantea una de las interrogantes aparezca la misma bandeja roja con un hielo cada vez más derretido en clara sintonía con el hecho de ir desvelando ciertos misterios que han acompañado a la instantánea (F.6):

5 Leica III-a modelo 1935, objetivo Elmar 35mm.

6 f.3.5 y vo1000.



Tampoco es fortuito el montaje acelerado que da cuenta de lo que supuestamente estaba ocurriendo en el frente en el instante del disparo fotográfico, a la par que la voz narradora se hace eco de cómo se construyó con falacias el mito del fotógrafo. En esta línea se encuentra el momento en el que Enric Marco efectúa una fórmula sobre un periódico, otorgándole más relevancia a los números que a las letras en alusión al libro de Antoine de Saint-Exupéry, *El Principito*.

Otro aspecto a reseñar en cuanto al cómo es la actualizada forma epistolar presente dentro de la estructura narrativa y la transparencia con la que esta se ejecuta. Basta mencionar los correos electrónicos remitidos por Doménech y Riebenbauer a Richard Whelan, y sus respuestas. Las referencias a estos correos en el documental sirven, a la vez, para añadir verosimilitud, pero también para ir creando expectación en relación con lo que ocurrirá con el albacea de Capa.

En cuanto a las motivaciones para realizar este documental, la polémica suscitada por la fotografía parece causa suficiente para justificar esta producción, porque los autores del documental se encuentran ante lo que consideran una escenificación y no una muerte real o dicho en términos más fotográficos, ante una representación frente a la instantánea que defiende el entorno de Capa. En este sentido estos cineastas matizan (2007):

*Para Cornell Capa o Whelan era preferible, digamos más comercial o más mediático, que el miliciano tuviera una identidad concreta [...] se aprovecharon de que los periodistas, en muchas ocasiones, y hablamos de una crítica y autocrítica, no disponemos de tiempo para ser rigurosos. Por eso hemos dedicado dos años a viajar*



*por media España y media Europa para conocer la verdad de una foto que a los dos nos ha fascinado desde hace años.*

Porque en *La sombra del iceberg* se aportan informaciones desconocidas por el espectador que ratifican las hipótesis de partida de estos investigadores con la pretensión de reestablecer una nueva realidad histórico-fotográfica. No en vano y de forma genérica el formato documental “se caracteriza esencialmente por movilizar unas determinadas estrategias textuales para poner en pie una verdad” (Zunzunegui y Zumalde, 2014: 848). Cuestión aparte son las repercusiones que pudiera tener la certeza absoluta de que es una puesta en escena<sup>7</sup>.

Otro motivo que acredita esta producción queda explicado en el documental: “quedan pocos vivos que conocieran a Capa, de ahí la importancia de realizar el documental en ese momento”.

## 7. CONCLUSIONES

*La sombra del iceberg* plantea propuestas narrativas y estéticas diversas en cuanto a las tipologías del documental se refiere. Propuestas que confluyen en un hilo conductor, la narración en primera persona de un proceso de investigación capaz de cambiar el curso de un acontecimiento fotográfico y por lo tanto, abierto a la reflexión y con un tratamiento que participa de la narrativa más actual del documental del siglo XXI. Un documental donde la construcción de la historia se ejecuta a través de seis microrrelatos elaborados con fragmentos visuales fruto de una intensa búsqueda que de acuerdo con Inmaculada Sánchez “no documenta el acontecimiento histórico de la guerra en sí, sino que va más allá y contribuye al análisis de su imaginario” (2009: 100).

La incorporación de estas inscripciones del yo a través de la voz narradora y la presencia en imagen de los realizadores da lugar a una ruptura con los modos explicativos clásicos que aquí encuentran su acomodo en el documental de la experiencia y alteridad. Es decir, se produce un giro epistemológico, que ahora otorga la palabra a los otros, pero sin obviar las reflexiones de los autores creando entre ambas instancias lo que podemos denominar un documental *working progress*. Una investigación en la que al espectador es partícipe en la medida de que va descubriendo con los investigadores sus hallazgos. A esta circunstancia contribuyen no solo la incorporación de sus comentarios junto a las declaraciones de los entrevistados, sino que también exponen los materiales de archivo

---

<sup>7</sup> Los historiadores en este punto no parecen ponerse de acuerdo. Mientras algunos consideran que podría devaluarse su valor económico, documental, fotográfico e histórico, Yuka Yamaji, directora de fotografía de la casa de subastas Christie’s, señala en este documental que: “su precio de salida sería 60.000-80.000 euros, incluso sin confirmación de que la foto es auténtica”.

frente al objetivo de la cámara con absoluta transparencia. Ahora bien, no exentos de las dudas y certezas propias de esta modalidad documental que desde esta praxis difiere de los modelos explicativos totalizantes tradicionales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROYO, L. y DOMÉNECH, H. (2015). "Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil Española". *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, 10, 119-153 (también en [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path\[\]=282](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=282)) (consultado el 28/05/2015).
- BROTONS JORDA, M. (1995). *Retazos de una época de inquietudes*. Alcoy: Autoedició, Artes Gráficas Alcoy.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (1992). *Géneros informativos audiovisuales: radio, televisión, periodismo gráfico, cine, vídeo*. Madrid: Ciencia 3.
- COMPAGNY, J. M. (2008). "Auras el mito". *Rebelión*, [www.rebelion.org/noticia.php?id=78129](http://www.rebelion.org/noticia.php?id=78129) (consultado el 3/02/2015).
- DOMÉNECH, H. (2011). "Robert Capa: instantáneas de una vida de película". En *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*, R. Esparza y N. Parejo (eds.), 55-63. Barcelona: Luces de Gálibo.
- DUFUUR, L. (2010). "Tendencias actuales del cine documental". *Revista Frame* 6, 312-349 (también en <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/index.html>) (consultado el 25/05/2015).
- ELLIS, J. (1989). *The Documentary Idea. A Critical History of English Language Documentary Film and Video*. New Jersey: Prentice Hall.
- FLAHERTY, R. (1998). "La función documental". En *Textos y manifiestos del cine*, J. Romera i Ramió y H. Alsina Thevenet (eds.), 144-147. Madrid: Cátedra.
- FONTCUBERTA, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2015). "La transparencia de un diario audiovisual de ficción: *Mapa* (2012) de Elías León Siminiani". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, 361-374 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>) (consultado el 23/05/2015).
- HERNÁNDEZ CORCHETE, S. (2004). "Hacia una definición del documental de divulgación histórica". *Comunicación y Sociedad* XVII.2, 89-123.
- KERSHAW, Á. (2003). *Sangre y champán*. Barcelona: Debate.
- KNIGHTLY, Phillip (1975). *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.

- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- ORTEGA, M. L. (2008). "Las modulaciones del 'yo' en el documental contemporáneo". En *Cineastas frente al espejo*, 65-81. Madrid: T&B Editores.
- PAREJO, N. (2011). *El fotógrafo en el cine. Re[presentaciones]*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- PIEDRAS, P. (2009). "Considerations on the appearance of the first person in the Argentine contemporary documentary". En *New Trends in Argentina and Brazilian Cinema*, C. Rocha y C. Rego (eds.), 209-219. Londres: Intellect Press.
- \_\_\_\_\_. (2012). "La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa". En *Toma 1*, 1, 37-53 (también en <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/issue/view/35/showToc>)
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (1994). "Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción". *Revista de Ciencias de la Información* 10, 163-173.
- ROSENSTONE, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- SÁNCHEZ, I. (2009). "El documental histórico y los recursos de ficción". En *Doc21. Panorama del reciente cine documental en España*, I. Sánchez y M. Díaz (coords.), 93-104. Girona: Luces de Gálibo.
- SCHEFER, R. (2008). *El autorretrato en el documental*. Buenos Aires: Catálogos, SRL.
- SERRANO, C. (1987). *Robert Capa. Cuadernos de Guerra. 1936-1939*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- SUSPERREGUI, J. M. (2009). *Sombras de la fotografía*. Leioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- TAYLOR, J. (1979). "Photography and Ficción". En *Ten.8, Photography Magazine* 1, 7-12.
- ZUNZUNEGUI, S. y ZUMALDE, I. (2014). "Guía para escépticos avatares de la doble lectura modélica del discurso documental". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 843-865 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>) (consultado el 29/04/2015).
- WHELAN, R. (1999). "Robert Capa en España". En *Capa, cara a cara: Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española*, 27-42. Nueva York: Aperture Foundation.
- VV. AA. (2007). "El miliciano de Capa vuelve a ser anónimo", [www.egeda.es/dacsa/dossier\\_la\\_sombra\\_del\\_iceberg.pdf](http://www.egeda.es/dacsa/dossier_la_sombra_del_iceberg.pdf) (consultado el 23/05/2015).

Recibido el 8 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.