



De los desdoblamientos y los ecos  
en *Esperando a Robert Capa* de Susana Fortes

Dr. Pedro Tejada Tello

IES Vicent Castell i Domènech (Castellón)  
[ptej2000@yahoo.es](mailto:ptej2000@yahoo.es)

---

[Localice en este documento](#)

**Resumen:** *Esperando a Robert Capa* es una novela ligada de principio a fin al número dos. La estructura, la identidad de los personajes y el estilo de esta novela conforman toda una serie de binarismos, dualismos, duplicaciones, desdoblamientos y ecos, en los que música y cine (claves del universo narrativo de Fortes) tienen una gran relevancia.  
**Palabras clave:** desdoblamiento, simbolismo, fotografía, música y cine, Susana Fortes.

*Esperando a Robert Capa* es una novela ligada de principio a fin al número dos. Según Cirlot “en el sistema simbolista los números no son expresiones meramente cuantitativas, son ideas-fuerza, con una caracterización específica para cada uno de ellos.” (Cirlot 1991:328). En el caso del número dos éste es “eco, reflejo, conflicto, contraposición: la inmovilidad momentánea cuando las fuerzas son iguales; corresponde al transcurso, a la línea detrás-delante; geoméricamente se expresa por dos puntos, dos líneas o un ángulo.” (Ibid: 329). La estructura, la identidad de los personajes y el estilo de esta novela conforman toda una serie de binarismos, dualismos, duplicaciones, desdoblamientos y ecos. Ya el mismo título establece una relación automática con el referente del que es paráfrasis: la célebre obra dramática de Samuel Beckett *Esperando a Godot*.

## Estructura de la novela

Externamente la novela se divide en 24 capítulos (número par) que se organizarán internamente en *dos* partes -que no aparecen marcadas como tales en el libro- : 1ª) Capítulos I-XI, que corresponden a la vida de la pareja protagonista en París y que se cierra con la invención del personaje de Robert Capa y la decisión de la pareja de fotografiar la guerra civil española. 2ª) Capítulos XII-XXIV, que relatan las vivencias de la pareja en España hasta la muerte de Gerda Taro. El tiempo de la historia abarca además *dos* años, 1935-1937, aunque sean frecuentes los *flashback* y *flashforward*.

## Primera parte

El capítulo I presenta una estructura enmarcada que constituye, al mismo tiempo, un primer modo de desdoblamiento: se abre y se cierra con un cuaderno de la protagonista, ejercicio metaliterario mediante el que se la presenta. Estas son las primeras líneas de la novela que son, a su vez, líneas del cuaderno:

“Siempre es demasiado tarde para retroceder. De pronto te despiertas un día sabiendo que esto no va acabar nunca, que va a ser siempre así. Tomar el primer tren, decidir deprisa. O aquí o allá. O blanco o negro. De éste me fío, de éste no. Anoche soñé que estaba en Leipzig con Georg y los demás en una reunión en la casa del lago alrededor de una mesa con un mantel de lino, un búcaro con tulipanes, el libro de John Reed y una pistola. Estuve toda la noche soñando con esa pistola y me desperté con un sabor a polvo de carbonilla en la garganta.” (p.9) [1]

Varias son las claves que las frases anteriores nos anuncian y que el desarrollo de la novela nos va a aclarar: el destino del personaje como un éxodo perpetuo, unas sensaciones retenidas permanentemente en la memoria en forma de imágenes y de sabores. Y, a la vez, un estilo que la voz narrativa va a tomar en buena parte de la novela “prestado” del cuaderno de su personaje: la tendencia a la expresión mediante binarismos, fundamentalmente disyuntivos: “O aquí o allá. O blanco o negro.”

El capítulo se cierra de nuevo con el cuaderno, pero ahora la información se hace más precisa:

“Cuando no hay un mundo al que poder regresar, tienes que confiar en tu suerte. Capacidad de improvisación y sangre fría. Ésas son mis armas. Las he usado desde niña. Por eso sigo viva. Me llamo Gerta Pohorville. He nacido en Stuttgart, pero soy ciudadana judía con pasaporte polaco. Acabo de llegar a París, tengo veinticuatro años y estoy viva.” (p.15)

Pero entre esas armas y capacidades la muchacha no habla de su tendencia a la duplicación o al desdoblamiento. Con su amiga Ruth le gustaba jugar de niña a ser alguna de las actrices famosas del cine mudo, como Asta Nielsen y Greta Garbo. El dualismo del personaje tenía que ver con la propia paronimia entre Greta y Gerta:

“La adolescente judía que quería ser Greta Garbo, que adoraba la etiqueta, los vestidos caros y los poemas antiguos que se sabía de memoria y la activista, dura y soñadora que deseaba cambiar el mundo. Greta o Gerta.” (p.25)

A partir de su llegada a París, los desdoblamientos o los dualismos van a formar parte de su táctica de supervivencia: nueva vida implica cambio de *look*, su pelo rubio pasa a ser rojizo teñido, quizá para alejarse de la rubia frivolidad representada por Greta Garbo; sin embargo, siempre habrá una distancia considerable entre su vida exterior y su vida interior: si de niña hablaba alemán en el colegio y *yiddish* en casa (también cuando haga el amor por primera vez con André, p.82), ahora en París es “princesa” en calles y cafés, con los labios bien pintados de rojo, mientras que en su casa es la muchacha en pijama con un libro (p.42).

De todas formas, las dualidades no van a implicar solamente disyunción o alternancia, sino también adición, complemento o lo que podríamos denominar en la novela, series binarias afectivas. En primer lugar, la de Gerta y Ruth, amigas desde la infancia, refugiadas ambas en París, las dos rubias, aunque la segunda con el papel asumido de *nurse* en esa relación (p.23). Y como paralelo a este binarismo, el de André Friedmann (cuando todavía no es Robert Capa) y David Seymour (“Chim”), pero con matices diferenciadores, pues como apunta la voz narrativa “entre hombres siempre es distinto”. (p. 28) De estas dobles parejas, desde el reportaje fotográfico en los jardines de Luxemburgo, va a brotar otra relación, la nuclear del relato y la más compleja: la de Gerta y André. A pesar de que de su primer roce, puramente casual, saltó “fósforo puro” (p. 29), en un principio su relación se mantuvo en un plano estrictamente profesional, es decir, de adición de esfuerzos. André descubre a Gerta el mundo de la fotografía y, con ello, ayudarla a cambiar y siendo otra estar cada vez más lejos de la Garbo. En esa relación profesional pronto van a quedar delimitados los roles: cuando en el capítulo IV, André se encuentra derrotado, borracho y decepcionado, pues se ha visto *ninguneado* en un reportaje sobre el Sarre, Gerta -que había sido la protegida de Ruth- “decidió adoptarlo” (p.45) y se convierte en su manager (p.46) y en su “jefa” (p.47). En su primera actuación como tal no olvida ni su amor por el cine ni por los desdoblamientos y cambia también la imagen de André, vistiéndolo como un actor de cine (p. 47). Gerta será manager, pero a la vez aprendiz y en ese proceso su interés por la fotografía cada vez más intenso al descubrir en ella una nueva manera de encarar la vida y de pensar. Sin embargo, la relación no podrá ser meramente profesional. El interés de Gerta por André nace también de otro dualismo que le intriga sobre su personalidad:

“¿Cuál de todos era él? ¿El bohemio alegre y seductor o el hombre solo que a veces se quedaba en silencio como al otro lado de un puente roto?” (p.61)

Y en la resolución de ese enigma, el instinto maternal dejará paso al “fósforo puro” en unas vacaciones en la isla de Santa Margarita, donde Gerta al hacer el amor con André recobra en cierta forma su pasado, al guardar para el momento del éxtasis el *yiddish*:

“La besó en la boca estremeciéndose hasta el fondo de los huesos mientras ella acababa entrecortadamente su plegaria, como en sueños, con palabras que le nacían en algún lugar muy recóndito, en *yiddish*, sólo te pido que esto sea verdad... y en ese preciso momento ella lo sintió salir y estallar fuera en el último instante, sobre su vientre.” (p.82)

Y será precisamente de estas vueltas al pasado del personaje, de este ensimismamiento, de donde brote la ruptura entre los enamorados. Pero antes de ello, el desdoblamiento crucial de la obra: perseguidos por las deudas, Gerta tuvo una idea providencial, “un golpe maestro” (p.107), la invención del personaje que engulliría, para bien y para mal, a André Friedmann: Robert Capa (*dos* sílabas el nombre y *dos* sílabas el apellido). Ella también adquiriría una nueva identidad: Gerda Taro (*dos* sílabas el nombre y *dos* sílabas el apellido). En ese ejercicio de libertad (“Si ni siquiera puedes elegir tu propio nombre, qué clase de mundo es éste, decía.” p.107) de nuevo ecos cinematográficos:

“Al soñador que había en André le fascinó el nombre. Sonoro. Corto. Fácil de pronunciar en cualquier idioma. Además le recordaba al director de cine Frank Capra, que había arrasado en los Oscar con la película *Sucedió una noche*, interpretada por Claudette Colbert y Clark Gable. Un seudónimo cinematográfico, cosmopolita, sin adscripción clara a ningún territorio, difícil de encasillar en criterios étnicos o religiosos. El nombre perfecto para un nómada sin patria.” (p.107)

También ella quería otro nombre cinematográfico, cosmopolita y sin las connotaciones judías que pudieran estigmatizarla:

“Gerda Taro. Las mismas vocales que Greta Garbo, su actriz favorita. Las mismas sílabas. La misma música. Igual podía ser un nombre español, que sueco o balcánico. Cualquier cosa menos judío.” (p.107)

Sin embargo, este desdoblamiento en lo profesional, que empezó como un juego, no se podrá aislar de lo sentimental, provocando un choque entre el éxito y la realización profesional frente al fracaso y a la confusión sentimental:

“Pero ningún juego es del todo inofensivo. Ni inocente. André interiorizó el papel de Capa hasta los tuétanos. Se lo pegó a la piel como un guante (...) Aunque en el fondo más profundo de su alma siempre le quedaba un poso de melancolía por saber de cuál de los dos estaba ella realmente enamorada. André amaba a Gerta. Gerda amaba a Capa. Y Capa al final, como todo los ídolos, sólo se amaba a sí mismo.” (p.108)

Este desdoblamiento se fraguó en *París*. La presencia de la ciudad en la primera parte de la novela es decisiva y se presenta también como un elemento de aglomeración también dual o dicotómico. Por una parte es el refugio del talento, de la intelectualidad, “un hervidero de ideas” (p.20). Por otra parte, se estaba convirtiendo en un reducto pronazi de marcado antisemitismo. A Gerda la huida a París no la va a librar fácilmente del miedo, “un antiguo compañero de viaje” (p.17) que aparecía de vez en cuando y del que la voz narrativa habla usando también binarismos, en este caso distributivos: “Tú ahí. Yo aquí. Cada cual en su lugar.” (p.17) Miedo que la invade cuando va abriendo esa carta, que le ha llegado del Centro de Ayuda al Refugiado, y se siente como el acusado que espera un veredicto: “Culpable. Inocente.” (p.18) De nuevo un dualismo, esta vez disyuntivo. Como puede observarse, por los ejemplos que vamos apuntando, todos estos binarismos responden a una estructura profunda de la novela -que va enfrentando bipolarmente planos- que se materializa en un estilo que abunda en dualismos, duplicaciones, series binarias sinonímicas o antitéticas... [2] En este caso concreto la disyuntiva se resuelve con el respiro profundo y la inocencia, al comprobar que la carta resulta ser un mensaje en clave de los hermanos de Gerda. Pero esa misma mañana (capítulo II), sale feliz a la calle y se desdice de una de las anotaciones de su cuaderno -la relativa a su sangre fría (p.15)- y al toparse con ese semillero de odio que eran los “jóvenes de la Croix de Feu” los increpa -de nuevo mediante dualidad- y en perfecto francés: “*Fascistes! Fils de pute!*” (p.21) Y nuevamente esa sensación que describía en su cuaderno (p.9): “Otra vez un olor acre a polvo de carbonilla le subió a la garganta.” (p.20). Huye de allí como puede y vomita. Sin embargo no escapará de las represalias por su acción: en el capítulo VII encontrará su casa salvajemente saqueada, su loro -*Capitán Flint*- torturado, libros rotos y la esvástica pintada en la pared (p.66). De nuevo las ganas de vomitar y una cruda certeza expresada otra vez desde el dualismo, la isodinamia [3], la disyunción y una trimembración: “(...) aquello no iba a acabar nunca, de que siempre iba a ser así. O blanco o negro. O esto o lo otro. Con quién estás, en qué crees, a quién odias.” (p.66) Pero en esta situación tan dramática, la desolación inicial da paso al resurgir y un adelanto de lo que va a ser la vida de Gerda/Gerda: con la cámara va a encarar su rabia y sus ganas de llorar, será valiente y será capaz de fotografiar su primer muerto, su loro: “El gesto duro, las aletas de la nariz dilatadas, sin que le temblara el pulso” (p.67).

Abundando en el primer elemento de la dicotomía parisina, el talento, las vanguardias entre el juego y el compromiso serio, la voz narrativa se permite también un juego al presentar toda una serie de celebridades intelectuales y artísticas del París de 1935/1936, ligadas por parejas, y entre quienes Gerda y André se sentían integrados y felices:

“Los viejos cafés se habían convertido más que nunca en tribunas incendiarias. Todos estaban dispuestos a arrimar el hombro. Pintores, escritores, refugiados, fotógrafos... Picasso con sus ojos de miura a punto de embestir y la insinuante Dora Maar en permanente luna de miel; Man Ray, bajito, enigmático, adicto al trabajo junto a Lee Miller, la americana más bella de París, altísima, rubia y voluble, la mujer que le partió el alma; Matisse y su esposa muy seria con una cara larga de caballo; Buñuel con su cabeza de pedernal aragonés escuchando jazz en el Mac-Mahon y conociendo a Jean Rucar, con la que se casaría después de obligarle a tirar al Sena una crucecita de oro que llevaba colgada al cuello; Hemingway y Martha Gellhorn, siempre al límite de la destrucción, competitivos, capaces de batirse uno contra otro o los dos juntos contra el mundo en su particular guerra de guerrillas. Parejas difíciles, muy distintas a los matrimonios tradicionales en los que mujeres de caderas anchas continuaban prisioneras dentro de la jaula de alambre de sus corsés, planchando pacientemente las camisas de sus esposos. A la orilla izquierda del Sena estaba naciendo un concepto nuevo del amor, conflictivo, peligroso como andar descalzo por la selva. Gerda y André se sentían arropados en ese ambiente. Eran como una gran familia excéntrica.” (pp. 87-88)

Lo lúdico, base de muchas de las vanguardias que por entonces descollaban en París, también en algún momento aparece en la escritura de la novela y, cómo no, en torno al *dos duplicado*: el cumpleaños de André era un 22 de octubre (como el de John Reed, héroe de Gerda) y cumplía 22 años (era 1935), que en la novela se expresa con espíritu *naïf* o *dadá*: “Veintidós años. Los dos patitos.” (p.92)

## Segunda parte

La llegada accidentada en avión a Barcelona, con la que se abre el capítulo XII, presagia lo que va a ser desde ese momento su destino: jugarse la vida diariamente, pero, al mismo tiempo, entender que la fragilidad de la vida les instaba a disfrutar del presente al máximo, a que “celebraran cada minuto de estar juntos por lo que pudiera venir.” (p.118) Y algunos de los minutos más importantes eran los que pasaban haciendo fotografías, todas firmadas como *Capa*, pero con notables diferencias: las de él, con la Leica, con encuadres más cerrados; las de ella, con la Rolleiflex, más convencionales y correctas, pero menos espontáneas (pp.119-120). Y si Gerda iba aprendiendo que la fotografía era, sobre todo, una perspectiva, en aquellas fotografías que iba tomando en Barcelona aprenderá también a ver presagios funestos, ecos trágicos de su propia vida, como cuando captó las imágenes de un miliciano y una rubia con cierto parecido (desdoblamiento de nuevo) a ellos mismos:

“(…) edad similar, unos rasgos físicos casi intercambiables, la misma intimidad, el aire cómplice. Tomó foco. Buscó un encuadre frontal, apoyándose en el contraste de luz. Las dos siluetas se recortaban contra un fondo de árboles. Clic. Era una fotografía alegre a primera vista, sin embargo, había en ella un halo trágico, algo vagamente premonitorio.” (p.120)

La fotografía unirá a Gerda y a Capa en una pasión común y en un ideal de compromiso con la causa republicana y en un sentimiento nuevo para ellos o, al menos, durante mucho tiempo olvidado: el amor y el enraizamiento en una tierra y en unos pueblos. Ellos, exiliados, descubrirán en España que “las naciones no existen. Sólo existen los pueblos.” (p.128) Y ellos sentirán cada vez más dentro de sí España “por la admiración hacia el orden austero de la gente, su rudo sentido del humor, la manera recia que tenían los pueblos de estar clavados en la tierra.” (p.128) Más adelante Capa se enamorará de esta tierra: “Capa pensó que aquella tierra era tan hermosa que uno podría morir en ella.” (p.193) Y hay un detalle muy ilustrativo de este enraizamiento. Ambos aprenderán las canciones de la resistencia republicana al poco de llegar a España, como “*Anda jaleo, jaleo*” (p.123) O Gerda en París, después de un regreso temporal, echa de menos España y tararea “*Madrid qué bien resistes*” (p.171).

Pero si la fotografía y la guerra de España unieron a Gerda y a Capa, también los distanciarán. En un eco invertido del capítulo IV -en el que André estaba abatido por haber sido ninguneado en un reportaje sobre el Sarre- en el capítulo XVIII es Gerda -de regreso a París- quien se siente por una parte orgullosa de Capa, pero, por otra parte molesta porque alguna de las fotos que ella había hecho aparecían bajo la firma de Capa: “(…) ahora era ella la que se sentía ninguneada” (p.169) y desea replantearse su relación profesional. En esos días de reflexión en París, su amiga Ruth la observa y nos la presenta otra vez, como al principio en clave de dilema:

“(…) sabía que su decisión ya estaba tomada. La contratase Alliance Photo o no, con credenciales o sin ellas, se iba a España.

Siempre había sido así. Tomar el primer tren, decidir deprisa. O aquí o allá. O blanco o negro. Elegir.” (p.172)

Sin embargo, Gerda contradice a su amiga. Por primera vez quiere tomar decisiones por sí misma y anuncia su deseo de independencia de Capa:

“El guión me lo escribieron otros. Tengo la sensación de haber vivido siempre a la sombra de alguien, primero Georg, después Bob... Ya va siendo hora de que tome las riendas de mi vida. No quiero ser propiedad de nadie. Puede que no sea tan buen fotógrafo como él, pero tengo mi propia manera de hacer las cosas y cuando tomo foco y calculo la distancia y aprieto el disparador sé que es mi mirada la que estoy defendiendo (...)” (p.172)

Gerda llevará a la práctica escrupulosamente su proyecto, aunque eso implique su alejamiento sentimental (y físico) de Capa. En su reencuentro en España en 1937, Capa cada vez más enamorado de ella, celoso, posesivo y enloquecido por la cada vez mayor autosuficiencia de Gerda, llega a pedirle que se case con él. Sin embargo, ella no está dispuesta a comprometerse, pues “(…) ése había sido siempre el pacto entre ellos. Aquí, allá, en ninguna parte...” (p.194). A Gerda cada vez le obsesiona más la fotografía y, sobre todo, captar la fotografía de su vida (como antes la había logrado Capa con *El miliciano muerto*). Gerda lo conseguirá el 25 de julio de 1937, en Brunete, cuando se jugó la vida como nunca. Su misión parece cumplida, y por ello la fatalidad de un absurdo accidente la deja herida de muerte. Será en esas últimas horas en esta vida, cuando su mente le lleve primero a esos recuerdos más queridos, que aparecían en su cuaderno al principio del libro, y después, en dirección contraria hacia el futuro. Ésta será la forma de la voz narrativa omnisciente de superar la limitación que supone contar sólo dos años de la vida de los dos personajes centrales (los dos años que compartieron) para presentarnos mediante la visión de Gerda lo que será la vida futura de Capa hasta su

muerte. De este modo en un lugar del futuro se produce la unión eterna de ambos, volviendo a ser, como en el primer roce, “fósforo puro”:

“Gerda sintió multitud de huesos de sus pies esparcidos por el aire como grava. Fósforo puro. El cráneo de él reposando contra sus costillas, los metacarpios de su mano izquierda dentro de la mano derecha de ella. El hueso de la pelvis unido a su tráquea por la máxima intimidad. Fosfato cálcico.” (p.230)

Después de esta visión, Gerda ya podía esperar tranquila a Robert Capa.

## Cine y música

Como hemos estudiado en otro número de esta misma revista [4], el cine y la música se incorporan de manera natural y repetida en el universo narrativo de Susana Fortes, cumpliendo diferentes funciones como pueden ser caracterizar documentalmente un ambiente, época o a un personaje, marcar momentos claves de la trama, sintetizar situaciones sentimentales, etc.

En el enfoque con el que hemos abordado el análisis de *Esperando a Robert Capa* también entran de manera relevante el cine y la música, como parcialmente hemos señalado en líneas precedentes. La música en determinadas ocasiones constituye en la novela la aureola de la situación sentimental y sintetiza perfectamente el sentido de ese momento. Recordemos, por ejemplo, la despedida de Capa y Gerda -quienes ya no volverán a verse nunca más- mientras suena de fondo una canción, cuyo estribillo resume lo que es su relación sentimental:

“(…) como no sabía cómo demonios expresar todas aquellas sensaciones auténticas y confusas y leales y contradictorias que le pasaban como ráfagas por la cabeza, se limitó a abrazarlo muy fuerte y lo besó despacio, entreabriéndole los labios, buscando su lengua muy adentro, con los ojos entornados y las aletas de la nariz trémulas, acariciándole el desorden del pelo, mientras él se dejaba hacer delicado y hosco y el sol se filtraba por el ventanal del viejo caserón de los marqueses de Heredia y en la radio alguien tarareaba una copla: ni contigo ni sin ti tienen mis males remedio, contigo porque me matas, sin ti porque me muerdo.” (p.215)

La música constituye también otra forma especial de duplicación cuando sirve para tender puentes entre novelas de la propia autora. Nos referimos al proverbio polaco que recuerda Gerda cuando Capa le propone el matrimonio: “‘Si a una alondra le cortas las alas, será tuya. Pero entonces no podrá volar. Y lo que tú amas es su vuelo.’” (p.194) En *Querido Corto Maltés* Ana Sotomayor recuerda una canción de Miquel Laboa: “Si tú quisieras, podrías contarme las alas, / entonces sería tuya, / pero ya no podría volar. / Y lo que tú amas... es mi vuelo.” (p.179) [5]

Las referencias al cine sirven también para documentar históricamente la acción (aquellos días de la resistencia en Madrid proyectaban en el cine Bilbao *Mares de China* con Jean Harlow y Clark Gable) o para caracterizar a algún personaje (“Entre los periodistas extranjeros había un muchacho canadiense de diecinueve años, Ted Allen (...) un chico tímido y patilargo, de ojos claros, que se parecía un poco a Gary Cooper en *Tres lanceros bengalíes*.” (pp.145-146); o el final del capítulo XXI, donde Gerda aparece como “Jean Harlow en *Mares de China*.” (p.203)). Pero, en esos momentos críticos de la resistencia de Madrid, el cine se presenta como la principal válvula de escape para que el ánimo de la población no decayese aún más y se pudiera dar un breve respiro, aunque también cumplía una función humanitaria de supervivencia (“La mayor parte de la taquilla se destinaba a sostener los hospitales de sangre.” (p.132)) Y el cine ofrece además también sus desdoblamientos en la novela:

“A los madrileños les gustaba el cine. Hacían cola para ver a Fred Astaire y Ginger Rogers, aunque luego de vuelta a casa tuvieran que tirarse al suelo del tranvía por si las balas atravesaban las ventanillas. Las muchachas se quedaban obnubiladas mirando a la pareja en el cartel de la película con un friso de rascacielos iluminados detrás. Él, flaco de frac, ella sonriente, con esa transparencia en los ojos de chica de servicio venida a más, un poco inocentona, crédula como todas, viéndolo girar a su alrededor como un ángel con alas (...) A la puerta del cine Proyecciones dos niños morenos con las rodillas sucias bailaban sobre el asfalto. Se habían puesto tachuelas en los tacones y en las puntas de los zapatos para imitar a Fred Astaire. Una rama de acacia a modo de bastón, el sombrero de copa invisible. En medio del hambre y del miedo brotaba esa gracia elegante como el mundo desde el otro lado del espejo.” (p.132)

Y como perfecto colofón para esta novela otro desdoblamiento, (aunque sea externo a ella), porque va a tener una versión cinematográfica a cargo de Michael Mann quien la dirigirá para la Columbia Pictures este año 2010.

## Conclusiones

*Esperando a Robert Capa* es una novela en torno al número *dos*, que simboliza siempre “conflicto”. Estructuralmente presenta un binarismo: la primera parte se desarrolla en París y la segunda en España durante la guerra civil. Como señalaba Schneider basándose en el dualismo existente en la naturaleza, “ningún fenómeno determinado puede constituir una realidad entera, sino sólo la mitad de la realidad.” (Cirlot 1991: 100) A cada forma le corresponde una forma análoga y contraria: al hombre, la mujer; a la derecha, la izquierda; al cielo, la tierra... En nuestra novela en la primera parte el aprendizaje de un oficio, el nacimiento del amor entre Gerta y André y la vida en su máxima intensidad; en la segunda parte la maestría, la muerte del amor entre Gerta y André (pues han sido engullidos por sus alter ego, Gerda y Capa) y la muerte.

Los dos personajes principales son los que mejor representan las diversas formas de binarismos. En primer lugar, la *dualidad* (entendida como “duplicación innecesaria o como escisión interna (...) desdoblamiento, apto a veces para indefinidas resonancias y disfraces”, Cirlot 1991: 177) representada por Gerta, que será Gerda, y por André que será Capa. En segundo lugar, el *dualismo* (o “la oposición de contrarios” o “la enemistad de dos principios en lucha”, Cirlot 1991: 178) que corresponde a la oposición entre Gerda Taro y Robert Capa: la pugna entre la independencia y el instinto de posesión, de la que brotará como síntesis un amor “fósforo puro” que pervivirá precisamente por la muerte prematura de Gerda. En tercer lugar, la *duplicación* (“como imagen en el espejo, un símbolo de la conciencia, un eco de la realidad” Cirlot 1991: 178) en forma de imágenes premonitorias que Gerda captará a través del visor de su cámara (el miliciano y la rubia en Barcelona). Y en cuarto lugar, la *inversión* (“todos los contrarios se fusionan por un instante y luego se invierten. Lo constructivo llega a ser destructivo”, Cirlot 1991: 252): capítulo IV/capítulo XVIII, André se sentía ninguneado en su trabajo/Gerda se sentía ninguneada por Capa. Lo constructivo se hace destructivo, pues la fotografía les unió profesional y sentimentalmente y al final les hizo tomar caminos diferentes.

Estilísticamente este sistema binario se apoya en los recursos retóricos de la paronomasia (*Greta/Gerda*, *Capra/Capa*) y de las antítesis en series binarias disyuntivas.

## Bibliografía

Cirlot, Juan-Eduardo (1991): *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.

Fortes, Susana (1994): *Querido Corto Maltés*, Barcelona, Tusquets Editores.

Fortes, Susana (2009): *Esperando a Robert Capa*, Barcelona, Planeta, Autores Españoles e Iberoamericanos.

García Barrientos, José Luis (2000): *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid Arco/Libros, S.L.

Tejada Tello, Pedro (2007): “El cine y la música en las novelas de Susana Fortes”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. nº 36, Universidad Complutense de Madrid, (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/sfortes.html>).

## Notas

[1] Los números de página corresponden a la edición de Fortes, Susana (2009). Ver bibliografía.

[2] Series disyuntivas encontramos también en los momentos de mayor tensión emocional, como los celos de André vistos por Gerta (“O él o yo. O aquí o allá. O blanco o negro. Creyó que él sería distinto, pero no. Tan absurdo como todos.” p.95) o en la concepción de Gerta de su vida como una continua supervivencia (“O esto o lo otro. Aquí o allá. Viva o muerta.” p.104) o la recreación de los momentos en los que el fotógrafo se juega la vida, como Capa en Normandía (“Y puede ponerla [la vida] en ese o en aquel caballo o volver a guardársela en el bolsillo en el último minuto. Yo soy jugador.” p.103).

[3] “Isodinamia se denomina el procedimiento de repetir una idea mediante la negación de su contraria, por lo que puede considerarse suma de *interpretación* y *létotes*.” (García Barrientos 2000: 64).

[4] Ver en bibliografía Tejada (2007).

[5] Los números de página corresponden a la edición de Fortes, Susana (1994). Ver bibliografía.

© Pedro Tejada Tello 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/esperand.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**