VII CONGRESO INTERNACIONAL DE ANÁLISIS TEXTUAL. LAS DIOSAS

La herencia de Atenea: Gerda Taro y las milicianas en la Guerra Civil española

Lorna Arroyo
Universidad Internacional de la Rioja
lorna.arroyo@unir.net

Resumen: Gerda Taro ha permanecido en el casi más absoluto anonimato durante décadas; no así sus fotografías, que lograron ocupar los lugares más destacados de las principales publicaciones periódicas de su época y portadas de libros y revistas en la actualidad. Sin embargo, el nombre de esta pionera del fotoperiodismo de guerra apenas ha trascendido más allá de lo meramente anecdótico, casi siempre relacionado con la intimidad y vida bohemia de su compañero Robert Capa, con quien Gerda compartió cámaras, laboratorio, reportajes, méritos fotográficos y la firma común "Photo Capa" durante los primeros meses de la Guerra Civil española. A este periodo pertenece su serie de fotografías de las milicianas, mujeres que, como la fotógrafa que las retrata, representan una minoría que participan en combate y afrontan los mismos riesgos que sus homólogos varones. Mediante una revisión de los principales símbolos femeninos del pasado, esta comunicación propone un análisis de la figura de la miliciana a partir del paradigmático caso de las fotografías de Gerda Taro. Los resultados de este análisis permitirán conocer los principales tipos iconográficos empleados por la fotógrafa para representar a mujeres y hombres en términos de igualdad, constatándose cómo su obra establece un reajuste para los tradicionalismos al promover modelos femeninos que desafían los poderes y divisiones de roles. Su discurso, por tanto, se relaciona con un adelantado reforzamiento de ciertos códigos de conducta imperantes en el siglo XXI.

Palabras clave: Símbolos femeninos; Vanguardias artísticas; Fotógrafas; Gerda Taro; Guerra Civil española; Milicianas.

Introducción

En el prólogo del libro *Las diosas de cada mujer*, la periodista estadounidense Gloria Steinem se pregunta: "¿cómo han podido las diosas mitológicas de un pasado patriarcal ayudarnos a analizar nuestra realidad o a alcanzar un futuro igualitario?" (Bolen, 2011: 9). Según la doctora Jean Shinoda Bolen, analista junguiana y autora del libro, se puede comprender cualquier patrón femenino mediante la forma de siete diosas arquetípicas griegas que pueden dividirse en tres categorías: vírgenes, vulnerables y alquímicas.

Las diosas vírgenes representan la conciencia centrada. Como arquetipos expresan la necesidad de autonomía y la capacidad de enfocarse únicamente en lo que tiene sentido para ellas. La autónoma Artemisa y la estratega Atenea representan la actitud de ir directamente hacia los objetivos, lo que las convierte en modelos orientados hacia lo externo, hacia el logro. Hestia, sin embargo, es el arquetipo enfocado hacia adentro, hacia su centro espiritual. Pero las tres son diosas que buscan sus metas de manera activa y sin permitir que los apegos emocionales las desvíen de ellas. Hera, Deméter y Perséfone forman el grupo de las diosas vulnerables al estar unidas por su condición de víctimas provocada por dioses masculinos. Estas diosas son arquetipos orientados hacia las relaciones significativas, que al romperse pueden provocar síntomas similares a los de una enfermedad psicológica. Por último, la tercera categoría la ocupa exclusivamente la sensual Afrodita, única diosa capaz de crear amor, belleza e inspirar la creación artística.

Estas diosas son imágenes femeninas que han vivido en la imaginación de la humanidad durante más de 3.000 años. Son patrones o representaciones de cómo han sido y son las mujeres. Y, como indica la ensayista Susan Sontag, "toda descripción a gran escala de las mujeres está inscrita en la continua historia de cómo se las representa, y del modo en cómo se las induce a pensar en sí mismas" (2007: 267-268).

De ahí nuestro interés por analizar cómo las imágenes —plásticas y técnicas— han representado los distintos patrones femeninos mediante algunos de estos símbolos, y cómo ello ha podido repercutir en la construcción de la identidad femenina.

En primer lugar, cabe tener presente que la construcción que de lo femenino ha propugnado el arte y la fotografía parte sobre todo de la mirada de un sujeto creador varón. Históricamente, la mujer se ha visto despojada de su capacidad de auto-representación, y la expresión artística, casi exclusivamente en manos masculinas,

apenas había reflejado la mirada de las mujeres. Sin embargo, el momento histórico de las vanguardias históricas favoreció la incorporación de muchas mujeres a diferentes ámbitos de la creación y comunicación activa. Por tanto, exploraremos este momento para ver cómo se incorpora su mirada a las nuevas formas de expresión y así comprobar si los mitos que promueven son los tradicionales o, por el contrario, evolucionan.

Como cabe de esperar, en este punto será determinante considerar las principales diferencias entre las personalidades femeninas dedicadas a la creación, ya que sus modos de ser y de actuar marcarán el rumbo de sus producciones. Por tanto, deberemos considerar qué patrones o fuerzas internas predominan en cada caso de la época, donde conviven diferentes personalidades: mujeres completamente enfocadas en su trabajo, aquellas que se identifican totalmente mediante su relación con un artista poderoso o las que no crean pero iluminan la creación mediante la inspiración que provocan en los artistas. Como se adivinará, de algún modo también podemos utilizar la mitología como herramienta de comprensión aprovechable para analizar las personalidades de muchas de estas mujeres que contribuyeron a modificar el rumbo de la historia del arte y de la fotografía.

Por último, los personajes femeninos analizados por Dolores Fernández en la novela de Max Aub *Jusep Torres Campalans,* nos servirán para reflejar la realidad de aquellas mujeres decididas a conseguir un lugar propio en el ámbito de la creación plástica y fotográfica durante los años treinta en París, cuna de las vanguardias artísticas. En este marco la joven alemana de origen judío Gerda Pohorrylle educó su mirada antes de trasladarla a la Guerra Civil española y convertirse en la fotoperiodista Gerda Taro, cuyo trabajo reflejó, entre otros, la tímida pero irreversible transformación femenina que tenía lugar en la época mediante la elección selectiva que los modelos de la mujer española le ofrecía. Pero, para poder comprender esta parte del relato de Taro, donde la figura de la miliciana cobra especial protagonismo, antes será necesario realizar una revisión del contexto parisino que la futura corresponsal de guerra compartió con otros nombres femeninos de interés fotográfico como los de Dora Maar, Lee Miller, Kati Horna y Tina Modotti. Todas intentaron abrirse camino en la capital francesa antes de que algunas de ellas decidieran viajar a España para relatar sus impresiones sobre la guerra.

Con todo, nuestro análisis no pretende enmarcarse en un estudio de género sino ahondar en un tema escasamente explorado desde la perspectiva planteada, pues, además de tener presente la abundante proliferación de estudios que desarrollan la

evolución de las corrientes feministas —y que amplían este concepto reivindicativo—, consideramos que el estudio y defensa de las obras de mujeres únicamente por femeninas es ir en contra de la propia naturaleza de defensa de las mismas. Cabe tener en cuenta que para la opción inversa no existe equivalente. Ningún estudio de artistas o fotógrafos varones precisaría suscitar, como apunta Sontag, "la cuestión de los hombres" (2007: 268).

1. Símbolos femeninos dominantes en la representación visual clásica

La figura femenina desnuda ha sido una de las imágenes más ofrecidas a la mirada del espectador. Con el poder de convertir a la mujer en el objeto de su mirada, el artista varón ha inventado la feminidad como imagen de sus deseos, y también de sus temores. Paralelamente, en la dualidad prototípica de la cultura occidental, el otro símbolo femenino más representado en la Historia del Arte ha sido el de la madre, figura generosa y nutridora, dispuesta a dar sin pedir nada a cambio y a encontrar satisfacción como proveedora, cuidadora y protectora de los demás. Por tanto, durante siglos, la construcción de la identidad femenina que ha promovido el arte ha venido determinada por una jerarquía patriarcal que ha evocado ante todo a dos arquetipos muy definidos: los de las diosas griegas Afrodita y Deméter, en sus versiones latinas Venus y Ceres, respectivamente [Figuras 1 y 2].

1. Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*, 1484–1486.

2. Leonardo Da Vinci, *La Virgen de las rocas*, 1483-86.

El nacimiento de la fotografía a mediados del siglo XIX puso al alcance de la sociedad burguesa un nuevo medio para mostrar el mundo visible, y la mujer decimonónica encontró una posibilidad de expresión personal con este nuevo lenguaje. Como pionera en este ámbito cabe destacar a la fotógrafa Julia Margatet Cameron, uno de los talentos fotográficos del siglo XIX asociado a la tendencia académica del Pictorialismo. Esta fotógrafa inglesa exploró las dimensiones estéticas de la imagen mediante la creación de escenas alegóricas con las que evocaba a épocas pasadas. Su manera de afrontar la práctica fotográfica, sin expectativas abiertas al azar, señala hacia una elasticidad en el tiempo que le permitía el pleno control autoral del proceso creativo. Esta meditación activa de la que surgen sus imágenes guarda gran relación con el modelo de mujer que la propia Cameron representa y que a la vez construye, todo en conformidad con las pautas sociales y culturales de la época.

En este sentido, resulta significativa la información que proporcionan algunos textos fotográficos del momento, destinados principalmente a dos figuras: la del científico y la del aficionado. Sólo en el último de los casos se aborda la relación de la mujer decimonónica con la fotografía,

> Algunas señoras han llegado a hacerse artistas de mérito notable, y muchas de ellas se han declarado abiertamente a favor de un arte tan conforme a su sexo. La inapreciable ventaja de que no mancha la ropa ni ensucia las manos […] ha hecho de la fotografía, tal y como se practica ahora, el arte más popular de nuestros días (Roche, 1883: 7-8).

De algún modo, las palabras de T.C. Roche en la introducción de su manual *La fotografía hecha fácil, manual para aficionados* subrayan la autoconciencia que la mujer comienza a tener de su vocación fotográfica, un "arte" adecuado para el modelo de feminidad burgués, es decir, para una mujer refinada, con medios económicos y suficiente tiempo libre como para poder dedicarse a su vocación, pero cercada al contexto del hogar y exteriores lindantes o vacacionales. Algo que, en definitiva, limitaba su mirada al ámbito íntimo, por lo que sólo podía desarrollar su vocación entre sus más allegados: familia, amistades y personal del servicio doméstico.

Cameron, como mujer y fotógrafa adelantada, no logró escapar de los convencionalismos de su tiempo, dado que retrató de un modo diferente a hombres y

mujeres[1], ambos ajustados a los ideales del momento: el hombre capaz e ilustrado y la mujer como símbolo de los valores morales más tradicionales [Figura 3],

> Los hombres, entre ellos los poetas, eruditos y científicos más eminentes de la época victoriana, posaban para sus retratos. Las mujeres —la mujer, hija, hermana, sobrina de alguien— servían de modelos para los "temas extravagantes". Las mujeres estaban habituadas a personificar los ideales de la feminidad extraídos de la literatura o la mitología; la vulnerabilidad de Ofelia; la ternura de la Madonna con el Niño. Casi todas las modelos eran parientes o amigas; o su doncella, que, convenientemente vestida de nuevo, encarnaba diversos iconos exaltados de la feminidad (Sontag, 2007: 271).

3. Julia Margaret Cameron, *Clinton Parry*, 1868; *The day spring*, 1865; *Mother Mary*, 1866.

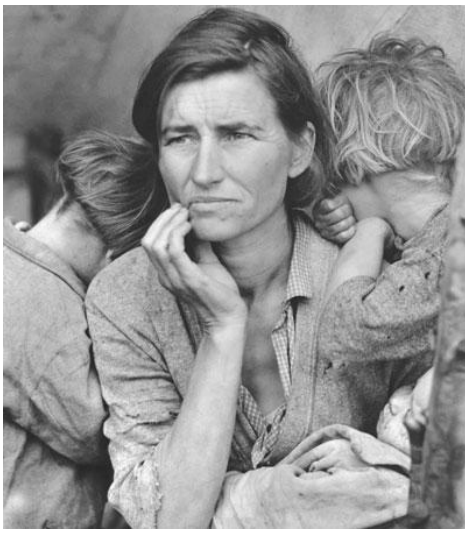
Como apunta Susan Sontag: "sólo Julia Jackson, la sobrina de Cameron —y futura madre de la futura Virginia Wolf—, en homenaje a su excepcional belleza, nunca posó como nadie salvo como ella misma" (2007: 272).

2. Los decisivos años treinta: versiones de la fotógrafa occidental según el modelo norteamericano y los tipos europeos en el contexto francés

Los años de posguerra de la I Gran Guerra marcaron el punto de inflexión en la salida de las mujeres de los mundos femeninos al mundo en general, y la décadas de los treinta como uno de los momentos clave en la firme búsqueda y demanda de sus ambiciones.

[1] En este sentido, un rasgo muy singular de las fotografías de Cameron es la mirada encantada sus retratados: los hombres mirando al cielo y las mujeres al suelo.

Las fotógrafas americanas de los años 30 demostraron sus capacidades para responder a las máximas exigencias profesionales, aún cuando algunas eran madres de familia con responsabilidades que debían aparcar para ocuparse de una profesión que a menudo requiere dedicación absoluta y gran disponibilidad para viajar. La maternidad no fue la opción elegida por Margaret Bourke-White, primera reportera gráfica acreditada con permiso en 1930 para entrar en la Unión Soviética y posteriormente destacada por la renovación que desde la revista *Life* aportó al lenguaje visual. Pero el hecho de ser madre, que sí afectó a Dorothea Lange, tampoco le impidió destacar entre el excelente equipo de fotógrafos que trabajaron para la sección histórica de la Farm Security Administration (FSA) —con Walker Evans y John Collier, entre otros—. Aquí se enmarca su popular fotografía *Madre migrante* [Figura 4], considerara dentro y fuera de los Estados Unidos como "la más convincente entre todas las imágenes encargadas para aquella vasta documentación fotográfica de la vida en el campo de los años 30" (Newman, 2000: 25). Como una de las pioneras de este elenco de primer nivel, Lange transitó la senda del documentalismo mientras su coetánea Bourke-White lo hacía a través del fotoperiodismo.

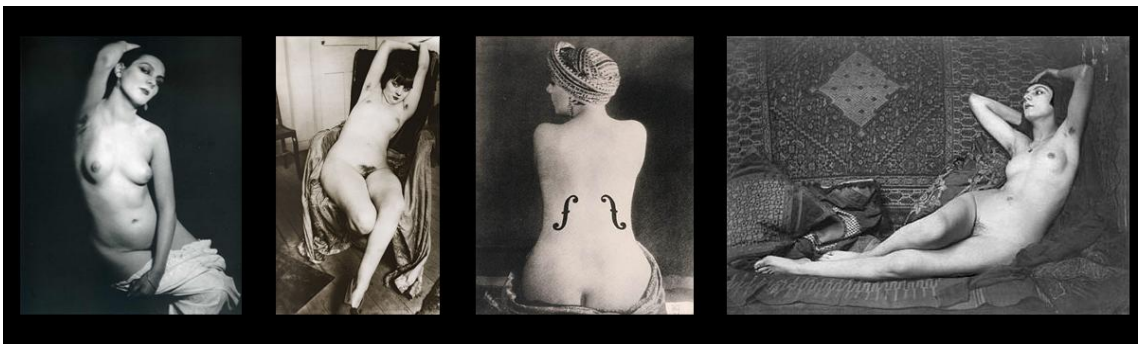


4. Dorothea Lange, *Madre migrante*, 1936.

Paralelamente, en el epicentro europeo y multicultural de la bohemia parisina fraguó un nuevo modelo de mujer cosmopolita, libre, activa e interesada en participar de los cambios que estaban sucediéndose a todos los niveles. Sin embargo, en el plano de la estricta creación, a esta mujer le costó gran esfuerzo lograr un lugar de oficio propio. Como antecedente a ese patrón puede hacerse referencia a la célebre Kiki de Montparnasse [Figura 5], cuyo nombre resuena muy a menudo en su aspecto de amante y musa de artistas —de Maurice Mendjizky, Chaïm Soutine, Youki, Foujita y Man Ray, entre otros—, pero apenas considerada en su faceta de cantante, bailarina, pintora, escritora y actriz (Fernández, 2006: 5). Como Kiki, el modelo de la nueva mujer que proliferó en los centros de ocio de Montparnasse personificó la ruptura de los

convencionalismos, donde la liberación sexual estuvo en el fondo de estas nuevas costumbres.

Este nuevo modelo de mujer puso en práctica los hábitos heredados de la posguerra con relación a la liberación e independencia femenina, anunciando en firme una ruptura con las tradiciones que habían amparado el esclavismo doméstico y familiar. Por citar algunos casos, podrían nombrarse a Thora Dardel, Marie Laurenci, Meret Oppenheim, Jeanne Hébuterne, Mina Loy y Djuna Barnes. Todas respondieron al tipo en auge de mujer moderna con intereses artísticos que participaba en los entornos creativos; sin embargo, la historia casi exclusivamente las reconoce hoy como inspiradoras de las obras de sus amantes.



5. Man Ray, Kiki de Montparnasse, París, años 20.

Otro antecedente lo encontramos en la sacrificada pintora francesa Jeanne Hébuterne, musa de Modigliani; también en la escultora Anne Marie Merkel, conocida como referencia de la obra fotográfica de André Kertész y musa literaria de la de Max Aub, a quien el escritor retrató en su novela histórica *Jusep Torres Campalans* como una artista alemana *fauve* del ambiente parisino previo a 1914: culta, amante de la literatura de Rilke, de Balzac, que logra el aprecio íntimo del artista pero no el respeto profesional, quedando relegada a la sombra del también personaje pintor (Fernández, 2002).

3. Ideal e hipervisibilidad de la mujer en las creaciones de la vanguardia

No resultó fácil para la mujer de la época abrirse paso en el contexto parisino de las primeras décadas del siglo XX, significativo marco en el que el arte desgastó hasta cotas insospechadas la figura femenina representada en las creaciones de las

vanguardias. Sin embargo, paradójicamente, las mujeres que antes lograron desarrollar su actividad fotográfica fueron aquellas vinculadas a un artista o fotógrafo al que inspiraban y al mismo tiempo ayudaban en las tareas propias del estudio y/o el laboratorio. Algo que, en definitiva, les ayudó en su formación y les facilitó el acceso a la logística que como artistas o fotógrafas necesitaban para desarrollar sus creaciones.

6. Man Ray. *Sin título* (sombras en el cuerpo de Lee Miller), 1930.

De este modo podrían reconstruirse los principios de Lee Miller, una aventurera de la fotografía[2] de la que el legendario editor gráfico John G. Morris ha dicho:

> Nunca he conocido a nadie como Lee Miller. Antes de corresponsal de guerra para *Vogue* posó como modelo para esa misma revista. Edward Steichen la había fotografiado por sugerencia de Condé Nast en persona. Fue también musa de la modernidad. Todas las partes de su cuerpo fueron objeto de celebración: sus labios flotan sobre un paisaje pintado por Man Ray y es su ojo el que se balancea en el surreal metrónomo del artista estadounidense. La forma de su pecho inspiró una copa de champán (Morris, 2013: 98).

Miller —ocupando el lugar que ostentara Berenice Abbott— se inició en la práctica fotográfica mientras asistía como modelo y ayudante de artista a Man Ray, quien solía fotografiarla diseccionada en fragmentos. Algo que también puede interpretarse como una suerte de maltrato representacional que bien podía ilustrar la relación tormentosa que los unía, relatada en el film documental *Lee Miller through the Mirror* (*Lee Miller, al otro lado del espejo*, Sylvain Roumette, 1995). En él, Antony Penrose, único hijo de Miller, explica estas creaciones como el reflejo de disputas, frustraciones y rivalidades insalvables entre el artista y su amante-musa, a quien el primero no toleraba el talento fotográfico de la segunda. En consecuencia, la obra de

[2] Lee Miller llegó a ser una respetada fotógrafa de la vanguardia parisina, retratista en Nueva York, documentalista del exotismo egipcio, corresponsal oficial durante la II Guerra Mundial y autora de algunas de las más impactantes imágenes del exterminio nazi.

Ray fue el principal vehículo que le permitió el sometimiento ilusorio de Miller, deseada y al mismo tiempo odiada.

7. Salvador Dalí, *Leda atómica*, 1949.

El relato de Penrose encaja si se analiza el singular modo en el que aparece representado el bello cuerpo de Miller en el conjunto de la obra de Man Ray y se compara, por ejemplo, con la interpretación de los mitos que realiza Dalí a través de Gala, la diosa de su metafísica, en obras como *Leda Atómica* [Figura 7]. En este caso, la mujer parece asumir plácidamente el carácter de musa inspiradora que propugna el creador surrealista, es decir, una anti-ama de casa, libre e independiente pero que guarda gran relación con los hábitos de la mujer más tradicional: complacedora, sin oficio propio y unida en matrimonio a un hombre destacado o influyente.

En un sentido homólogo al de Miller, la faceta más conocida de Henriette Theodora Markovich es la Dora Maar de los óleos de Picasso. Sin embargo, antes de convertirse en la sufridora musa-amante del artista y, por contra a Miller, no resistiera las consecuencias, Maar ya destacaba como fotógrafa en este difícil marco para la mujer creativamente inquieta. Victoria Combalía, experta en la figura de Maar[3], dedica en su texto *Amazonas con la cámara* especial atención a esta singular mujer que había logrado un lugar propio en la fotografía creativa y de encargo durante el difícil periodo narrado.

Formada como Lee en París —en su caso en la academia de André Lothe, en la École de Photographye de la Ville de París, y más tarde bajo los consejos técnicos de Harry Meerson y Emmanuel Sougez—, Maar compaginó las prácticas fotográficas comerciales con la fotografía experimental y artística, aprehendidas de los grupos vanguardistas de extrema izquierda que frecuentaba en París. Entre otros, trabajó para la revista *Madame Figaro*, fotografió desnuda a la célebre modelo Assia [Figura 8] y compuso inquietantes trabajos próximos al surrealismo en los que experimentó con diferentes procesos, técnicas y elementos [Figura 9].

[3] Victoria Combalía, comisaria de varias exposiciones autora de numeroso textos sobre la fotógrafa, tuvo la oportunidad de entrevistar a Dora Maar en largas sesiones telefónicas durante la primavera y verano de 1994, tres años antes de la muerte de Maar (Combalía, 2008).

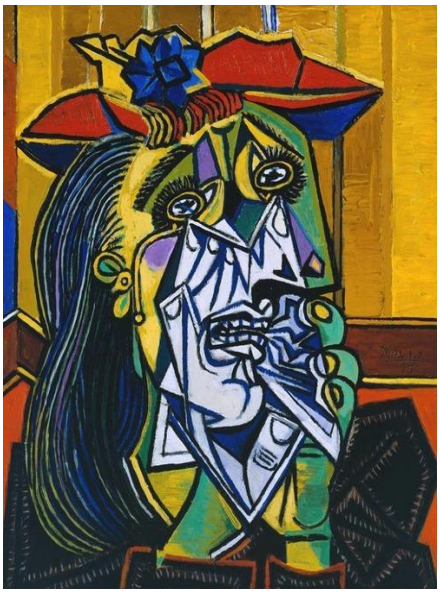
Esta mujer bien relacionada fue compañera del filósofo y revolucionario George Bataille, del cineasta Louis Chavance y amiga de Paul Éluard, Cartier-Bresson, Brassaï, del círculo surrealista, el grupo Masses y de los miembros del Groupe Octobre. De todos ellos —a los que en algunos casos retrató— su trabajo también recibió una gran y ecléctica influencia que Combalía resume impregnada por tres constantes: la atención puesta en las franjas marginales de la sociedad, su inclinación hacia lo popular y las zonas industriales o los arrabales de París y Barcelona (Combalía, 2008). No obstante, como sucedió con la decidida Miller, también la experiencia de Maar resultó dolorosa y difícil de principio a fin: empezó unida al fotógrafo Pierre Kéfer, con quien compartió, al estilo de Robert Capa y Gerda Taro, méritos fotográficos y firma común — "Kéfer-Dora"—, aún cuando se trataba de obra realizada solo por ella misma (Combalía, 2008: 49), y culminó, al estilo de Camille Claude con Auguste Rodin, vencida a consecuencia de su tormentosa relación con el genio-artista. Luego, al parecer, Maar y Miller no respondieron del todo al tipo de mujer que los vanguardistas parecían propugnar.

8. Dora Maar, *Assia*, 1934.

9. Dora Maar, *Sin título*, 1934.

Sin precisar exactamente el ideal de mujer que pretendían, los vanguardistas parecían propugnar una mujer libre de trabas económicas, sociales y morales respecto al tedioso modelo burgués, pero también una mujer domada, abstraída y sin ambiciones propias que, por lo tanto, se asemejaba demasiado al citado modelo. Esto puede pensarse, en definitiva, al amparo del tipo de mujer que seducía al artista varón en conformidad con sus mitos: leal compañera, apasionada amante y musa inspiradora de sus obras. Sin embargo, y aunque entre Pablo Picasso y Dora Maar, Man Ray y Lee Miller se estableció la habitual relación guía/maestro-ayudante/musa, el carácter adelantado de ambas desembocó en la

típica relación tormentosa entre la mujer que pretende transgredir a su ordenado papel domesticado y el artista intolerante al talento creador femenino. Entre estos ejemplos, la cuestión de la rivalidad enfrentada fue más evidente en el caso de Miller, quien no toleró vivir de la creación y para la creación del artista sino de la creación y para la creación propia. Maar, sin embargo, fue el claro ejemplo inverso de mujer cuya carrera se vio truncada por el amor vivido de forma dramática junto a Picasso, quien la fijó en la historia del arte como una persona eminentemente triste mediante sus series pictóricas de mujeres que lloran [Figura 10]. Al parecer, Maar consiguió reunir todo el sufrimiento que el artista deseaba pintar en aquella época, hasta que finalmente sucumbió ante una crisis personal irrevocable a consecuencia de la autocracia del compañero dominador.



10. Pablo Picasso, *La Llorona*, 1937.

La otra faceta más conocida de Dora Maar fue la de la mujer que acompañó a Picasso durante los años del *Guernica*. En este sentido, resulta casi inevitable hacer referencia a las asociaciones que la vinculan a la fotógrafa Gerda Taro a propósito del papel que una y otra ejercieron en la creación de dos de las imágenes más representativas del siglo XX, ambas símbolos de la Guerra Civil española y de la tragedia de todas las guerras,

> Sin arriesgar en la comparación, podemos afirmar que el "Guernica" de Picasso es a la pintura lo que el "miliciano muerto" de Robert Capa es a la fotografía. Son obras hermanas, coincidentes en la época y en otros muchos aspectos. Las dos creaciones conforman los iconos más simbólicos y reproducidos de la Guerra Civil española fuera y dentro de nuestras fronteras (Doménech, 2004: 9).

Entre esos otros muchos aspectos destaca la innegable y esencial influencia que ambas mujeres ejercieron en ambas obras. Tanto Maar como Taro habían sido mujeres emancipadas, activas, en contacto con las tendencias artísticas de su época y políticamente comprometidas antes de conocer a sus respectivos compañeros. Y aunque Picasso, a diferencia de Capa, ya gozaba de gran reputación y prestigio cuando Maar se

cruzó en su camino, lo cierto es que hasta entonces el artista no había dedicado al activismo político ninguna de sus pinturas previas al *Guernica*, también definida por José Bergamín como "una gran fotografía sobrenatural" (citado en Sánchez y Sánchez, 2007: 258).

Por el contrario, los primeros trabajos de Maar —fotos callejeras que mostraban la pobreza parisina en los años treinta— y sus collages anticapitalistas demuestran que la fotógrafa ya mantenía conciencia y compromiso con la situación política y social de su época antes de conocer a Picasso. Del mismo modo, caben destacar sus series fotográficas realizadas en Barcelona durante el verano de1934. Como otros fotógrafos del momento, Maar había viajado hasta la ciudad condal para captar la realidad de un país en vísperas de guerra, donde fotografió la pobreza, la desesperación y la marginalidad enmarcada en los barrios trabajadores de la capital catalana. Gracias a fotógrafos como la propia Maar y Cartier-Bresson, entre otros, la prensa tradicional había comenzado a evolucionar hasta el nacimiento de lo que hoy se denomina fotoperiodismo documental. Sin embargo, abocada a la pintura por Picasso, donde resultaba evidente que nunca alcanzaría al genio, dejó casi definitivamente la fotografía, aunque no sin antes documentar el pleno proceso creativo del *Guernica*. El abandono del artista por la joven Françoise Gilot, su siguiente mujer, la llevó a una depresión de la nunca se recuperaría, permaneciendo desde entonces apartada de la realidad y cautiva en su propio mundo subterráneo. Evidentemente, la experiencia con Picasso activó en Maar los peores aspectos de los mitos vulnerables representados por Hera y Perséfone.

4. Fotógrafas extranjeras en la Guerra Civil española

Junto a Dora Maar y Gerda Taro, otras dos fotógrafas que coincidieron en el París de las vanguardias y se mostraron comprometidas con la situación española de los años 30 fueron la húngara Kati Horna y la italiana Tina Modotti. La primera completaba en la capital del Sena su formación mientras realizaba reportajes para la agencia Alliance Photo; también realizó trabajos próximos al surrealismo antes de viajar a España para documentar su impresión sobre la guerra. La segunda, sin embargo, no llegó a decantarse decididamente por la fotografía sino por la acción política clandestina. En 1921 Modotti había conocido en los Estados Unidos al fotógrafo Edward Weston, quien le había enseñado a utilizar la cámara a cambio de hacerse cargo

de su taller y de su hogar. Junto a él viajó a México, donde conoció y posó para Diego Rivera mientras trabajó para diversos periódicos. Vinculada al comunismo internacional como miembro del Socorro Rojo viajó a Moscú, España, París y de nuevo a la España ya en guerra junto al comunista Vittorio Vidali, con quien formaba pareja desde 1932 (Barckhausen, 1998). Pese a todo, Modotti logró desarrollar una excelente técnica y un estilo fotográfico propio que no puso en práctica durante la Guerra Civil española, donde se dedicó sobre todo a la acción política y la ayuda sanitaria. De hecho, según la biografía novelada de Elena Poniatowska, en España coincidió a menudo con Gerda Taro y jamás le dijo que ella también era fotógrafa (2004: 535).

Una vez más, los personajes femeninos de la obra de Max Aub pueden servir para reflejar el carácter de algunas de estas mujeres, donde Modotti, por sus ideas y trayectoria, nos remite al personaje de Asunción: "sometida a la disciplina del partido, comunista para más precisión, que no es frívola, ni demasiado culta, ni habladora, es trabajadora y luchadora, sobria, de belleza natural, sin afeites y sin afectación" (Fernández, 2006: 13). Gerda Taro, sin embargo, encaja como ejemplo antagónico del papel asumido por Ana María Merkel, el personaje femenino central,

> La supuesta rivalidad artística también es falsa, no compiten como artistas […] en Ana María no existe la rivalidad ni el ansia de triunfo, ni el propio ni el del compañero, no le insta, llevada por la necesidad o la ambición, a producir más y mejor y a vender la obra al mejor postor; no es la compañera-marchante, excelente anfitriona y aguda vendedora […], más bien al contrario, es una excelente compañera, que le apoya incluso en los peores momentos (Fernández, 2006: 4).

Según estos rasgos, Taro coincide plenamente con el tipo compañera-marchante (Schaber, 2006) mientras para el personaje de Ana María encontramos su equivalente real en la fotógrafa austríaca Lucía Moholy-Nagy, la leal y desinteresada compañera de László Moholy-Nagy, siempre eficaz y complaciente con los objetivos ajenos,

> "Creo poder afirmar con toda franqueza que en aquella época no estaba guiada por ninguna ambición en general y en todo caso esta jugaba un papel mínimo. Lo que me interesaba eran los objetivos. En esto me centraba plenamente y mis críticas se dirigían en este sentido. El objetivo constaba entonces de tres componentes: a) las aspiraciones y los objetivos del artista M.-N [Moholy-Nagy], b) las aspiraciones y los

objetivos de la Bauhaus, c) i trabajo al servicio de a) y b)" (citado en Valdivieso, 1998: 213).

Las coincidencias entre Lucía Moholy-Nagy y el personaje aubiano son más que evidentes cuando la fotógrafa reflexiona casi medio siglo después acerca del trabajo realizado en la Bauhaus junto al que fuera su marido. El método de trabajo narrado, definido por la mujer como una "alianza simbiótica" (citado en Valdivieso, 1998: 217), generó graves problemas de atribución en su obra, ya que parte de su legado son textos escritos realizados junto a László Moholy-Nagy pero publicados bajo la firma aglutinante del segundo, pese a la participación declarada de la mujer: "la idea inicial partía de él, su argumentación era un trabajo común, y la formulación se debía a mí" (citado en Valdivieso, 1998: 217).

Aunque la falta de ambición profesional declarada por Lucía Moholy-Nagy fue completamente antagónica a la de Gerda Taro, quien siempre, de un modo u otro, reivindicó su trabajo hasta el final de sus días, lo cierto es que ambas posturas opuestas acaban encontrándose al sufrir los mismos problemas de autoría en su obra. Luego, la línea trazada en nuestro análisis es de recorrido cíclico, llegando en cualquier caso a la primera Ana María Merkel referenciada en este texto, aquella relegada a la sombra del personaje con el que compartía oficio. Su rastro, por tanto, nos ha permitido descubrir el caso real de muchas fotógrafas con personalidades distintas que compartieron la misma desigualdad en el reconocimiento histórico de su valía profesional.

5. Símbolos femeninos dominantes en la obra de Gerda Taro

Pese a los numerosos puntos de contacto que Gerda Taro compartió con la mayoría de fotógrafas examinadas, hay una diferencia fundamental: ella nunca posó para nadie. Su posición fotográfica siempre fue detrás de la cámara ejerciendo el oficio de informar.

Gerda Taro comenzó su carrera fotoperiodística junto a Robert Capa en España semanas después del inicio de la Guerra Civil, y en poco más de un año murió en su decisivo momento profesional. En este ínterin, la fotógrafa fue progresivamente definiendo su estilo en paralelo al desarrollo de los acontecimientos de la guerra de España, el tema absoluto de su obra.

Taro y Capa llegaron a Barcelona el 5 de agosto de 1936 como corresponsales gráficos de la revista *Vu*, cuya línea editorial estaba definida abiertamente en apoyo a la República. La guerra acababa de iniciarse y el ambiente que encontraron era más festivo que bélico. El ánimo general de la capital catalana, una de las máximas representantes de la resistencia al levantamiento, reflejaba el fervor de un tumulto dispuesto a defender los ideales antifascistas, y la ciudad, optimista y confiada en derrocar pronto al fascismo, lo celebraba.

11. Gerda Taro, *Pareja de milicianos*, Barcelona, agosto de 1936. ICP.

Las primeras imágenes de Capa y Taro confirman esta impresión. Ambos trabajan juntos y fotografían a menudo a los mismos sujetos, entre los que destaca la joven milicia. Por tanto, las coincidencias entre los aspectos formales y enunciativos de sus primeras fotografías cimientan los principales rasgos de una obra conjunta cuyo sentido de la autoría también es común, manifestado mediante el uso de la firma única "Photo Capa".

12. Robert Capa, *Pareja de milicianos*, Barcelona, agosto de 1936. ICP.

Uno de los rasgos más destacables del conjunto de esta obra es la equivalencia metafórica que se establece entre los fotógrafos y los referentes dominantes de sus primeras fotografías. En relación, François Maspero (2006: 115) e Irme Schaber (2006: 149) coinciden respecto al significado que la figura del miliciano/a adquiere en las fotografías de ambos a partir de un mismo ejemplo: una pareja de jóvenes milicianos catalanes sentados en sillas de mimbre que Taro y Capa fotografían con cámaras distintas [Figuras 11 y 12].

13. Fred Stein, Gerda Taro y Robert Capa, París, 1935.ICP.

En ambas imágenes la pareja se encuentra de frente con la mirada incómoda por el sol. La joven viste el típico mono azul de la milicia y está sentada junto al

hombre, que aparece con fusil y peculiarmente semiuniformado —con mono y corbata—. Ambos sonríen ampliamente, y a pesar de la situación y la precaria logística que se les avista para la guerra, se muestran alegres y relajados.

Maspero destaca en su texto el parecido axiomático entre los milicianos y los fotógrafos: "l´homme est brun comme Capa, elle une blonde gracieuse" (2006: 150). Pero como ejemplo idóneo para ilustrar este efecto espejo podemos proponer una imagen de Fred Stein en la que aparecen Taro y Capa —él también con corbata— sonrientes y bañados por el sol sentados en la terraza de un café parisino meses antes de viajar juntos a España [Figura 13]. Los numerosos puntos de contacto entre las tres imágenes potencian esta equivalencia metafórica entre los fotógrafos y los referentes de su primeras series fotográficas, en muchos casos protagonizadas por jóvenes y optimistas parejas de milicianos que no ocultan su afecto [Figuras 14 y 15]. No obstante, también cabe subrayar la atención que cada fotógrafo dedica a título propio a la versión masculina/ femenina de la milicia. Al respecto, algunos estudios señalan cómo Robert Capa crea a partir de la joven resistencia masculina "el pretexto que justifique una posible suplantación de su propia personalidad en las fotografías que realiza" (Doménech, 2005: 303). Y lo mismo podríamos decir en el caso de Taro si invertimos esta analogía.

14. Gerda Taro, *Pareja de milicianos*, Cataluña/Aragón, agosto de 1936. ICP.

15. Robert Capa, *Pareja de milicianos*, Barcelona, agosto de 1936. ICP.

La ordenación tipológica de la obra de Gerda Taro revela como modelo femenino dominante de sus fotografías a la mujer activa en la lucha antifascista, un modelo que encontramos fundamentalmente representado bajo el aspecto de la miliciana española y la intelectual extranjera. En este sentido, tanto el sujeto enunciador —la fotógrafa— como en el caso de la instancia enunciativa —la miliciana y la intelectual— evocan a un modelo de nueva mujer que incorpora elementos emancipadores y alusivos al modelo de la mujer soviética. La mujer como "constructora de progreso" se da cita en las figuras de la miliciana y la intelectual que, como la fotógrafa que las retrata,

encuentran en la Guerra Civil española una oportunidad de acción y expresión de gran utilidad para la resistencia antifascista. Luego, la narrativa que la autora construye mediante el uso de determinados patrones femeninos apunta hacia su cercanía moral con las protagonistas de sus imágenes, unas imágenes que no siempre reflejarán la máxima realidad del contexto que las enmarca.

En primer lugar, la realidad general de la mujer española en 1936 no puede considerarse la que Taro plantea con sus fotografías, pues, a diferencia de su homóloga europea y americana —que ya proyectan inquietudes y rebeldía ante determinadas normas—, la mujer española continúa su evolución en un marco eminentemente rural, mientras que las que habitan las ciudades apenas gozan de derechos independientes y bienestar aislado más allá del proporcionado por el cónyuge. A grandes rasgos, la mujer española de la década de los treinta todavía se desenvuelve en un contexto general que la excluye del ámbito público: de la cultura, la economía y un trabajo alejado de la división sexual y clasista[4].

16. Agustín Centelles, *Mujer que llora después del bombardeo*, agosto 1937.

Por otro lado, los tipos femeninos dominantes en la obra de Taro también indican que la fotógrafa evita y/o contradice los mensajes comúnmente elaborados mediante el uso de la figura femenina en un contexto armado, esta tradicionalmente interpretada en la retórica fotoperiodística como símbolo del dolor y sufrimiento. Sus fotografías, por el contrario, no procesan los efectos perniciosos de la guerra sobre la mujer victimizada mediante la habitual representación de arquetipos como las madres y esposas que pierden en la lucha a sus seres más queridos [Figura 16].

En cualquier caso, las fotografías de Taro insisten en modelos femeninos de categoría antagónica a los tradicionalmente asumidos en el contexto de la época. Un hecho que cabe entender intencionado y no casual, dado que la ausencia de referencias femeninas ajustadas a cualquier arquetipo comentado tiene un significado muy concreto

[4] De todo ello ofrece testimonio las fotografías publicadas en la prensa general de la época, donde podemos descubrir a mujeres trabajando en lavanderos, mercados y únicamente en espectáculos cuando se trata del trabajo remunerado.

en la obra de esta autora, pues o bien interfieren en la construcción de su narrativa o no aportan rasgos suficientemente significativos para la unidad y/o defensa de su discurso.

6. La miliciana como caso concreto de análisis.

Si bien, con toda probabilidad, en la representación de las parejas de milicianos concurre el significado inicial del tándem Capa & Taro, del mismo modo podríamos decir que la referencia a la miliciana en la obra de Gerda es producto de la identificación de la fotógrafa con el tipo de mujer que compone este colectivo. Ambas pertenecen a un grupo minoritario y singular en el contexto de la Guerra Civil española. Ambas expresan también la versión que contradice el esencialista discurso biosocial dominante del marco de la guerra.

En este caso, el ejemplo gráfico que mejor ilustra esta equivalencia es una imagen de Taro realizada en Barcelona durante el mes de agosto de 1936 y titulada *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa*. En ella aparece una joven de perfil que viste el mono de la milicia, zapatos de tacón y apunta con un revólver hacia el fuera de campo. La figura está centrada en un plano general cercano, y el espacio que la enmarca es amplio, abierto y deshabitado. En el horizonte se avista alejado un pequeño elemento vertical que sugiere la estructura de un faro, lo que ubicaría a la protagonista de la imagen en la costa de Barcelona.

17. Gerda Taro, *Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa*. Afueras de Barcelona, agosto de 1936. ICP.

La composición de la fotografía centra el interés de la imagen en el perfil silueteado de la mujer, y más concretamente en el revólver y los tacones, dos de los elementos más destacados gracias al uso de la técnica del contraluz. Nada en la imagen señala hacia la práctica documental espontánea, más bien indica tiempo de elaboración y un marcado componente creativo que realza su discurso, lo que nos lleva a descartar la fotografía rápida e irreflexiva y a apostar por el posado fotográfico. El rostro, el arma y los zapatos de tacón, los últimos alineados en una de las líneas fuertes de la composición, logran definir al referente como la versión femenina de la lucha

antifascista. Todo apunta, pues, a que las cuatro variables que estructuran la toma —técnica, compositiva, comunicativa y creativa— funcionan como herramientas para construir este discurso, lo que refuerza el paralelismo entre la fotógrafa y su retratada.

Para empezar, y según revela la articulación del punto de vista de la imagen, Taro ha debido adoptar una posición muy similar a la miliciana que retrata. Como la miliciana, la fotógrafa también ha debido guiar su mirada en la dirección hacia la que apunta su máquina, algo que, por otra parte, evoca a la irresistible identidad de la cámara y el arma de fuego como artefactos que se activan con un *disparo*. Y también como la miliciana, Taro lleva el pelo corto, viste el típico mono azul de la milicia y, según el testimonio de sus colegas periodistas Kantorowicz (citado en Schaber, 2006: 215-216) y Reuter (citado en Schaber, 2006: 185), en ocasiones lleva revólver y zapatos de tacón al frente. Por todo ello, el efecto espejo que plantea esta imagen no tiene igual ni cabe para el caso de los demás fotógrafos que también retrataron a las milicianas en España.

Es un hecho que la Guerra Civil actuó de "catalizador en la movilización femenina" (Nash, 2006: 91). Ahora bien, ¿ cómo un fotografo varón podría sugerir esa voluntad de cercanía hacia las mujeres y al mismo tiempo transmitir el rechazo a la subordinación que las tradiciones habían establecido en torno a ellas?. Se sobreentiende que cualquier respuesta está condicionada a un presupuesto de base, ya que existe una importante diferencia entre la fotoperiodista y los demás fotógrafos que trabajaron en el frente de guerra español: ellos eran hombres y Taro mujer.

En la actualidad está soberanamente acreditado que Gerda Taro unió fotografía y compromiso a favor de las libertades en España. Documentó la guerra desde una posición firmemente antifascista y su compromiso ideológico le costó la vida. Del mismo modo que sus homólogos, Taro supo combinar los dos propósitos en su trabajo, pero existe un aspecto esencial que concede singularidad al tipo humano de la miliciana en su obra. El significado de la mujer anónima que aparece en la fotografía analizada no sólo posee un valor específico por su representación en sí, sino por el modo en el que ha sido representada. Esto explica la lectura paralela que promueve la imagen, dado que se trata de una fotografía obtenida por la única fotógrafa que trabajó en primera línea del frente español. Es entonces cuando debe tenerse muy presente la relación que se establece en este caso entre el sujeto que fotografía y el referente fotografiado, una y otra jóvenes entregadas al esfuerzo bélico desde la vanguardia. También cabría valorar el resultado propiamente fotográfico, pues, mientras en la obra común la figura de la

18. J. Guzmán, *María Jinesta en el Hotel Colón de Barcelona*, 1936.

miliciana se propone como medio sugestivo, su significación en la de Taro es símbolo activo en la lucha antifascista como fin.

Si bien, durante los primeros meses del conflicto proliferó la representación de la figura de la miliciana, lo cierto es que el uso de su imagen por varones —fotógrafos, cartelistas, etc.— tuvo como principal objetivo reclamar la participación masculina en la guerra. Como indica Mery Nash,

> La figura de la miliciana estaba dirigida hacia un auditorio masculino. Representaba a una mujer que impactaba, que provocaba porque asumía lo que se consideraba un papel masculino y obligaba así a los hombres a cumplir lo que a veces se describía como su papel "viril" en tanto que soldados. Una imagen de este tipo era eficaz para los propósitos de propaganda puesto que fomentaba la identificación masculina con la causa antifascista (Nash, 2006: 98).

Este argumento explica la proyección eminentemente sugestiva y metamorfoseada de las milicianas en las obras de algunos fotógrafos coetanos a Taro. Un buen ejemplo es la instantánea realizada por J. Guzmás a la miliciana Marina Jinesta en la azotea del Hotel Colón de Barcelona [Figura18]. En ella, la protagonista podría confundirse con un joven muchacho si no fuera por el pie de foto que aclara este aspecto de la imagen. En cambio, la fotografía de Taro no disimula los elementos propiamente femeninos de su referente. Por el contrario, los destaca. Luego, en la fotografía analizada intervienen cuestiones de identidad que no afectan a otros fotógrafos, dado que Gerda Taro, como fotoperiodista de guerra, también simboliza un reajuste de actitud para los tradicionalismos.

Miliciana republicana recibiendo instrucción en la playa apareció por primera vez publicada en la edición especial de la revista francesa *Vu* el 29 de agosto de 1936, página 42, sobre el pie de foto: "En patrouille" y bajo el titular *Quand les femmes s´en mêlent, portaits de miliciannes*. El uso de esta imagen en prensa y la fecha de su publicación subrayan, además, el valor de esta fotografía como una imagen adelantada en su tiempo a la construcción del fenómeno de la miliciana. Por tanto, otro aspecto importante a destacar de esta imagen es que no fue concebida como una copia única

sino para su difusión masiva en prensa [Figura 19]. Taro sabía que sus fotografías llegarían a millones de lectores, era muy consciente de que su trabajo como fotógrafa iba a ser visto en publicaciones de Francia, Inglaterra, Suiza, Alemania y Estados Unidos, y en todo momento utilizó la prensa y las revistas para difundir masivamente su mensaje. Aunque el interés principal de su obra era político, y su máxima despertar conciencias, imágenes como esta también fomentaban la identificación femenina, pues, como señala Nash, "las identidades de género se consolidan y se propagan en gran medida a través de las imágenes de las mujeres transmitidas" (Nash, 2006: 90).

La figura de la miliciana en la obra de Taro además presenta la particularidad de ser fotografiada junto a sus homólogos varones en igualdad de condición, a diferencia de la gran mayoría de fotografías de la época. Entre los numerosos ejemplos podemos señalar las fotografías de la autora publicadas en la página 22 del periódico francés *Ce Soir* el 23 de marzo de 1937, donde las milicianas aparecen instruyéndose junto a jóvenes milicianos en la Plaza de Toros de Valencia. Por tanto, resulta igual de significativo que Taro fotografíe a la miliciana tanto acompañada de milicianos como sin acompañante. Todo apunta a que en el primero de los casos la fotógrafa pretende igualar las funciones del hombre y la mujer en la lucha antifascista. Para el segundo, refuerza la independencia y movilidad de la mujer, lo que amplía los horizontes de la actividad femenina al abrir nuevos campos de actuación.

19. Revista *Vu*, 29 de agosto de 1936.

7. Conclusiones

Históricamente, el desnudo femenino ha sido una de las imágenes más ofrecidas a la mirada del espectador; también las Madonas inscritas en el patrimonio visual judeocristiano. Del mismo modo, durante las primeras décadas del siglo XX el papel de la mujer en la fotografía continuó siendo en la mayoría de los casos delante de la cámara más que detrás de ella. Sin embargo, el momento histórico de la década de 1930 favoreció la incorporación de la mujer occidental a diferentes ámbitos de la creación fotográfica y la comunicación visual activa. Con todo, la mayoría de mujeres activas en la creación y comunicación visual continuó promoviendo la tradicional visión de la feminidad a través de obras como el *Desnudo inclinado hacia delante* de Lee Miller (1931), el desnudo de *Assia* (1934), una de las fotos más conocidas de Dora Maar, o su inquietante interpretación del nacimiento de Venus elaborado con recursos surrealistas (1934). Del lado norteamericano, también la *Madre migrante* de Lange (1936) evoca a la representación clásica de los mitos, en su caso a las imágenes renacentistas de las Madonas con el Niño. Todo ello contrasta con el modelo de mujer dominante en las fotografías de Gerda Taro, quien encontró en el marco de la Guerra Civil española una forma de expresión personal mediante el naciente fotoperiodismo.

Examinando la producción de Taro en su unidad observamos que la fotógrafa participa concienzudamente en la construcción de un determinado tipo humano femenino cuyo simbolismo contribuya a la defensa de unos valores específicos de lucha —democrática y antifascista—, mientras excluye casi absolutamente toda referencia al discurso imperante de la mujer española en la década de los 30, encuadrable fundamentalmente en el espacio de la domesticidad y el trabajo en la retaguardia.

Por el contrario, la figura femenina dominante en su obra aparece fundamentalmente retratada bajo la apariencia de la miliciana, que, como la fotógrafa, se asemeja en atributos a Atenea. Estas fotografías, no concebidas como imágenes únicas sino para los medios de comunicación de masas, difundieron a gran escala modelos de feminidad opuestos a los tradicionalmente ofrecidos, y con ello contribuyeron a construir un nuevo estatuto de lo femenino, pues es un hecho bien conocido que la identidad de grupos se consolida, en gran medida, gracias a las imágenes que se consumen a gran escala en la sociedad.

Referencias bibliográficas

BOLEN, Jean Shinoda, *Las diosas de cada mujer: Una nueva psicología femenina*, Barcelona, DeBolsillo, 2011.

BARCKHAUSEN, Christiane, *Tina Modotti*, Navarra, Txalaparta, 1998.

COMBALÍA, Victoria *Dora Maar: photographer*, Nueva York, Torsky Gallery, 2004.

— "Amazonas con la cámara" en *Amazonas del arte nuevo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 2008.

DOMÉNECH, Hugo, "Pequeña historia sobre una fotografía: `el miliciano muerto´, por Robert Capa" en Actas del *I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2004.

FERNÁNDEZ, Dolores: "Max Aub. Imagen visual y literaria de la mujer vanguardista", en A.A.V.V. *El correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub*. Número 1, Segorbe, 2006.

— "Max Aub y Ana María Merkel. Ficción y realidad de una artista desconocida", en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolar*, año 3 nº 3, Buenos Aires, Universidad Nacional, 2002.

MASPERO, François, *L´ombre d´une photographe, Gerda Taro*, Paris, Senil, 2006.

MORRIS, John: *¡Consigue la foto!*, Madrid, La Fábrica, 2013.

NASH, Mary, *Rojas*, Madrid, Taurus, 2006.

NEWMAN, Cathy: *Mujeres tras la cámara*, Barcelona, RBA, 2000.

PONIATOWSKA, Elena, *Tinísima*, México, Era, 2004.

ROCHE, T. C., *La fotografía hecha fácil, manual para aficionados*, Nueva York, E. y H. Anthony, 1883.

SÁNCHEZ, Javier y SÁNCHEZ, Xabier, *José Bergamín: ángel rebelde*, Madrid, Foca, 2007.

SCHABER, Irme, Gerda Taro. *Une photographe révolutionnaire dans la guerre d´Espagne*, París, Du Rocher, 2006.

— *Cuestión de énfasis*, Madrid, Alfaguara, 2007.

VALDIVIESO, Mercedes, "Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus" en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 10. Madrid, Universidad complutense, 1998

Cómo citar: Arroyo, Lorna (2015) "La herencia de Atenea: Gerda Taro y las milicianas en la Guerra Civil española" en Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual: Las Diosas, Asociación Cultural "Trama y Fondo" y la Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible: http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/titulos-conferencias-com.html