

Nuevos modos de hacer memoria. Las imágenes asturianas de David Seymour 'Chim' durante la Guerra Civil española

New ways of making memory. The Asturian images of David Seymour 'Chim' during the Spanish Civil War

Noemi Díaz Rodríguez

Universidad de Oviedo | Calle San Francisco, 3, 33003 Oviedo, Asturias | España

 0000-0001-5363-366X · iaznoemi@uniovi.es

Recepción: 10/11/2023 · Aceptación: 23/01/2024 · Publicación: 15/04/2024

Resumen

Ya desde inicios del siglo XX, los periodos de guerra supusieron un foco de atención para las incursiones fotográficas en la prensa. Desde entonces, el estudio de estas imágenes depende del análisis crítico a la supuesta objetividad fotográfica, los intereses político-sociales de cada toma, la relación de cercanía entre el hecho a cubrir y el fotógrafo, etcétera. En este sentido, el primer conflicto no internacional que suscitó un gran interés para periódicos y fotoperiodistas extranjeros fue la Guerra Civil española. A partir de aquí, el siguiente artículo explora los reportajes gráficos realizados por el fotógrafo polaco David Seymour, alias 'Chim' en su paso por la región asturiana en los primeros meses de 1937. El trabajo forma parte, a su vez, del valioso conjunto visual al que denominamos "Maleta" o "Valija mexicana", junto con los negativos de André Friedmann (Robert Capa) y Gerta Pohorylle (Gerda Taro). En concreto, nos concentramos a las imágenes de la batalla de Oviedo, semi-inéditas en la actualidad al no gozar de un análisis en profundidad en comparación las dedicadas a otras localidades, sobre las que se han realizado estudios y exposiciones museísticas. Su estudio parte de una metodología basada en la identificación espacio-temporal de la toma, a partir de la que situar al fotógrafo e iniciar el comentario fotográfico a la luz del contexto histórico inmediato.

Palabras clave: Chim, Asturias, fotoperiodismo, fotografía, guerra.

Abstract

Since the beginning of the 20th century, periods of war were a focus of attention for photographic incursions in the press. Since then, the study of these images depends on the critical analysis of the supposed photographic objectivity, the political-social interests of each shot, the close relationship between the event to be covered and the photographer, etc. In this sense, the first non-international conflict that aroused great interest for foreign newspapers and photojournalists was the Spanish Civil War. From here, the following article explores the graphic reports made by the Polish photographer David Seymour, alias 'Chim' during his time in the Asturian region in the first months of 1937. The work is part, in turn, of the valuable set visual which we call "Suitcase" or "Mexican Suitcase", along with the negatives of André Friedmann (Robert Capa) and Gerta Pohorylle (Gerda Taro). Specifically, we focus on the images of the battle of Oviedo, currently semi-unpublished as they do not have an in-depth analysis compared to those dedicated to other locations, on which studies and museum exhibitions have been carried out. His study is based on a methodology based

on the spatio-temporal identification of the shot, from which, situate the photographer and begin the photographic commentary in light of the immediate historical context.

Keywords: *Chim, Asturias, photojournalism, photography, war.*

1. Introducción

Hacia 1920, la inserción de la fotografía en las capas sociales era un hecho. El análisis de la realidad que propiciaba este nuevo medio favorecía a su democratización y, por extensión, a su accesibilidad informativa. Con anterioridad, la elaboración histórica venía condicionada por la redacción misma del relato, eminentemente textual. No obstante, la irrupción fotográfica en la cotidianeidad de la prensa permitió una narración más plural y comprensible.

Institucionalmente, el desarrollo de un nuevo tipo de sistema documental sucede en Alemania y evoluciona como “Nueva Visión” fotográfica y, en la prensa, como fotoperiodismo. En esta línea, la Primera Guerra Mundial supone el histórico equilibrio entre técnica y necesidad, si bien los intereses de representación eran banales en cuanto a la muestra belicista se refiere. De una forma u otra, la guerra marca la temática predilecta del fotoperiodismo como método informador. Precisamente por esta consideración gráfica, los periódicos de esa época eran sustancialmente distintos a los de la centuria anterior, así como la relación con el lector “que ya no leía, sino ojeaba los periódicos” (Seoane & Saiz, 1996, p. 51). El ser humano como ser social prefiere la imagen como transmisora de sus vivencias diarias, provocando que los periódicos guarden una situación de dependencia con la memoria, al ser su expresión visual directa. Mientras que la memoria individual atesora imágenes personales, la prensa de apoyo fotográfico configura un álbum social colectivo.

Bajo estas pautas, el siglo XX trae consigo una prensa “de masas” y “gráfica”, con reportajes de varias páginas y portadas con imágenes a sangre. No obstante, el verdadero punto de inflexión para la fotografía (española y europea) serán los años treinta. Históricamente, nos encontramos ante la primera contienda local que provoca el gran desarrollo del fotoperiodismo: la Guerra Civil española. En ella, la imagen deja de ser una simple gráfica para convertirse en un documento histórico.

1.1. Objetivos

Este trabajo emana de una investigación mayor en curso, concerniente a la confección monográfica del fotoperiodismo asturiano desde 1930 hasta inicios del siglo XXI. A partir de aquí, el artículo analiza las repercusiones del conflicto bélico español en la historia del fotoperiodismo para, posteriormente, concentrarse en la cobertura de la zona norte del país por parte de un fotógrafo extranjero que, sin embargo, vivió como propia cada batalla. Los objetivos propuestos serían:

- a. analizar las imágenes realizadas por David Seymour ‘Chim’ durante la primera fase de la contienda y dedicadas a una zona territorial determinada (Asturias);
- b. dar a conocer la importancia de los reportajes realizados en la “periferia” de la contienda y, por último;
- c. subrayar el gran nicho de estudio que supone la famosa Maleta mexicana, favoreciendo aún hoy constantes relecturas.

1.2. Hipótesis

Por tanto, las ideas iniciales serían:

- demostrar el empleo fotográfico en prensa como signo de identidad comunitaria;
- expresar las contribuciones de los reportajes extranjeros al fotoperiodismo español, especialmente las incursiones en el panorama asturiano;
- las investigaciones locales son válidas para el conocimiento histórico global.

1.3. Metodología y marco teórico

El método de trabajo combina la investigación histórica del conflicto en la región, siendo esenciales los trabajos de Fleites Marcos (2008 y 2010) sobre la prensa local coetánea, con el análisis de las imágenes seleccionadas. El impacto mediático de la contienda y las condiciones sociopolíticas que lo envuelven viene referenciado, entre otros, en los trabajos de Sánchez Illán (2000, 2013 y 2018), y las aportaciones de Arroyo Jiménez (2016) y Carabias Álvaro (2016) sobre la nómina de reporteros gráficos extranjeros.

A partir de aquí, el análisis se agrupa por series según la ubicación geográfica de la zona, determinada por el reconocimiento del entorno fotografiado. El catálogo atiende a tres series: barrios ovetenses (I), Gijón (II) y ambientes fabriles asturianos (III). Además, el *modus operandi* de ubicación espacio-temporal es, en palabras de Rodríguez Tranche y de las Heras:

[...] labor detectivesca que también ha llevado a localizar los puntos exactos donde fueron captadas determinadas fotografías [...] una reivindicación cuasi arqueológica [...] del sustrato histórico contenido en la fotografía de la Guerra Civil, no ya como documento para la historia, sino como historia de un documento. (2016, p. 7)

Se trata del procedimiento sobresaliente en los estudios dedicados a la triada de reporteros gráficos conformada por Capa-Taro-Chim. Sin ir más lejos, *Muerte de un miliciano*, aunque no pertenece a la Maleta mexicana, despierta el interés constante de diversos investigadores sin variación metodológica. Sirvan de ejemplo Penco (2021) y Susperregui Echeveste (2016 y 2023), que aúnan ubicación con el análisis semiótico de la toma y el estudio referencial de los elementos fotografiados.

En tercer lugar, se aborda el comentario visual con un enfoque propio, enriquecido por el estado de la cuestión previo y la consulta de fuentes hemerográficas. Únicamente existen reflexiones sobre algunas de las imágenes de nuestra serie II (Blanco, 4-III-2012) y la última fotografía dispuesta en este artículo (Crabiffosse Cuesta, 2002). Aunque puedan parecer limitadas, contextualizan la historiografía fotográfica de la prensa española durante la Guerra Civil, las incursiones de reporteros extranjeros, el fotoperiodismo asturiano y, finalmente, el caso de David Seymour. Con todo, este análisis fotográfico a la luz del contexto histórico aspira lograr los objetivos marcados e imponer como hipótesis inicial la utilidad de las investigaciones locales para la comprensión histórica global.

2. Y llegó la guerra. El interés de lo internacional en lo local

El nacimiento técnico y mecánico de la fotografía respalda su condición como elemento documental e historicista. Es una valiosa fuente de información de lo representado, su representante (el fotógrafo) y las condiciones de representación (la cámara, el contexto, el lugar).

Poco a poco, esta primera función notarial se transforma según los deseos de la sociedad, trasladándose de los laboratorios técnicos a los estudios fotográficos y, posteriormente, a las manos del público en cámaras de pequeño formato, cuyo éxito radica en la capacidad de atesorar democráticamente la realidad y ubicar a su creador en un espacio y tiempo específicos: “yo he estado ahí”, “yo he visto eso”. A las temáticas iniciales (e idílicas), como viajes o retratos familiares, le siguen otras donde el factor documental alcanza su verdadera significación.

Los primeros conflictos bélicos fotografiados permiten trasladar la información del frente, así como su visionado directo. Existen numerosos acontecimientos de interés para las coberturas internacionales y los fotógrafos extranjeros. Desde la Guerra de Crimea (1853-1856), como la primera gran cobertura gráfica, la Guerra de Cuba (1895-1898), Marruecos (1907-1914) y la Primera Guerra Mundial (1914-1918), impulsaron el avance necesario de los medios de comunicación, sus dosis informativas marcaban la diferencia entre la vida y la muerte. Originan la técnica del colodión húmedo, los carros de revelado en el frente y la superación de las cámaras de placas hasta los negativos directos y, gradualmente, las cámaras de pequeño formato, que facilitan su transporte y la inmediatez de toma. La sensibilidad de las películas aumentaba paralelamente a los sistemas de impresión en prensa, conformando un mismo engranaje preocupado por el aporte documental de la fotografía y la plenitud del futuro fotoperiodismo.

Sin embargo, la Guerra Civil (1936-1939) supone el primer conflicto al que se enfrenta el recientemente configurado fotoperiodismo. La técnica estaba a la altura de los acontecimientos y las fotografías suponían tanto la traslación visual del frente como la representación ideológica de cada bando. En ocasiones, esto último banaliza su raíz documental y “objetiva”, pues el valor añadido radicaba en el poder y la propaganda. Reconvertidas en símbolos de estrategia militar y doctrinal, su impacto fue tal que, comúnmente, suele equipararse el desarrollo visual de esos años con el campo de maniobras armamentístico que supuso la contienda española para la posterior Segunda Guerra Mundial, fraguando una amalgama de códigos de representación.

El Golpe de Estado y los meses que le siguen quedan ilustrados por firmas nacionales como José Demaría (Campúa), Enrique Facio, Santos Yubero, Catalá Roca, los Hermanos Mayo y los asturianos Constantino Suárez y Florentino López ‘Floro’. A ellas debemos incorporar el interés de los reporteros extranjeros, que entendían su participación como un arma visual en favor a la causa de cada bando (Pantoja, 2007). Esto se entrelazaba con la denominación del conflicto como un enfrentamiento “entre vecinos”, en sintonía con la “leyenda negra española” por parte de la conciencia internacional. Con todo, la guerra expande la cobertura exterior, con evidente libertad al partir de un país sin implicación bélica (al menos teórica), en contraposición al fotoperiodismo local superviviente, aunque sometido.

De acuerdo con Fleites Marcos (2010), el traslado de esta situación al panorama asturiano no se trata, sin embargo, de una ruptura con el pasado técnico inmediato, sino con el ideológico. La ocupación definitiva de la zona por el bando sublevado, en octubre de 1937, pondrá fin a los rotativos que no les

guarde simpatía. Fotográficamente, la exclusiva degradación hacia el enemigo da paso a la vanagloria y el estereotipo de los principales representantes del nuevo régimen. Más que funcional, en suma, se trató de una traslación iconográfica del poder de las imágenes.

Visualmente, la contienda presenta varias características. En primer lugar, posibilita la génesis de reportajes extraperiodísticos aunque lícitos de su posterior publicación. En otras palabras, la existencia de un fotoperiodismo no necesariamente impreso en un periódico, ya sea por falta de medios (destinados a una economía de guerra) o por los ataques directos hacia las redacciones como sedes del poder informativo. Estos vacíos pudieran suponer un freno a todo el desarrollo anterior si no fuera por el ímpetu de todos los fotógrafos, que siguen captando la realidad con independencia de que sus imágenes fuesen o no publicadas.

La segunda característica, realmente, la aportan todos aquellos extranjeros que se adhieren a la causa. Al pertenecer, comúnmente, a una generación de entreguerras, aportan no sólo solidaridad en su paso por España sino también nuevas consideraciones sobre la manera de realizar reportajes bélicos. Cabe añadir su aterrizaje con ideas y posicionamientos preconcebidos, pautando los primeros pasos de un periodismo de marcado activismo político por parte de intelectuales, artistas de toda índole y literatos que, posteriormente, se extendería a la Segunda Guerra Mundial. Todo ello, por entender la contienda española como un escenario degradado al que anticiparse, ante su posible extrapolación europea. Pese a todo, no eclipsan a los grandes artífices nacionales (Rodríguez Tranche & de las Heras, 2016), más bien, los acompañan en la ardua labor de documentar un país en guerra.

A nivel metodológico, las nuevas técnicas facilitan su inserción física en el conflicto, jugándose ocasionalmente la vida por conseguir el “instante decisivo” perfilado como dogma religioso por Henri Cartier-Bresson, en ese mismo contexto de 1930. Esta fotografía “de calle”, instantánea, interesaba a una prensa preocupada por ofrecer reportajes atractivos a un público cada vez más demandante de iconicidad. No es de extrañar, por tanto, que la aplicación bélica del concepto bressoniano proceda de uno de los fotógrafos extranjeros adheridos a la causa española: André (o Endre) Friedmann, más conocido como Robert Capa.

Bajo su afamada frase “si tus fotos no son lo suficientemente buenas es porque no te has acercado lo suficiente”, se ubica el “demasiado cerca”, término que perfila los reportajes de los fotógrafos extranjeros sobre el conflicto español. Esta formulación visual debe desglosar en dos interpretaciones: física y moral. Por un lado, implica un acercamiento mayor al suceso facilitado por las cámaras de pequeño formato, la velocidad de disparo y la sensibilidad del sensor. Su cercanía no sólo se aplica a su ubicación en las trincheras o en el campo de batalla, sino también al compañerismo gestado en estos sórdidos entornos, donde el reportero se convierte en un soldado más. De ahí la idiosincrasia de la terminología fotográfica, cuya cámara “captura” y “dispara” imágenes, y la figura literaria del reportero como un personaje mitificado, valiente y, por extensión, hegemónicamente masculino.

Por otro lado, se encuentra la carga moral que asume la imagen en esos años. Siguiendo los códigos de la deontología fotográfica perfilados por Sontag (2015), la imagen que ejemplifica el poder debiera ser ejemplar. Si a ello le sumamos la citada cercanía y la pretensión del fotógrafo en ser objetivo, éste debe permanecer impasible ante lo que captan sus ojos y olvidar, por tanto, los límites de la moral. Abandona rápidamente cada disparo fotográfico en búsqueda del siguiente, con independencia de la

crueledad que esa acción pueda suponer como, por ejemplo, renunciar al auxilio de las personas han dado vida a su imagen a costa de perder la suya propia.

A partir de aquí, este artículo reflexiona sobre las implicaciones de los reportajes de David Seymour, alias "Chim", en el territorio asturiano durante los meses de enero y febrero de 1937, a modo de justificación de un contexto en el que los fotógrafos emergen como verdugos y compositores de una orquesta gráfica. Cada cual diseña un relato visual del que nunca son directores, ante el azaroso carácter del campo de batalla.

3. David Robert Szymin, o David Seymour, o 'Chim'...

David Robert Szymin se establece como uno de los grandes reporteros bélicos del siglo XX. La doble denominación por la que es conocido es fruto de dos momentos vitales distintos. En primer lugar, su apodo, 'Chim', remite a sus orígenes hebreos y familiares, al ser la pronunciación directa de su apellido: Szymin sería 'shimmin', acortado, 'shim'. En segundo lugar y, al igual que la mayor parte de los expatriados europeos a Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, modifica su apellido para aligerar los ánimos hacia un sonido más apropiadamente americano, Seymour, tal y como se le conoce a partir de 1942, mientras que sus allegados siguen nombrándole por su apelativo original.

El resto del legado histórico de David Seymour, a quien a partir de ahora llamaremos exclusivamente Chim, se configura a partir de los prototípicos tintes que envuelven a la figura del reportero bélico, expuestos con anterioridad. Parcialmente ocultos en una extraviada maleta, Taro, Capa y Chim fallecen en acto de servicio. Respectivamente, Brunete (1937), Vietnam (1954) y Al-Qantara (1956) marcan el inicio de estas biografías mitológicas.

Pero, ¿quién era el hombre tras el mito? Natural de Varsovia, nace el 20 de noviembre de 1911 en el seno de una familia hebrea dedicada al mundo literario y editorial, hecho que propicia sus estudios en técnicas de impresión, artes gráficas y, finalmente, fotografía. Típico en la época, el fin no era otro que atarlo a la tradición familiar como próximo gerente del negocio de sus padres. No obstante, las repercusiones europeas del crac neoyorkino agotaron financieramente esta posibilidad y le permitió una dedicación exclusiva a la fotografía. Así las cosas, a la altura de 1934 se ubicaba en París con un puesto de reportero gráfico para *Regards* y, ocasionalmente, *Ce Soir*. Al inicio de su carrera se encontraba en la cuna de las vanguardias europeas y rodeado de las grandes firmas del momento.

Por otro lado, Chim forma parte de una generación interesada por dotar de significación su paso por el mundo, siendo sus imágenes poderosos elementos para la denuncia social. Eran personas nacidas en el marco de entreguerras, del deseo por la vuelta al orden. La fotografía había superado la Primera Guerra Mundial de forma tímida y edulcorada, manipulando la realidad ante el miedo de intimidar a los soldados y a la población, a fin de asegurar alistamientos militares y orgullo civil. Del mismo modo, la nómina de reporteros resultantes renegaba enfrentarse a otro suceso similar, pues suponía el falseamiento documental de las posibilidades fotográficas y, en últimos términos, de su propio cumplimiento hacia la verdad. Por ello, el caos que se fraguaba a mediados de la década de 1930 llena de motivación al sector gráfico, cada vez más activo y politizado.

La sublevación militar del 17 de julio de 1936 contra el gobierno republicano español traería consigo una disfrazada y prolongada dictadura bajo el telón de una conspiración golpista. Desde entonces, la sucesiva Guerra Civil se establecería como el conflicto bélico de mayor índice mediático y cobertura de medios visuales hasta la fecha. La técnica comunicacional, por primera vez, se encontraba a la par de las circunstancias. Por la misma razón, imagen y texto forman una triada junto con la población, como elementos de sometimiento y control que asegurasen el poder.

Al igual que muchos otros del círculo parisino, Chim se afiliaría a partidos antifascistas y comunistas, cuyos ideales serían transmitidos con fuerza en sus trabajos personales. Bajo estos parámetros, aterriza junto con Gerda Taro y Robert Capa prácticamente al inicio del estallido bélico. Ser corresponsal extranjero en la España de los primeros meses del conflicto suponía no sólo contar lo que sucedía, sino expresar la situación como un posible anticipo de lo que podría ocurrir en el resto del continente de no poner freno a las crecientes conductas totalitarias. De esta forma, si la obra de los reporteros españoles suponía una muestra diaria de los horrores bélicos, la labor de los compatriotas externos ejemplificaba el deseo de evitar un futuro internacional cada vez menos incierto y más degradado. Para Preston, “fueron muchos los que lograron demostrar que era posible combinar un alto grado de profesionalidad con una fe apasionada por la República española” (2007, p. 66). Así, de las aspiraciones humildes de los primeros trabajos del fotógrafo polaco, dedicados a las relaciones interpersonales y al sentimiento comunitario, las imágenes de su paso por España manifiestan un activo compromiso político, físico y, sobre todo, emocional.

3.1. Una maleta, tres fotógrafos y una guerra

El estallido bélico atrajo enormemente a la que se conocerá como la triada de fotógrafos extranjeros más destacados del conflicto. Gerda Taro, Robert Capa y David Seymour aunarán fuerzas para transmitir visualmente su posicionamiento político. De manera coetánea, sus fotografías fueron publicadas en varios folletos y diarios propagandísticos con una fuerte carga doctrinal. La influencia posterior de este triunvirato, lejos de disminuir, redefine sus obras como símbolos de la memoria colectiva, siendo *Muerte de un miliciano* de Capa la imagen de la contienda española e, inclusive, extendida mundialmente como ejemplo iconográfico de la guerra.

A la muerte de Gerda Taro en la Batalla de Brunete, el 26 de julio de 1937, Capa se instala un tiempo en París. Ante el avance del partido nazi teme por su seguridad y se traslada a Estados Unidos con el grueso del trabajo, sin distinción entre algunas de sus imágenes y las de Taro y con algunos negativos de Seymour, siendo las tomas asturianas del conflicto parte del conjunto. En medio del caos parisino, Imre Weiss, su ayudante y también fotógrafo, se hace cargo de este legado. Finalmente, la valija llega a territorio mexicano de la mano de Francisco Aguilar González, embajador entre 1941-1942 (Young, 2008). Las peripecias de las tres cajas de cartón tienen su fin en 1995, descubiertas por el cineasta Benjamin Traver entre los efectos del general. Desde entonces, Cornell Capa inicia un periodo de negociaciones con Traver hasta convencerle de su donación al Centro Internacional de Fotografía (ICP) en el mes de diciembre de 2007. Setenta años separaban a esas tomas de su último destino.

Su apertura supuso el visionado de 126 rollos de película sobre la Guerra Civil española cubierta en casi su totalidad temporal por parte de este triunvirato fotográfico. No suponen, sin embargo, el grueso de su trabajo sobre el conflicto, sino una pieza más del acertijo, simbolizada en cuatro rollos sobre la retaguardia y las vivencias personales de los propios reporteros. 4.500 negativos donde la defensa de

la autoría profiere una mayor suerte al caso de Seymour, cuyas imágenes se clasifican claramente en la denominada “caja verde”, mientras que la obra de Capa y Taro se difumina en una tendencia generalizada que dispone al primero la propiedad mayoritaria. Se trata, en suma, de una problemática con encarnizados debates actuales que no confieren a este artículo, aunque merecen un final más justo y, sobre todo, digno.

4. Asturias, enero-febrero de 1937

Miércoles, 21 de marzo de 2012. Los asturianos que todavía leían los periódicos físicos, ante el desarrollo de sus empresas digitales, se sorprenden al observar las imágenes de un pasado aún cercano para algunos y memorial para otros. *La Nueva España* (Palacios, 21-III-2012) publicaba por primera vez las fotografías del conflicto tomadas por Chim, algo impensable a la altura de su nacimiento, aunque posterior, inserto en la Prensa del Movimiento. Hasta la fecha, el retrato reciente de la cotidianeidad bélica asturiana ocurriría un año antes, con la exposición *Gijón bajo las bombas* (2011), comisariada por el historiador Héctor Blanco. El acercamiento a este nuevo pasado suponía una gran aportación para las investigaciones locales que se venían haciendo desde inicios del siglo XXI, destacando las concernientes a los ya citados Constantino Suárez y Florentino López ‘Floro’, al ofrecer la visión de sendos bandos (republicana y sublevada, respectivamente).

Históricamente, ¿qué ocurría, por aquel entonces? El territorio leal a la causa republicana en la costa cantábrica, denominado Frente Norte o Frente del Norte, agrupaba las zonas de Bilbao, Santander y Asturias, a excepción de su capital. Entornos importantes, pese a ubicarse en la “periferia bélica”, a causa del desarrollo industrial y sus fábricas armamentísticas, destacando la de Trubia en la región asturiana.

Apenas dos días después del Golpe de Estado, el 19 de julio de 1936, el coronel Aranda, gobernador militar de Oviedo (y de Asturias), prescindía de su disfrazado apoyo a la República a lo largo de esa misma jornada. A las cinco de la tarde se adhiere a la sublevación, declara el estado de guerra y saca sus tropas a las calles vetustas. Oviedo estaba bajo mando rebelde, sitiada y sin apenas suministros. Los insurrectos se hacen rápidamente con las zonas de Pando, el Escamplero y San Claudio, siendo la loma de San Pedro de los Arcos el puesto de mando principal y ubicándose, por tanto, en el interior. A la altura del mes de septiembre, los republicanos se apoyan en la orografía de la zona. La denominada “guerra de los altos” cerca al enemigo gracias al emplazamiento en los montes del Naranco y San Esteban de las Cruces, respectivamente, al norte y al sur de la ciudad. El abrazo que esto suponía a las posiciones sublevadas permitió la ofensiva republicana de octubre de 1936 y, poco a poco, la inserción de sus tropas en la ciudad hasta su retirada el día 17, por la socorrida llegada de la columna gallega.

Frente a ello, en la zona leal se constituían consejos de guerra provinciales expofeso, como el Comité de Guerra de Gijón (anarquista) y el Comité Provincial del Frente Popular de Sama de Langreo. En septiembre de 1936 se traslada a Gijón en manos de Belarmino Tomás, convertido a fin de año en el Consejo Interprovincial de Asturias y León para, finalmente, redefinirse como el Consejo Soberano de Asturias y León hasta octubre de 1937 (Ponce, 2023, pp. 185-186). Con todo, la contienda asturiana fue una guerra atomizada en sectores hasta la caída de Gijón y Avilés el 21 de octubre de 1937, marcando, a su vez, el desenlace de toda la campaña del Norte. Chim fue el único del triunvirato que visitó la zona norte del país, dejando tras de sí cerca de 330 imágenes sobre Asturias, albergadas en la caja nº 98 de la Maleta mexicana.

Para este artículo nos concentramos en las imágenes ovetenses, sin obviar las realizadas en otros lugares de la región al suponer un gran símbolo de cercanía entre fotógrafo y los asturianos. Lógicamente, se tratan de los negativos de la Maleta conservados en la actualidad, ya sea en el ICP o en los diversos archivos españoles, como el Centro Documental de la Memoria Histórica (Salvador, 2018, p. 42), pudiendo tratarse de un número original mayor y disminuido ante lamentables extravíos. Por otro lado, aunque pertenecen a los fondos del ICP, el archivo de la Guerra Civil de la Biblioteca Nacional permite el acceso parcial de las mismas.

A nivel técnico, se tratan de fotografías en blanco y negro impresas en papel emulsionado con gelatina y sales de plata, de formato pequeño, unos 12x18 centímetros. Casi todas cuentan con el número mecanografiado, otras con anotaciones manuscritas o presentan el número de bobina. Lo que permanece perenne en su anverso es el sello de tinta roja "Photo Chim". Su clasificación sigue la metodología empleada, en base al esquema de ubicación espacio-temporal. Aunque mantengan la complicidad y el acercamiento del fotógrafo hacia una guerra que siente como propia como base temática, se propone una división entre: barrios ovetenses (serie I), Gijón (serie II) y ambientes fabriles asturianos (serie III).

La serie dedicada a la capital asturiana (I), sitúa a Chim en una zona específica (Figura 1). La cúpula del edificio rodeado en la imagen superior corresponde con el actual Archivo Histórico de Asturias, anterior Cárcel Provincial de Oviedo desde la colocación de su última piedra en 1905. Conocer los edificios de la zona permite un acercamiento aproximado de la ubicación geográfica del fotógrafo.

Por otro lado, el edificio de la imagen inferior pudiera parecer, por estructura, la actual Facultad de Filosofía y Letras, por aquellas fechas Cuartel del Milán. Sin embargo, si tomamos como referencia la construcción ubicada en la falda del Monte Naranco (el Centro Asturiano), la perspectiva se vuelve imposible, quedando el cuartel a la derecha y el edificio superior a la izquierda, cuando debería ser al revés.

Realmente, los edificios del primer término remiten al sector de Adoratrices de San Lázaro, y la zona rodeada al antiguo Hospital-Manicomio Provincial, originalmente ubicado en la zona alta del pulmón ovetense, el Campo de San Francisco¹. A la altura de 1937, la zona estaba en manos de los sublevados y destruido finalmente por los bombardeos. Concretamente, se ubicaba entre las calles Santa Susana y Fuertes Acevedo (hoy Avenida de Galicia), solar del Gobierno Militar², un proyecto urbanístico creado exprofeso por el doctrinal franquista (1945). Esta vez, la perspectiva es todo un éxito. Si quisiéramos realizar una panorámica de ambas imágenes, la inferior se encontraría a nuestra izquierda y, al girar la cabeza a la derecha, encontraríamos la superior. Con todo, el empleo de la geografía y la perspectiva como elementos metodológicos válidos, ubicamos a Chim en el seno de las trincheras de Villafría y Otero³, en laderas próximas a San Esteban de las Cruces (Figura 2).

En cuanto al análisis de contenido, la línea temática de las fotografías ovetenses relaciona lo bélico y lo extra-belicista, es decir, situaciones clasificadas por el grado de actividad de la contienda. De los

1. Posteriormente sería trasladado a la finca de La Cadellada, donde actualmente se emplaza el Hospital Universitario Central de Asturias (HUCA).

2. Actual Delegación de Defensa del Principado de Asturias.

3. La denominación de este barrio proviene de su situación orográfica, al ubicarse en la "loma" o un otero de la falda de un monte. Estas posiciones semi-elevadas son, como mencionábamos, características del *modus operandi* republicano durante el conflicto ovetense.

estadios más agitados de la trinchera (Figura 3) nos desplazamos hacia momentos de aparente descanso y tranquilidad bajo el frío y luminoso del mes de febrero, según la anotación del reverso fotográfico.

Los republicanos se convierten en camaradas del propio fotógrafo, salvaguardando los preparativos bélicos en fragmentos visuales destacando los dinamiteros, a los que ilustra con especial atención al ser una seña de identidad en la guerrilla asturiana desde la Revolución de Octubre de 1934 (Figura 4). La suma total convierte a estas tomas en relatos visuales del conflicto.

La serie dedicada a la ciudad marítima de Gijón (II), ejemplifica un carácter semejante al de los otros dos grandes fotógrafos asturianos del momento, Suárez y 'Floro'. Al igual que ellos, Chim se interesa por la cotidianidad civil bajo un cielo en guerra y por las expresiones ciudadanas al observar los restos de su ciudad tras cada bombardeo. Ciertamente es que, si bien los reporteros locales representan sin ambages las fatalidades del conflicto, Chim reniega ilustrar estas. Su óptica no incide en las muertes ni en la degradación, sino en el aprovechamiento visual del conflicto como arma para el discurso político. Así, más allá del claro desplazamiento del reportero de una ciudad a otra, esta serie suscita un cambio en el enfoque y el relato fotográfico. Trasladan el conflicto a pie de calle, cuyos protagonistas no son soldados sino el grueso de la población.

Figura 1

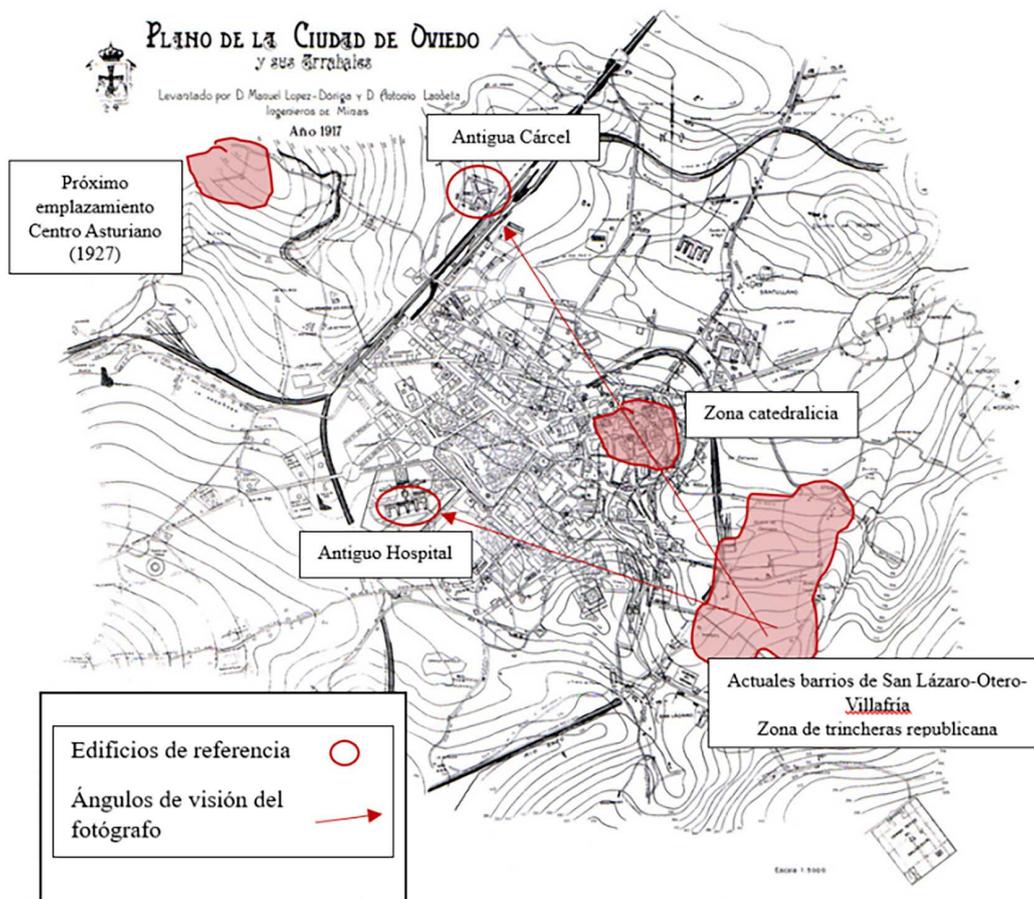
Panorámicas de Oviedo. Enero-febrero de 1937. David Seymour 'Chim'



Fuente. Collage de elaboración propia.

Figura 2

Ubicación del fotógrafo con respecto a los edificios señalados



Fuente. Collage de elaboración propia.

Siguiendo al historiador Héctor Blanco (4-III-2012), existe una instantánea que refleja este tipo de mirada, casi afable ante el horror, representando el juego de dos niños entre los escombros de la Calle de Jesús de Gijón (Figura 5). El fotógrafo dedica mayor atención a uno de ellos, que viste un uniforme de trabajo y el casco M26, creado por la Fábrica de Armas de Trubia para el ejército, negro y alado, diferenciándose del verdoso tono del bando sublevado. Se trata, además, de una toma perteneciente a una “serie de acercamiento”, entre Chim y la adversa situación de entretenimiento infantil, siendo la más alejada la elegida para el ejemplar del 10 de abril de 1937 de *Ce Soir*.

Así, la imagen de cercanía queda salvaguardada bajo la lucha interna de todo reportero bélico, incapaz de no atesorar ese momento pero que reniega de su exposición impresa en los medios de comunicación. Se trata, además, de una tendencia personal que continúa en la Segunda Guerra Mundial, en su afamada serie *Children of Europe* (Niños de Europa). En esos años, la fina línea entre moralidad, deontología fotográfica y veracidad se quiebra ante un comportamiento bélico de fuerza armamentística magnificada frente al anterior conflicto español. No es casualidad, a este aspecto, el aumento de imágenes cuyos protagonistas son los herederos de un futuro incierto, por ejemplo, con los retratos de un huérfano durante los bombardeos londinenses ante la cámara de Toni Frissell. Los niños se convierten así en las principales víctimas de una guerra orquestada por adultos, algunos de ellos, inclusive, sus propios padres.

Figura 3

Trincheras en el barrio de Villafría-San Lázaro (Oviedo). Febrero de 1937. David Seymour 'Chim'



Fuente. Collage de elaboración propia.

Figura 4

Soldados y dinamiteros a las afueras de Oviedo. Febrero de 1937. David Seymour 'Chim'



Fuente. Collage de elaboración propia.

Figura 5

Niños jugando entre los escombros (Gijón, febrero de 1937) y recorte de *Ce Soir* (10-IV-1937). David Seymour 'Chim'



Fuente. Collage de elaboración propia.

Las imágenes pertenecientes a la serie III facilitan la comprensión de cuán importante fue la estancia en Asturias para el fotógrafo polaco. Se tratan de fotografías alusivas a los entornos fabriles, atacados no sólo como principales fuentes de materias primas sino, especialmente, como elementos identitarios para todo asturiano. El reflejo lo encontramos en la zona de Langreo, cuyo sector industrial y minero mantenía cierto rendimiento pese a encontrarse bajo un cielo bombardeado.

El interés de estas instantáneas radica, especialmente, en la exposición de los “otros” civiles implicados en la salvaguardia de la normatividad diaria dentro, claro está, de los escasos márgenes que permitía la guerra. Una verdadera retaguardia olvidada, la ejercida por las mujeres asturianas que mantenían la continuidad del trabajo en la mina durante el conflicto (Figura 6). Ellas, evidentemente advertidas de la presencia del fotógrafo por la buena vestimenta que presentan, son muestras de la cercanía e interés que llegó a mostrar con sus gentes. Sin ser soldados, ¿son símbolos prototípicos de la contienda? Más bien, son la prueba de que es posible hablar de guerra sin su muestra directa.

Cabe mencionar una última imagen que, por ubicación, debería agruparse en la serie I. Dos combatientes conversan tranquilamente junto con un tercer hombre en el interior de un tonel de sidra, adaptado como refugio para el descanso. Su inclusión en la serie III radica en el evidente vínculo entre el fotógrafo y la esencia asturiana que desprende al representar elementos de tintes regionalistas (el tonel), en la misma línea iconográfica de las imágenes de ‘Floro’ sobre soldados resguardados bajo un hórreo.

Además, es resultado del vínculo entre Chim y el entorno comunicacional inmediato. Por un lado, refiere al apoyo de Constantino Suárez como su guía ocasional, consejero y, con el paso de los días y la incertidumbre por la supervivencia, muy probablemente alguien a quien considerase amigo. Por otro y, en recuerdo de su aterrizaje en Asturias bajo ideales socialistas (de mayor tendencia comunista), “aparentemente” a principios del 1937 (se procede ahora a la explicación del entrecomillado), remite a su conexión con las redacciones de factura ideológica semejante, a destacar el diario oficial de la UGT/PSOE, *Avance*, editado en Gijón. En él, entabla relación con el director del periódico, Javier Bueno Bueno y con varios colaboradores, como el artista Francisco Goico-Aguirre, que solía incorporar viñetas en algunos ejemplares. Entre la primera plana y la página 3 del día 20 de enero de 1937, bajo el

titular *Apuntes de otro día 'sin novedad'*. Un camino nuevo hacia Villafría y muchas casas que naufragaron en el fuego de Juan Antonio Cabezas, Goico-Aguirre ilustra gráficamente la visión de Chim:

[...] El lápiz de Goico-Aguirre ha recogido lo que queda de la quinta de Montes [...] Ahora, los alrededores de Oviedo están cruzados por estos caminos nuevos [...] Ahora, así tenía que suceder, la vanguardia y la retaguardia de nuestro Ejército están unidas por una idea más clara de la organización y por una red de trincheras. Por una de ellas bajamos hacia los parapetos de Villafría [...] Podemos estar seguros. Estos muchachos que “están de parapeto” no han leído filosofía. No saben quién fue Diógenes ni falta que les hace. La guerra, sin embargo, les ha obligado a resolver el problema de la vivienda en el frente. En el *llagar* del ‘Morrudo’ encontraron muchos toneles vacíos. ¿Para qué hacen falta los toneles este año? Los milicianos tuvieron una buena idea. Utilizarlos como vivienda. Con un poco de hierba seca, un tonel puede ser hasta una habitación confortable. (Juan Antonio Cabezas, *Avance*, 20-I-1937, p. 3)

Figura 6

Mujeres trabajando en la zona minera de Langreo y vista de Duro Felguera. Finales de enero de 1937. David Seymour 'Chim'



Fuente. Collage de elaboración propia.

Con todo, tenemos una imagen final cuya datación ha sido objeto de debate (Figura 7). Crabbifosse Cuesta fecha la toma con anterioridad, a finales de 1936 e indica la existencia de un símil visual realizado por Suárez en agosto luego, la imagen de Chim, sería posterior (2002, pp. 60-62). Entonces, ¿Chim aterriza en España junto a Taro y Capa o, en su lugar, inicia antes su andadura por Asturias?, ¿estuvo únicamente los meses de enero y febrero de 1937 o debemos ampliar su estancia en la región?

Figura 7

Izq. Combatientes en el interior de un tonel, ¿finales de enero de 1937? David Seymour 'Chim'. Drch. Recorte del diario gijonés *Avance*, 20-I-1937. FotoWeb Gijón



Fuente. Collage de elaboración propia.

Pese a la evidente tardanza puntual de información a causa del ambiente bélico, hecho que provoca el descompás de un día o varios, ¿es posible que se retrasase una información de finales de 1936 hasta enero de 1937? Este hecho, si bien es plausible en los envíos a redacciones extranjeras, se considera falta de fundamento para las noticias locales. Más aún cuando no es la única toma con parangón ilustrado a manos de Goico-Aguirre, ya sea en ese mismo ejemplar como en sucesivos, con viñetas de las trincheras y los soldados entre arrabales que recuerdan a la serie I, justamente en la misma barriada.

El único elemento que rompe esta cuestión es, precisamente, la mención de Crabbifosse a la imagen homónima de Suárez, el 15 de agosto de 1936, de título "haciendo guardia en un tonel", pudiendo ser ésta la referencia para Goico-Aguirre y no una toma de Chim posterior. Sin embargo, más allá de ese dato, no encontramos registro alguno de la dicha fotografía. A ello debemos añadir la intencionalidad de publicación en *Regards* y *Ce Soir* en torno a abril de 1937 (Blanco, 4-III-2012) así como las notificaciones en el reverso de las imágenes, fechadas en el mes de febrero.

Para finalizar, se considera el empleo de la datación aportada por el periódico y disponer la imagen hacia finales de enero de 1937 o inicios de febrero como la hipótesis más acertada. De otro modo, ¿qué explicaría la inexistencia de otras imágenes fechadas en octubre de 1936?, igualmente, ¿qué sentido tendría para Goico-Aguirre inspirarse en imágenes pasadas cuando el suceso que ilustra ocurría, según el periódico, ante sus propios ojos y en su contexto inmediato?

La respuesta la obtenemos con el número 162 de *Regards*⁴. A fecha del 18 de febrero de 1937, la redacción publica las imágenes de “notre photographe”, Chim, junto con la siguiente información:

REGARDS a envoys dans les Asturies, sur lesquelles jusqu'a present aueune documentation photographique n'était parvenue, son photographe, CHIM, qui est ainsi de toute la presse mondiale, le premier photographe qui ait fixe l'aspect du front d'Oviedo. H en a rapporte une serie de photos inoubliables dont nous commencons aujourd'hui la publication. Le journaliste Ovidio GONDI, relecteur au journal socialiste asturien e Avance a, dirige par Javier BUENO, et qui fut le compaignon de captivite du journaliste SIRVAL, assassins en octobre 1934, et le seul temoin de sa mort, a bien voulu ecrire pour les lecteurs de REGARDS des notes qui retracent l'histoire. du siege d'Oviedo.⁵

Se trata, a fin de cuentas, de una de las tantas líneas de investigación que dejan abiertas estas imágenes. Y todo gracias a una pequeña maleta.

5. Conclusiones

En base a lo expuesto, el análisis de personalidades como David Seymour brinda la posibilidad de transmitir, visualmente, sentimientos humanitarios incluso en los escenarios más descarnados. Esta capacidad es inseparable de la distancia con la que llega a nuestro país. Si bien porta una pesada carga de motivaciones políticas, no se trata de un vecino que observa las muertes de quienes ha compartido con él años de su vida, ni padece el sentimiento regionalista de tan hondas raíces como sucede en Asturias.

Gracias a la metodología empleada, la ubicación espacio-temporal permite aclarar el posicionamiento del fotógrafo en la región y, a partir de ahí, comprender la historia que le envuelve. Esto es, realizar una relectura de la Guerra Civil tomando por protagonistas a los reporteros gráficos (sean o no españoles), sus imágenes y, sobre todo, su implicación social.

Por otro lado, se deben reconocer las limitaciones que afectan a los estudios regionales y que se han acusado en la redacción de este artículo relacionadas, concretamente, con el origen y mantenimiento de las imágenes sobre la contienda. Una mirada globalista, concentrada únicamente en las fotografías “más identitarias” del conflicto, sin casualidad vinculadas a los sucesos acontecidos en las grandes ciudades como Madrid o Barcelona, impide observar cómo otros elementos podrían ser la última pieza del puzzle. A este aspecto, es de agradecer la labor acometida en los últimos años de recuperar (y, sobre todo, de revalorizar) el patrimonio fotográfico español en su totalidad.

Al hilo de lo anterior y, en relación con la finalidad de este artículo, esta pequeña muestra justifica el interés que puede suscitar la investigación de las historias locales, sin necesidad de equiparaciones entre lo local de lo global. En ocasiones, el mayor pecado es supeditar lo primero a lo segundo,

4. Ubicado en el repositorio digital del Centro Documental de la Memoria Histórica, el *Kiosko digital de la Guerra Civil española*.

5. “Regards envía a Asturias, donde hasta el momento no había llegado documentación fotográfica, a su fotógrafo, CHIM, que es de toda la prensa mundial, el primero en fijarse en el aspecto del frente de Oviedo. Nos trajo una serie de fotografías inolvidables que hoy empezamos a publicar. El periodista Ovidio GONDI, trabajador del periódico socialista asturiano Avance, dirigido por Javier BUENO, y que fue compañero de cautiverio del periodista SIRVAL, asesinado en octubre de 1934, y único testigo de su muerte, tuvo la amabilidad de escribir para los lectores de Regards notas que recorren la historia del asedio de Oviedo”.

restándole la importancia que verdaderamente merecen estos “otros” estudios. Se trata, en suma, de una asignatura pendiente y que no necesariamente debe caer en las espaldas de investigadores locales, sino que también abre sus puertas al resto. Así, en favor de perspectivas futuras, el artículo aspira adherirse a nuevas sendas historiográficas, tan necesarias. A ellas, cabe sumar como posible línea de investigación continuar la comparativa entre las imágenes de Chim con las de los locales Constantino Suárez y Floro a fin de, quizás, encontrar a los mismos personajes y entretrejer de forma más clara su historia.

Para los asturianos (y españoles en general), la manera en la que la población es vista por un ajeno debería incorporarse como punto de partida válido para el estudio social, más aún en una época tan importante para la historia como lo fue la Guerra civil. Bajo estos parámetros y siguiendo la definición del concepto de Pierre Nora, podemos definir las fotografías de Chim como nuevos ‘lugares de memoria’. Espacios en los que no sólo es importante ubicar los recuerdos de un pasado nefasto, del que aprender y no repetir, sino también la cotidianidad de las personas que los habitaron. Las imágenes de una guerra sin guerra.

Semblanza de la autora

Noemi Díaz Rodríguez es becaria predoctoral en el Programa Oficial de Doctorado en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. También es Fotógrafa acreditada por el Ciclo Formativo Superior de Imagen y Sonido de la Escuela de Artes de Oviedo (2016). Ha realizado exposiciones de sus trabajos fotográficos personales y ha dedicado su campo de investigación predilecto a la fotografía y cuenta con varios artículos publicados al respecto. También ha realizado estancias predoctorales en centros de investigación españoles (IH-CSIC) y participado en diversos congresos, nacionales e internacionales, en calidad de ponente y moderadora de mesa. Actualmente disfruta de la Beca ‘Severo Ochoa’ del Principado de Asturias para la realización de su tesis doctoral y de la que emana este artículo. Su investigación se enmarca en la historia del fotoperiodismo asturiano entre 1934-2010. Supone una novedad monográfica sobre la incorporación de este medio visual, sus usos, su recepción social y su capacidad como transmisor ideológico y narrador de historias.

Referencias

- Arroyo, L. B. (2016). La (po)ética del instante: Testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-1939). *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (13), 125-158. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.voi13.6058>
- Blanco, H. (4-III-2012). ¿Alguien conoce a este niño? *La Nueva España*.
- Carabias, M. (2016). Disparos fotográficos en el marco del conflicto. España, 1936-1939. *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de investigación*, (11), s/p.
- Crabiffosse, F. (ed.) (2002) *Constantino Suárez, fotógrafo (1920-1937)*. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.
- Fleites, Á. (2008). *Prensa y Guerra Civil en Asturias: de las elecciones del Frente Popular a la caída de Gijón (enero 1936-febrero 1937)*. Azucel.

- Fleites, Á. (2010). Las transformaciones en la prensa a consecuencia de la Guerra Civil. Una aproximación al paradigma asturiano. *El argonauta español*, (7), s/p. <https://doi.org/10.4000/argonauta.368>
- Palacios, L. (21-III-2012). La guerra de Asturias, 75 años oculta. *La Nueva España*. <https://bit.ly/3GyQCy4>
- Pantoja, A. (2007). Prensa y fotografía. Historia de la fotografía en España. *El argonauta español*, (4), 1-30. <https://doi.org/10.4000/argonauta.1346>
- Penco, F. (2021). Acerca de la localización de Muerte de un miliciano y otras consideraciones. *Revista general de información y documentación*, 31(2), 757-787. <https://doi.org/10.5209/rgid.79467>
- Ponce, J. (2023). Memorias de una soberanía olvidada. Asturias 1936-1937. *Pasado y Memoria*, (27), 183-206. <https://doi.org/10.14198/pasado.22656>
- Preston, P. (2007). *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*. Debate.
- Rodríguez-Tranche, R., & De las Heras, B. (2016). Fotografía y Guerra Civil española: del instante a la historia. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (13), 3-14. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.voi13.6052>
- Sánchez-Illán, J. C. (2000). Literatura y compromiso político. En torno al protagonismo histórico de los intelectuales en los orígenes de la República (1898-1931). *Cuadernos Republicanos*, (43), 47-57.
- Sánchez-Illán, J. C. (2013). El periodismo y la política en la encrucijada de 1936. *Bulletin d'Historie Contemporaine de l'Espagne*, (47), 79-92.
- Sánchez-Illán, J. C. (2018). La Guerra Civil y el franquismo son noticia: periodismo y memoria histórica. En M. Eiroa San Francisco (coord.), *Historia y memoria en red: un nuevo reto para la historiografía* (pp. 171-198). Síntesis.
- Salvador, A. (2018). Fuentes fotográficas para el estudio de la Guerra Civil. Archivos, fondos y colecciones. *Letra Internacional*, (126), 33-64.
- Seoane, M. C., & Saiz, M. D. (1996). *Historia del Periodismo en España. Vol. III. El siglo XX*. Alianza.
- Sontag, S. (2015). *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House.
- Susperregui, J. M. (2016). Localización de la fotografía Muerte de un miliciano de Robert Capa. *Communications & Society*, 29(2), 17-44. <https://doi.org/10.15581/003.29.35921>
- Susperregui, J. M. (2023). Robert Capa el fotógrafo comprometido: análisis de la fotografía Muerte de un miliciano y su localización. *Revista general de información y documentación*, (33)1, 59-92. <https://doi.org/10.5209/rgid.80470>
- Young, C. (2008). La historia de la maleta mexicana, *International Center of Photography*. <https://bit.ly/46SGvz1>