

Y la guerra entró en los hogares: noventa años de propaganda y fotografía bélica (1855-1945)

And the war entered homes: ninety years of propaganda and war photography (1855-1945)

López Torán, José Manuel

José Manuel López Torán

JoseManuel.Lopez@uclm.es

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Historia & Guerra

Universidad de Buenos Aires, Argentina

ISSN-e: 2796-8650

Periodicidad: Semestral

núm. 2, 2022

historiayguerra@gehigue.ar

Recepción: 21 Enero 2022

Aprobación: 08 Marzo 2022

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/678/6783698009/>

DOI: <https://doi.org/10.34096/hyg.n2.11061>

El autor conserva todos los derechos de su obra sin restricciones y garantiza a Historia & Guerra el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Asimismo, el autor podrá establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la Revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con el reconocimiento de haber sido publicado primero en esta revista. No se permite utilizar la obra con fines comerciales.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: La presente investigación, construida sobre abundante documentación gráfica, ofrece una reflexión acerca de la evolución que experimentó la fotografía en conflictos bélicos librados desde la guerra de Crimea hasta la Segunda Guerra Mundial. Para ello, se analiza la utilización que tuvo este recurso visual dentro de la propaganda en las respectivas contiendas, un campo de estudio que en los últimos años ha recibido una considerable atención, pero que carece de la sistematización que precisa. De esta manera, los objetivos que se plantean son contribuir a llenar ese vacío detectado, así como proporcionar una serie de recursos digitales a futuras investigaciones sobre un tipo de material caracterizado por su notable dispersión. Para llevar a cabo el análisis, y dotarlo del carácter transnacional que requiere, se ha recurrido a documentación custodiada en instituciones de Alemania y Francia, así como a importantes fondos digitalizados pertenecientes a centros de investigación estadounidenses, españoles y británicos.

Palabras clave: Guerra, Propaganda, Fotografía, Cultura de guerra, Patrimonio documental.

Abstract: This research, built on rich graphic documentation, offers a study of the evolution of photography in wars from the Crimean War to the Second World War. This evolution is approached within the use that this visual resource had in the materials published with propagandistic purposes during the respective conflicts. This subject has been gaining considerable attention but without the necessary systematization in recent years. Thus, the main purpose of this contribution is to fill this gap detected and provide a series of digital resources for future studies concerning a type of material characterized by its notable dispersion. To carry out this analysis and provide it with the transnational character it requires, we have used documentation held in international institutions in Germany and France and important digitized collections belonging to American, Spanish, and British research centres.

Keywords: War, Propaganda, Photography, War culture, Documentary heritage.

Introducción

Resulta difícil concebir el devenir de la historia contemporánea sin aludir a las guerras que, con relativa frecuencia, han tenido lugar en Europa y en otros tantos puntos del globo. Al margen de los evidentes avances técnicos y tácticos que incorporaron, las guerras contemporáneas poseen como característica determinante el grado en el que la propaganda bélica ejerció su influencia.^[1] Los gobiernos, conocedores de las ventajas que les brindaba, no escatimaron en gastos a la hora de orquestar grandes campañas informativas, a la vez que persuasivas, para las que emplearon todos los medios que tenían a su alcance. El fin no era otro que el de ejercer manipulación sobre la opinión pública en un momento en el que los apoyos masivos eran indispensables para sobrellevar el enorme impacto que provocaban unos conflictos de semejantes características (Jowett y O'Donnell, 2006: 252 y Roiz, 1996: 37).

En esta tesitura, la propaganda bélica se utilizó como un arma de guerra puesta al servicio de los gobiernos de las naciones implicadas y quedó de manifiesto el poder de la palabra y de la imagen a la hora de modificar las impresiones de la población. A través de los materiales editados para la ocasión se consiguieron crear verdaderos discursos paralelos, capaces incluso de alterar la forma de percibir el conflicto desde la retaguardia. Los soportes sobre los que se distribuían eran de lo más variados y su elección venía determinada por la efectividad que ejercían en el sector al que iba dirigido el mensaje. En los conflictos librados en el siglo XIX, el papel fue el soporte predilecto para distribuir las respectivas consignas. Sin embargo, las ventajas que la fotografía comenzó a demostrar dentro del mundo bélico fueron las responsables de que la imagen, y por consiguiente la propaganda visual,^[2] tuvieran un peso cada vez mayor en el transcurso de esa centuria. Como se ha podido constatar durante la investigación, los últimos enfrentamientos librados en el ochocientos ya incorporaron discursos con claros tintes propagandísticos.

No obstante, es preciso indicar que no fue sino hasta la Gran Guerra que la distribución de este tipo de mensajes visuales se llevó a cabo de manera masiva. Por su parte, el estallido de la guerra civil española también trajo consigo un despliegue propagandístico de grandes dimensiones en los dos bandos implicados. Además, las dos décadas que separan uno y otro conflicto fueron un laboratorio de pruebas que permitió seguir perfeccionando la maquinaria hasta desembocar en la Segunda Guerra Mundial. Finalmente, sería durante este devastador enfrentamiento armado cuando la utilización de la propaganda visual y la manipulación de las opiniones se llevaron a un grado extremo a través de grandes organismos perfectamente organizados, dotados de todo tipo de recursos humanos y materiales.

A la vista de estos datos, se parte de la hipótesis de que la fotografía bélica estuvo encuadrada dentro del ámbito de la propaganda prácticamente desde sus inicios. Además, es propósito de este estudio incidir en la evidencia de que, si bien la Gran Guerra se ha fijado como el momento en el que se sistematizó la propaganda visual, varias décadas antes es posible rastrear ejemplos que bien pueden posicionarse como los antecedentes inmediatos de esa posterior producción a gran escala.

Con esta situación como punto de partida, en las próximas páginas se ofrece una reflexión centrada en la evolución que experimentó la fotografía bélica en los noventa años que trascurren desde que se tomaron las primeras instantáneas en la guerra de Crimea hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.^[3] Por medio de la perspectiva temporal elegida en el diseño de la investigación, se pretende cubrir un triple objetivo. En primer lugar, se busca exponer las claves que nos llevan a determinar el papel tan relevante que jugó la imagen como elemento de propaganda visual en las contiendas contemporáneas. Por otro lado, se considera esencial presentar las continuas mejoras que se fueron introduciendo en cada nueva contienda para así proyectar una línea evolutiva sobre avances como las técnicas utilizadas o las temáticas elegidas. Finalmente, se pretende contribuir a llenar el vacío detectado en torno a la sistematización del estudio de estos documentos, analizados casi siempre de manera independiente por conflictos, así como proporcionar a futuras investigaciones una serie de recursos digitales que faciliten el acercamiento a un tipo de material caracterizado por su notable dispersión.

Detrás de las reflexiones que se recogen sobre cada uno de los conflictos estudiados se encuentra un cuidadoso análisis de más de 4.000 documentos gráficos a los que se accedió mediante consulta directa en centros de documentación internacionales, como la Biblioteca Nacional de Francia o la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart (Alemania), y a través de importantes iniciativas de digitalización emprendidas por instituciones europeas y estadounidenses de primer orden.^[4]

De Crimea a Cuba: la fotografía bélica en el siglo XIX

Muchos son los inventos que el siglo XIX trajo consigo al calor de los cambios producidos por la Revolución Industrial y el incontestable desarrollo de las múltiples disciplinas científicas. Entre ellos, hubo uno que cambió por completo nuestra forma de relacionarnos con el mundo: la fotografía. Resulta innegable el valor patrimonial y documental que posee gracias a su capacidad para registrar en un soporte físico información sobre la sociedad, la cultura o la vida cotidiana. Si bien en un primer momento la técnica limitaba en gran medida los campos de actuación en los que se podía emplear este revolucionario invento, lo cierto es que las continuas mejoras que se fueron adoptando propiciaron que nuevos temas se incorporaran al catálogo visual del mundo. Como cabría esperar, la guerra también pasó a ser un recurso demandado desde el mismo momento en el que la técnica se perfeccionó lo suficiente como para permitir trabajar a cielo abierto y cubrir estos escenarios tan convulsos.

En la fotografía de guerra hay un nombre que resuena con una fuerza especial y ese es Roger Fenton, considerado el padre de la imagen bélica.^[5] En 1855 este reportero británico recibió el encargo de documentar la guerra en Crimea con el fin de tranquilizar a una sociedad preocupada por conocer lo que ocurría en aquella contienda librada en el este de Europa (Bolloch, 2005 y Lewinski, 1978). Las instantáneas de Fenton sobre el conflicto representan, por tanto, uno de los primeros intentos sistemáticos de documentar un enfrentamiento armado a través de la fotografía. En los cuatro meses que pasó en Crimea, de marzo a

junio de 1855, llegó a realizar más de 350 tomas, conformando así un excelente repertorio gráfico. Esas vistas serían posteriormente publicadas en medios londinenses de forma que, por primera vez, se procedía a una aproximación visual directa al escenario de la batalla. Sin embargo, conviene precisar que la imagen general que obtuvo la sociedad estuvo determinada, en buena medida, por dos importantes condicionantes. En primer lugar, por las limitaciones técnicas de la época, que obligaban todavía a largos tiempos de exposición y, por consiguiente, era una tarea casi imposible tomar escenas de acción. Por otro lado, a causa de la estricta política establecida, que buscaba evitar la crueldad y el horror que tanto caracteriza a los enfrentamientos bélicos, ocultando cadáveres, sangre o cualquier síntoma de dolor por parte de los heridos. Las directrices que Fenton recibió fueron claras a este respecto, ya que cualquier evidencia de las bajas que se estaban produciendo en las tropas británicas o del sufrimiento al que estaban siendo sometidos los soldados repercutiría negativamente en los ánimos de la población y en su actitud hacia el conflicto.

Ante tales circunstancias, las escenas resultantes difirieron notablemente de la verdadera situación vivida en el combate y del verdadero panorama que se respiraba en Crimea. Fenton fotografió a las principales personalidades militares en atractivos posados individuales o conjuntos, documentó la vida en los campamentos donde se instalaban las tropas británicas e inmortalizó varias vistas en Balaklava o en los vastos paisajes de Sebastopol.^[6] El largo tiempo de exposición obligó a Fenton a retratar a esos soldados únicamente en escenas preparadas, como se puede ver, por ejemplo, en los conocidos posados con armas (véase imagen 1). Estas escenas de la vida militar fueron tomadas lejos del frente de batalla y, por tanto, al margen del dramatismo propio de la guerra y muy lejos del cariz que tomaría la fotografía bélica en los conflictos posteriores (Gordon, 2017).



1

Camp of the 4th Dragoons, convivial party, French & English (1855)

The Library of Congress

A pesar de que muchas de ellas gozaron de una considerable atención, sin duda la vista que más fama ha acaparado es *Shadow of the Valley of Death* (1855), una instantánea que resume a la perfección la concepción que giró en torno a la representación visual de este enfrentamiento. El único rastro que se aprecia de la guerra es el camino plagado de balas de cañón que se pierde en el horizonte, por lo demás, podríamos estar ante la vista de cualquier páramo inhóspito. En este sentido, el dinamismo que caracteriza a las imágenes bélicas brilla por su ausencia en esta toma y, frente a la acción, infunde calma.^[7]

Aunque todavía es pronto para hablar de propaganda bélica tal y como la conocemos, es cierto que sí puede considerarse un tímido primer intento de condicionar la transmisión de un acontecimiento bélico por medio de la fotografía. Aun así, independientemente de las condiciones que afectaron a la cobertura visual de la contienda, gracias a los trabajos de Fenton la guerra entró en los hogares europeos y despertó un creciente interés entre la sociedad por conocer visualmente los conflictos bélicos. Las autoridades y los editores se percataron de esta situación y con cada nuevo enfrentamiento reclamarían una mayor aproximación a los frentes donde se libraban las batallas a fin de ganar una visión más próxima de la realidad que los envuelve.

La nueva ocasión para poner a prueba el recién estrenado invento llegó de la mano de la Segunda Guerra del Opio (1856-1860) que enfrentó al Reino Unido con el Imperio Qing. Esta vez la figura más destacada fue la del fotógrafo italiano-británico Felice Beato, uno de los pioneros en dedicar su carrera a representar el exotismo de los países del Lejano Oriente.^[8] A su llegada a China en 1860 registró las consecuencias que trajeron consigo las batallas y, durante el tiempo que permaneció allí, llegó a compilar cerca de cien imágenes. A pesar de tratarse de una cifra más modesta que los trabajos de Fenton, sin duda constituye un número más que notable teniendo en cuenta las dificultades con las que contó, tanto técnicas como logísticas, debido a la enorme distancia a la que se encontraba este nuevo frente del viejo continente (Harris, 1999 y Wanaverbecq, 2005).

Al igual que ocurrió con Fenton, los largos tiempos de exposición no le permitieron a Beato captar la acción, por lo que recurrió a fotografiar las secuelas de los enfrentamientos y el estado en el que habían quedado los lugares de la batalla.^[9] Entre las tomas que realizó también se entremezclan vistas de los asentamientos militares desplegados por el territorio, como la conocida *After the Capture of the Taku Forts*. Esta célebre instantánea fue tomada en Pekín, después de la toma del citado emplazamiento por parte de las tropas anglofrancesas durante la ofensiva lanzada en 1860. Como se puede apreciar, en el interior del fuerte se muestran los estragos con una franqueza implacable y, por primera vez, se incluyen los cadáveres a una distancia relativamente corta (véase imagen 2). En efecto, como importante novedad frente a las capturas de Roger Fenton, Beato a menudo incorporó cadáveres, todos ellos del lado chino y nunca británico, como cabría esperar.

A pesar de ese importante paso, el tratamiento revela una vez más que este medio gráfico funcionó como un componente integral de la política imperialista británica al utilizarse para moldear las percepciones en la metrópoli sobre el lejano territorio. En este sentido, detectamos un caso similar al de Crimea en lo relativo a la utilización intencionada de la imagen dentro de un conflicto armado que sirve de precedente para ir moldeando su pleno uso como elemento propagandístico.



2

After the Capture of the Taku Forts (1860)

The MET Museum

Seguidamente, la guerra civil estadounidense (1861-1865) fue el primer conflicto cubierto de manera prolongada por la fotografía. Si bien en los dos casos descritos con anterioridad las instantáneas se tomaron durante campañas específicas, en este otro las cámaras estuvieron presentes desde el comienzo hasta el final de las hostilidades (Field, 2017; Gallman y Gallagher, 2015 y Rosenheim, 2013). Además, como consecuencia del estallido del enfrentamiento, se ha detectado una fuerte movilización por parte de fotógrafos particulares o contratados por los gobiernos de los Estados Confederados y de la Unión. Entre los nombres más destacados encontramos a Mathew Brady, Timothy O'Sullivan o Alexander Gardner, quienes, por primera vez, consiguieron capturar escenas de las primeras líneas del combate.^[10] Esa mayor actividad dio paso a la creación de un fondo documental significativamente mayor que en Crimea o en la Segunda Guerra del Opio, con miles de piezas distribuidas en diferentes soportes.^[11]

Una vez más, las técnicas requerían de tiempos prolongados de exposición, por lo que las escenas vuelven a ser pausadas y sin la acción propia de las guerras. Sin embargo, a pesar de las limitaciones con las que todavía se contaba, las imágenes que se tomaron cubren un abanico mucho más amplio de las actividades propias de la contienda. Además, como elemento característico de este enfrentamiento armado, es conveniente mencionar que, durante el desarrollo de las hostilidades, los fotógrafos produjeron miles de vistas estereoscópicas que iban desde escenas de campamentos hasta soldados muertos en el campo de batalla. Este nuevo formato se popularizó en la década anterior, por lo que el conflicto se posicionó como un acontecimiento ideal para ser presentado a la sociedad mediante este original método tridimensional.^[12] Igualmente, la carte de visite también gozó de una gran popularidad en la guerra, tal y como se ha podido constatar en el trascurso de la investigación. Gracias a la difusión de este tipo de soportes, las familias tuvieron la oportunidad de coleccionar retratos de líderes militares y políticos, como Abraham Lincoln o Ulysses S. Grant. Al margen de esas

destacadas personalidades, un fenómeno que se inauguró en este momento fue el conformado por aquellos combatientes que también quisieron contar con su propio retrato. Así, no fueron pocos los que recurrieron a este sistema, económico y sencillo de reproducir, con el fin de poder enviar a sus seres queridos un testimonio gráfico de su experiencia en el frente. En consecuencia, estas imágenes pasaban a formar parte de los álbumes familiares, por lo que la penetración de la contienda en el hogar de los civiles cobró un nuevo sentido y supuso un punto destacado en el camino que se describe en estas páginas.

A los avances técnicos que se introdujeron se suma el hecho de que las restricciones relativas a lo que convenía mostrar u ocultar ya se habían disipado completamente y, por consiguiente, la libertad de la que gozaron los fotógrafos fue mucho mayor. En este sentido, la guerra civil estadounidense marcó un antes y un después en la fotografía bélica, al mostrar los horrores de la batalla al gran público sin cortapisas, algo que posteriormente en las guerras mundiales se elevaría a un nivel superior. Una muestra clara de ello es la conocida imagen Antietam, Md. Confederate dead by a fence on the Hagerstown road, tomada por Alexander Gardner después de la batalla de Antietam el 17 de septiembre de 1862, una de las más sangrientas de la guerra. Con una composición que recuerda a la tomada por Beato en China, se puede apreciar cómo la representación de los cadáveres ya se ha consolidado como una práctica habitual dentro de la imagen bélica. Además, tampoco hubo reparo a la hora de mostrar los cuerpos mutilados de los combatientes. De esta manera, ese halo que había cubierto la representación de las contiendas comenzaba a eliminarse en este momento. Con ello, los terribles efectos que traen consigo los enfrentamientos armados empezaron a dejar huella entre una población que contemplaba con atención desde la retaguardia todo cuanto acontecía en el frente.



3

Antietam, Md. Confederate dead by a fence on the Hagerstown Road (1862)

The Library of Congress

Más adelante, la guerra franco-prusiana incorporó importantes novedades en el modo de representar los conflictos armados mediante fotografías. En primer

lugar, la producción aficionada permitió ampliar copiosamente la diversidad de los materiales disponibles. Uno de los temas más repetidos fue el de los posados de soldados. Si bien en la contienda anterior se destacaba el importante número de retratos individuales distribuidos en cartes de visite, en este nuevo enfrentamiento se ha detectado una clara supremacía de tomas en las que aparecen soldados en grupo acompañados de los últimos avances armamentísticos, que eran mostrados bien como motivo de orgullo o a modo de trofeo después de haber obtenido la victoria en alguna batalla. En lo que atañe a la representación del frente, es preciso indicar que se aprecian rasgos similares a los de los conflictos analizados con anterioridad. En este sentido, se ha constatado nuevamente una ausencia total de capturas de acción.^[13]

Sin embargo, una temática que adquirió una presencia incontestable fue la ruina de guerra, sobre todo en el lado francés, condición que resulta de gran interés para el hilo argumental de la presente investigación. No hay duda de que este enfrentamiento armado, librado en el último tercio del siglo XIX, supuso un punto de inflexión en la representación de los efectos de las guerras, ya que hizo de la destrucción patrimonial una de sus señas de identidad. Se llevaron a cabo sucesivas campañas fotográficas para inmortalizar las cuantiosas pérdidas materiales y hacer que la sociedad fuera testigo de lo que ocurría a su alrededor. De las diferentes localidades que sufrieron daños, sin duda París y Estrasburgo consiguieron acaparar la completa atención y son numerosas las instantáneas que nos permiten conocer el estado en el que quedaron estas dos urbes. En ambos casos ha sido posible detectar cómo determinados edificios históricos fueron sistemáticamente retratados. En Estrasburgo esos ejemplos fueron la catedral, el Temple Neuf y el teatro. Por su parte, en París y sus alrededores los elementos más destacados fueron el palacio de las Tullerías, el Hôtel de Ville y el palacio de Saint-Cloud.

Posteriormente, esas imágenes se editaron en soberbios álbumes con el fin de establecer un catálogo visual de los cuantiosos desperfectos que se habían producido tras el paso de la guerra. Realizados con el objetivo de mover las emociones de la población, estos álbumes cumplieron con su cometido y quedaron consolidados como un elemento que sería ampliamente utilizado en la primera de las guerras mundiales y en los conflictos posteriores. Al recoger de manera conjunta veinte, treinta o incluso cien imágenes, se amplificaba el efecto deseado, ya que el espectador podía visualizar múltiples ejemplos y hacerse una idea más completa de la verdadera pérdida sufrida. Además, se produjo un cambio significativo en la percepción de la guerra por parte de la sociedad europea. Hasta este momento, los frentes de batalla se habían localizado a varios miles de kilómetros de distancia y el desarrollo de las sucesivas contiendas se relacionaba con lugares exóticos alejados del continente. Sin embargo, ahora los territorios afectados estaban mucho más cerca e incluso hubo quienes padecieron las hostilidades en las puertas de sus propios hogares. De hecho, este estado de ánimo y esa percepción de la guerra como una amenaza cada vez más siniestra y cercana se puede observar en varias de las descripciones que articularon los catálogos visuales fijados en los álbumes.

En este punto es preciso indicar que, tradicionalmente, se ha situado a la Gran Guerra como el momento en el que se popularizó este tipo de mensajes propagandísticos en torno a la representación visual de la destrucción. Sin

embargo, tras la consulta de varios de esos álbumes estamos en condiciones de afirmar que ya en este momento es posible detectar una intencionalidad clara con la puesta a disposición del gran público de tales imágenes. Sin ir más lejos, en el texto inicial del álbum *Strasbourg, 1870. Siège et bombardement*, que incluye 35 fotografías tomadas por A. Colas-Baudelaire, se aprecia esa finalidad de perpetuar el recuerdo de dichos sucesos traumáticos vividos a través de las imágenes. Tal y como se afirma “los desastres se presentan con todo su aspecto desolador” y “el objetivo de esta publicación es perpetuar la memoria de la firme y valiente resistencia de la población de Estrasburgo a todos los castigos de un cruel asedio” (Colas-Baudelaire, 1874).

Otro de los ejemplos que se ha tenido ocasión de analizar y que mejor evidencia esta idea es *Les Ruines de Paris et de ses environs 1870-1871: Cent Photographies*, dos volúmenes en los que se reproducen cien vistas del estado en el que quedó la ciudad de París y sus alrededores.^[14] Las fotografías, tomadas por Alphonse J. Liébert, conforman un extraordinario catálogo visual y elevan el dolor propio de la guerra, por primera vez, a un plano diferente al físico. En este caso, el daño emocional por la pérdida de elementos patrimoniales se posiciona como un elemento que no puede pasar desapercibido y que debe ser utilizado en la transmisión de los hechos a la sociedad.



4

Palais des Tuileries incendié. Intérieur de la Salle des Maréchaux (1871)

The MET Museum

Finalmente, el ciclo bélico del siglo XIX se cerró en 1898 con el estallido de la guerra hispano-estadounidense, conflicto que fue, de lejos, uno de los más mediáticos de la época. Las novedades que incorporó el enfrentamiento cubano en las dos naciones implicadas fueron, a grandes rasgos, la importancia que se le confirió a la prensa para la distribución de esas imágenes y la incontestable intencionalidad propagandística que se encontraba detrás de la distribución de escenas de la contienda.

Rápidamente los gobiernos fueron conscientes de las múltiples prestaciones que la imagen ofrecía, por lo que pusieron en marcha amplios esfuerzos para

conformar una visión específica que transferir a la sociedad. Si bien en España tuvo cierto ámbito de actuación, fue en Estados Unidos donde encontró su razón de ser. En el territorio norteamericano la batalla por la propaganda se llevó a los diarios y semanarios, que introdujeron potentes recursos visuales con el fin de aumentar tanto las ventas como el interés por el conflicto. En este sentido, la fotografía fue un recurso indispensable en la construcción social de la contienda y en la manipulación intencionada del estado de opinión de la sociedad civil. Tanta relevancia adoptó la propaganda visual en esta guerra que resulta difícil hablar de ella sin mencionar a los magnates de la prensa William Randolph Hearst y Joseph Pulitzer, quienes fueron los dos mayores activos de la prensa sensacionalista del momento. El peso de la propaganda en el país y su intención no fue otra que buscar el modo de legitimar la intervención estadounidense en la isla, acusando a los españoles de cometer todo tipo de atrocidades con los nativos cubanos. Con esta premisa de fondo, fueron innumerables las viñetas y las fotografías que circularon en los rotativos americanos cargando contra España y sus malas prácticas. Un ejemplo cuanto menos particular es un diseño publicado en *Judge*, el 7 de mayo de 1898, que combina de manera elocuente el lenguaje propio de la caricatura con el de la fotografía. Bajo el título *Remember the Maine! And Don't Forget the Starving Cubans!*, muestra al Tío Sam en pie delante de un álbum con imágenes de la destrucción del citado buque y de niños cubanos desnutridos. La intención es evidente y cualquier receptor interpretaría que la guerra está más que justificada con tal de vengar la explosión del acorazado y poner fin a la crisis humanitaria que el “despiadado reino español” mantiene en Cuba.



5

Remember the Maine! And Don't Forget the Starving Cubans!

Wikimedia

Aunque la industria periodística hizo un uso extensivo de los documentos visuales, estos testimonios también encontraron otros importantes cauces para llegar a la población. Esto se ha podido detectar, por ejemplo, gracias al considerable aumento de las vistas estereoscópicas,^[15] que sin duda revelan el cambio de paradigma en la relación entre imagen y guerra (Adams, 2011: 70).

En lo referente a la técnica, el uso de la gelatina favoreció la aparición de un nutrido número de fotógrafos no profesionales que dejaron una huella documental elevada del curso de los acontecimientos. Finalmente, otro rasgo novedoso de este enfrentamiento armado fue el cariz de las instantáneas que se tomaron. Si bien se ha argumentado que el desarrollo de las técnicas de captura no permitió obtener imágenes del frente en los primeros enfrentamientos bélicos, en esta nueva ocasión sí detectamos vistas propias de un conflicto armado. Posiblemente, las más espectaculares fueron las fructuosas escenas que se recrean mostrando los grandes buques de guerra en acción o varados en las costas cubanas.

A la vista de los datos proporcionados, no cabe duda de la evolución que fue experimentando la fotografía bélica con cada nuevo enfrentamiento que estalló en el transcurso del siglo XIX. Tanto el hecho representado como el discurso existente tras él nos empiezan a hablar del inicio de una nueva etapa en la relación de la imagen y la guerra. Sin embargo, con el cambio de centuria asistiremos a una escala inédita en lo que respecta a la cobertura de las contiendas, en la medida en que el verdadero impacto se produjo en 1914 con la que ha sido certificada como la primera gran guerra fotográfica de la historia.

La fotografía en las grandes guerras del siglo XX

Como se ha podido comprobar hasta ahora, prácticamente todos los grandes conflictos que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XIX fueron ampliamente fotografiados. Los importantes fondos que se constituyeron gracias a iniciativas públicas y privadas sentaron las bases de la imagen bélica y prepararon a este medio visual para la esencial tarea que estaría llamado a realizar durante los conflictos armados que estallaron en la nueva centuria.

El primer enfrentamiento en el que nos detendremos en este recorrido por el siglo XX será la guerra ruso-japonesa. Esta contienda librada en Oriente despertó el interés de los medios visuales y, de manera tímida para lo que posteriormente supondría la fotografía de guerra, también legó un importante patrimonio gráfico. ¿Qué rasgos definitorios y qué novedades se han podido constatar tras la consulta de los fondos analizados? Desde el punto de vista temático, conviene precisar que las escenas militares cubrieron prácticamente la totalidad de las imágenes, de un modo más llamativo al observado en conflictos anteriores. Así, los campamentos de ambos bandos, las tropas y sus dirigentes o los nuevos armamentos utilizados fueron los motivos que cubrieron la mayor cuota de producción.

Por su parte, las características de esta contienda propiciaron una singular relación entre los hechos y el modo en el que eran narrados visualmente. Si bien no hay duda de que las imágenes tomadas tuvieron como destino la sociedad de las dos naciones implicadas, también es cierto que tuvieron un importante ámbito de actuación en Europa y Estados Unidos. A pesar de haber sido librada en los confines del mundo oriental, la guerra despertó un gran interés entre las potencias a ambos lados del Atlántico y las casas editoriales no dudaron en buscar el modo de satisfacer dicha demanda. Las técnicas de impresión que se habían ensayado en los enfrentamientos anteriores van a ser puestas a prueba de nuevo. Así, formatos como las fotografías estereoscópicas lograron hacer las delicias de los ciudadanos europeos y estadounidenses al transportarlos al lejano

frente de batalla con esa singular capacidad inmersiva que solo esta técnica posee, al proporcionar su característica tridimensionalidad.^[16]



6

In Port Arthur, during the bombardment. Raging fire near Golden Hill started by Japanese shell (1904)
The Library of Congress

En este caso, al distribuirse en países no beligerantes, el tipo de mensajes que se buscaba dar con las imágenes difirió de las situaciones descritas hasta ahora, aunque no estuvo exento de ciertos intereses estratégicos. En muchas de ellas, a la intención de mostrar visualmente la lejana guerra se le unía el deseo de mostrar el particular choque que se producía entre Oriente y Occidente, algo que también se ha podido observar en otros lenguajes visuales, como la caricatura. Por otro lado, también fue característico de este nuevo enfrentamiento la reunión de imágenes en grandes compilaciones en las que se entremezclan las vistas con abundantes y concienzudas descripciones. Un ejemplo señero es el volumen editado en 1905 por la prestigiosa editorial neoyorquina Collier & son,^[17] que se promociona como:

Un libro de imágenes que ilustra los incidentes que precedieron a la declaración de las hostilidades, los elaborados preparativos para las primeras batallas, los enormes ejércitos llevados al combate y el espantoso sacrificio de bienes y vidas durante la larga campaña; junto con mapas y gráficos que muestran el carácter y la topografía de los dos países y la inmensidad del campo de batalla; retratos de los prominentes funcionarios del gobierno y de los oficiales militares y navales de ambos imperios; escenas de hospitales, de la cruz roja y de la corte; con capítulos históricos y descriptivos (Collier & son, 1905: 3).

Por su parte, las abrumadoras dimensiones de la Gran Guerra encontraron correspondencia con la medida en que fue fotografiada.^[18] En el momento del estallido, la creencia de que la imagen era la mejor manera de aproximarse a la realidad de la contienda estaba más que asentada y, en consecuencia, se cuentan por millones las instantáneas tomadas en los años de duración del conflicto. A esta magna contribución se unieron los esfuerzos de fotógrafos profesionales enviados

por los diferentes gobiernos, corresponsales de prensa, aficionados o incluso de los propios soldados.^[19]

El temor a que la toma de imágenes en el frente pudiera generar efectos contraproducentes hizo que fuesen pocos los corresponsales que consiguieron autorización para cubrir el frente de batalla. Fueron quince en el ejército francés, diecinueve en el alemán, dieciséis en el británico, tres en el australiano y dos en las tropas canadienses. En ese reducido número encontramos a los alemanes Otto y George Haeckel del *Berliner Illustrirte Zeitung*, los franceses Léon Gimpel o Fernand Cuville, el italiano Enrico Unterverger, el canadiense Frank Hurley, el australiano Hubert Wilkins y el norteamericano Lewis Hine (Camarero y Visa 2013: 93 y Walther, 2014: 12).

Ese escaso número se vio ampliamente superado por la cifra de fotógrafos que los gobiernos comisionaron para desplazarse hasta las líneas de fuego. En primer lugar, era necesario elaborar un discurso de propaganda que fuese acompañado de abundante material gráfico y, por otra parte, era preciso explotar al máximo las aplicaciones que la fotografía podía ofrecer desde el punto de vista estratégico. En este sentido, por ejemplo, en Alemania se emplearon en torno a cuatrocientas personas durante el verano de 1916 en la toma y la posterior interpretación de imágenes aéreas que ayudasen al reconocimiento del terreno. Otro de los casos más conocidos es la iniciativa tomada en Francia por los ministros de Guerra, Asuntos Exteriores e Instrucción Pública y Bellas Artes a mediados de 1915 con la creación de la Sección Fotográfica del Ejército (SPA). Tal y como describe Hélène Guillot (2010: 110-117), los objetivos marcados con este ambicioso proyecto eran contrarrestar la propaganda alemana en los países neutrales y constituir un fondo documental que narrara los eventos de la guerra.

También la ampliación de los soportes sobre los que se distribuyeron las imágenes fue un rasgo característico de este momento. Además de la prensa ilustrada, se utilizaron carteles, tarjetas postales, octavillas y otros tantos medios impresos para proporcionar a la sociedad una representación específica de la guerra.^[20] En esta ocasión, las limitaciones que habían caracterizado a los enfrentamientos armados anteriores habían desaparecido por completo, por lo que cualquier actividad tuvo la posibilidad de ser inmortalizada. Así, los temas cubrían, entre otras cuestiones, el día a día de los soldados, las visitas de grandes líderes al frente, las principales ofensivas o la destrucción de edificios emblemáticos y de infraestructuras. Este último recurso gozó de una extraordinaria dimensión, sobre todo en Francia y en Bélgica, dentro del fenómeno conocido como *atrocity propaganda*.^[21] Esas imágenes buscaban denunciar la barbarie que estaba cometiendo ese enemigo cruel y despiadado que no presentaba ningún reparo a la hora de destruir catedrales, palacios, bibliotecas y todo tipo de espacios con gran valor artístico y documental. Así, ciudades como Reims, Arras, Soissons o Lovaina fueron presentadas como unas víctimas más de la guerra.^[22]



7

Cloth Hall at Ypres (ca. 1916)

Europeana

Más allá de las fotografías de destrucción, es justo señalar que esas incuestionables mejoras técnicas dotaron a la fotografía de la Gran Guerra de un componente temático extraordinariamente amplio. La posibilidad de cubrir prácticamente todas las actividades que tenían lugar en el frente fue uno de los factores más significativos de este periodo, al igual que el hecho de que nuevos elementos fueran considerados dignos de ser incorporados al elenco de temas de la propaganda visual. Así, los avances técnicos (tanques, aviones, grandes buques, ametralladoras...), las trincheras, los servicios médicos disponibles para los soldados o la situación de los prisioneros fueron solo algunos de los muchos elementos que conformaron el repertorio tipológico de este momento. Por otro lado, si algo caracterizó a esta gran contienda fue que, por vez primera, la línea entre frente y retaguardia quedó desdibujada por completo. En consecuencia, la propaganda visual debía tener en consideración este nuevo factor, de ahí que pasaran a ser frecuentes entre las fotografías del momento motivos relacionados con la vida en la retaguardia, tales como la contribución de los civiles al esfuerzo bélico.

Finalizada la primera de las grandes conflagraciones mundiales, el siguiente salto cualitativo y cuantitativo se dio durante la guerra civil española. Considerada como el primer conflicto bélico en el que se vieron enfrentadas las ideas de las democracias occidentales con las de las potencias totalitarias, el interés que despertó para el mundo de la imagen traspasó fronteras. Uno de los pasos decisivos que llevó a esa eclosión de fotógrafos en el frente fue la incorporación de la cámara Leica, perfeccionada en la década de 1920, al equipo de los reporteros (Tranche y De las Heras, 2016: 8 y Preston, 2005). Profesionales de todo el mundo acudieron a la llamada de la guerra en 1936 y, entre quienes se aventuraron a cubrir cualquier movimiento de la contienda figuran grandes nombres como Robert Capa, Agustí Centelles, Hans Namuth, Gerda Taro, David Seymour y una larga nómina de fotógrafos que desplegaron sus equipos por todo el país ibérico. Como resultado de ese despegue del fotoperiodismo, la guerra civil española aportó un considerable avance en la inclusión del material visual dentro de publicaciones periódicas de gran alcance.^[23] Junto a periódicos

de tiradas nacionales como Ahora,^[24] ABC o La Vanguardia, los dos bandos contaron con sus propias cabeceras, revistas gráficas en su mayoría, entre las que destacan Estampa o Crónica en el caso republicano y Fotos o Vértice en el bando franquista. Pero ese impacto no se limitó solo al ámbito español, ya que rotativos de todo el mundo dedicaron sus páginas a narrar de manera visual la contienda. Es el caso de Berliner Illustrirte Zeitung, The Illustrated London News, Regards y otros tantos que llevaron la guerra española a los ojos de toda Europa. Uno de los muchos ejemplos lo encontramos en el número 178 de Regards, del 10 de junio de 1937, en el que se recogen cuatro páginas con fotografías de niños huérfanos y cuerpos de fallecidos a consecuencia de los bombardeos.^[25]



8

Répétition générale de la guerre totale (1937)

gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Por otro lado, uno de los aspectos que en la Primera Guerra Mundial había pasado de una manera más difuminada, y que en la guerra civil española adquirió un componente con una fuerte carga de identidad, es la representación de los cadáveres infantiles. Una de las series más desgarradoras que ha sido posible localizar en el trascurso de la investigación es la que muestra a los niños fallecidos durante los bombardeos de la localidad madrileña de Getafe. Beatriz de las Heras (2017: 154) detalla que fueron alrededor de sesenta niños de una misma escuela los que murieron a consecuencia del ataque aéreo y sus cadáveres fueron dispuestos de uno en uno para ser fotografiados. Según describe, incluso los encargados de distribuir estas imágenes como material propagandístico se mostraron vacilantes a la hora de utilizarlas por su dureza y por el alto componente emocional que presentan.

Al igual que esa serie, otras muchas se convirtieron, gracias a su difusión, en verdaderos iconos visuales que mostraron los horrores de la guerra por todo el mundo. Uno de los casos más conocidos es el de Guernica, considerado el capítulo que describe de manera más fehaciente el potencial destructor alcanzado a causa del imparable desarrollo armamentístico de las décadas anteriores (Mees, 2007). Estas imágenes continuaron la línea inaugurada por la atrocidad propaganda a

la que ya se ha aludido, como también lo hicieron aquellas que mostraban la destrucción patrimonial que estaba llevando a cabo el bando contrario. En relación con esto último, posiblemente uno de los materiales que mayor repercusión alcanzó en el exterior fue el número especial publicado por la revista *L'Illustration* en enero de 1938. Bajo el título *Le martyre des œuvres d'art*, estaba dedicado en su totalidad a mostrar imágenes de la destrucción de patrimonio religioso a manos del bando republicano. Los servicios de propaganda de los sublevados lanzaron, por tanto, esta campaña visual con un claro carácter de denuncia parecido al explicado con motivo de los álbumes con imágenes de ruinas de París durante la guerra franco-prusiana.^[26]

A la vista de estos últimos testimonios, no cabe duda de la extraordinaria evolución que experimentó el discurso visual de las guerras en relación con los enfrentamientos que se han descrito para el siglo XIX. Estas escalofriantes fotografías llevaron la representación de la barbarie a una nueva escala y prepararon el camino a la plasmación de la crueldad absoluta que supuso la Segunda Guerra Mundial. La imagen en esta nueva contienda lo fue todo y prueba de ello es que buena parte del recuerdo que tenemos de ella parte de la efectividad con la que el inabarcable material gráfico ha quedado grabado en nuestra retina. Así, las ruinas de Dresde, la bandera estadounidense izándose sobre Iwo Jima o la siniestra entrada de Auschwitz, con su característico rótulo con las palabras *Arbeit macht frei*, han pasado a formar parte del imaginario colectivo en torno al brutal conflicto.^[27]



9

Soldiers of the 55th Armored Infantry Battalion and tank of the 22nd Tank Battalion move through smoke filled street (1945)

The U.S. National Archives

En lo que respecta a la técnica de captura de las imágenes, lo cierto es que en 1939 fue posible tomar instantáneas en todos y cada uno de los escenarios de la contienda con una calidad exquisita. La multiplicación de soportes también permitió exprimir aún más esa utilización propagandística y apelar con mayor efectividad a las emociones de una población que se veía cada vez más amenazada

por el avance de los frentes. De manera paralela, los temas que habían funcionado en las guerras anteriores siguieron acaparando la atención de los fotógrafos, sin embargo, las menores limitaciones técnicas dieron como resultado excelentes vistas tomadas desde puntos antes impensables o con un grado de intencionalidad mayor. Muy significativo es, por ejemplo, el culto que en Alemania se consolidó en torno a Hitler a través de la fotografía. Su imagen traspasó todos los límites geográficos que se pudiera imaginar y la industria gráfica que se conformó en torno al Führer generó uno de los conjuntos de mayor distribución de toda la contienda. En primer lugar, los más numerosos fueron los retratos de plano medio en los que se le representa con el uniforme del partido. El segundo grupo en el que merece la pena reparar lo constituyen las vistas en las que se le muestra acompañado de niños o realizando algún tipo de tarea ordinaria. Sin lugar a duda se trata de un verdadero ejercicio de propaganda que buscaba proyectar una imagen cercana y protectora. Finalmente, también son muy frecuentes las escenas en las que pasaba revista a las tropas o en medio de actos celebrados por toda la geografía alemana. Al igual que en el caso anterior, responde a las directrices dadas desde los organismos que velaban por transmitir una imagen muy concreta del líder, en esta ocasión al mostrar el poder de congregación que tenía allá por donde pasaba. Por otro lado, es preciso decir que todas ellas buscaban difundir una imagen del país que distaba enormemente de la situación real, ya que los elementos dolorosos propios de la guerra eran eliminados y la atención era absorbida de lleno por su figura.

La imagen en movimiento fue uno de los máximos logros alcanzados en esta contienda y los avances en las técnicas de impresión permitieron desarrollar la industria de las publicaciones gráficas hasta conformar verdaderos catálogos visuales de publicación periódica con los que los organismos de propaganda se lanzaron a la conquista de la opinión pública. Uno de los ejemplos más significativos de esta última cuestión fue la revista alemana *Signal*, una edición especial del *Berliner Illustrirte Zeitung* distribuida durante la contienda por los servicios de propaganda del Tercer Reich como elemento de propaganda en el exterior. Su abundante contenido visual y la amplia variedad de idiomas en los que se editó la convirtieron en una potentísima herramienta que los expertos alemanes en propaganda lograron aprovechar al máximo. Apuestos soldados alemanes, extraordinario armamento bélico y grandes campañas militares protagonizaron las portadas de los números que circularon por toda Europa durante aquellos seis largos años.

Al igual que *Signal*, otras muchas publicaciones hicieron de las imágenes su razón de ser y en todas ellas la manipulación se convirtió en una pauta común. Es el caso de *Picture Post*, *Life*, *Der Adler* o *War in Pictures*, todas ellas claros ejemplos del enorme esplendor que alcanzaron las propaganda magazine en este gran conflicto armado. Las fotografías que ilustraron sus páginas fueron perfectamente seleccionadas e incluso algunas de ellas se modificaron deliberadamente con el fin de resultar más efectivas para el público al que iban dirigidas. Ya no eran las modificaciones realizadas para producir los fotomontajes tan característicos de la Primera Guerra Mundial, sino manipulaciones intencionadas con el propósito de resaltar u ocultar algún detalle. Quizá uno de los casos más conocidos sea el de la célebre instantánea tomada por Yevgueni Jaldéi el 2 de mayo de 1945 para la agencia soviética

TASS, cuando los soldados de la Unión Soviética tomaron el Parlamento alemán en Berlín, publicada días después en la revista ilustrada *Ogoniok*. El momento en el que dos soldados izan la bandera soviética sobre uno de los puntos más elevados del Reichstag fue inmortalizado con varios retoques a fin de esconder los numerosos relojes que uno de ellos llevaba en su brazo y que, presumiblemente, había obtenido por saqueo o pillaje de combatientes fallecidos. La intención fue, por tanto, ocultar la apropiación por parte de los ejércitos soviéticos de las pertenencias de los individuos que morían o eran apresados.

De la mano de la extensión de los soportes y de la mejora en los equipos de los fotógrafos, uno de los rasgos claros de las fotografías de la Segunda Guerra Mundial fue la crudeza que mostraban. Resulta imposible no sobrecogerse al contemplar las instantáneas que reproducen las extensas zonas devastadas de Colonia o Dresde, esas otras en las que se pueden contemplar los cadáveres apilados en los campos de concentración nazis o las que exponen cuerpos despedazados yacentes en los múltiples frentes.^[28] Con ellas no hay duda de que se ascendía un paso más en la representación del dolor y del terror de la guerra.

Conclusiones

Con esta reflexión, construida sobre documentación visual procedente de distintas instituciones internacionales, se pretendió dar las claves necesarias para entender la evolución que ha tenido la propaganda visual, y con ella la fotografía, dentro de los recurrentes contextos bélicos. La horquilla temporal definida ha permitido establecer relaciones entre conflictos que tradicionalmente son estudiados de manera independiente. Es precisamente en esta cuestión donde radica uno de los principales valores que posee la investigación presentada, en la medida en que contribuye a saldar la deuda pendiente que las disciplinas humanísticas siguen manteniendo con este tipo de soportes visuales. Como hemos podido comprobar, la imagen bélica se fue perfeccionando con cada nuevo enfrentamiento armado y todas las novedades que fue incorporando permitieron que los numerosos materiales distribuidos ganaran efectividad y capacidad para influir en la percepción de la guerra de cara al gran público.

Con el recorrido ofrecido ha quedado de manifiesto que la fotografía demostró ser capaz de aplicar todas y cada una de sus virtudes al mundo de la guerra. El punto inicial de este completo lenguaje visual nos transporta a Crimea, momento en el que se puso en práctica el reciente invento dentro de un escenario bélico. Las imágenes tomadas por Fenton en el transcurso de la contienda marcaron un antes y un después en la relación de la sociedad con la guerra, en la medida en que con ellas se adentró por vez primera en los hogares. Por su parte, hemos podido comprobar que en la Segunda Guerra del Opio se relajaron las estrictas directrices que condicionaron las tomas de Fenton, uno de los principales inconvenientes que no le habían permitido mostrar la guerra en toda su naturaleza. Años más tarde, la guerra civil estadounidense rompió de lleno con algunas de ellas, al convertir en un elemento cotidiano la presencia de cadáveres, y dar así a los fotógrafos libertad para inmortalizar todos los aspectos relacionados con el desarrollo de las hostilidades.

Igualmente, gracias a la documentación analizada hemos podido concluir que la guerra franco-prusiana trajo consigo novedades como la producción aficionada

o la preocupación por mostrar el estado en el que quedaban los elementos patrimoniales tras el paso de la contienda. Ya en el siglo XX, los cambios que definieron a las nuevas contiendas elevaron este medio a lo más alto y llevaron la representación de la barbarie a una escala inédita. Ya no existían restricciones a la hora de mostrar los verdaderos horrores de los escenarios bélicos, al igual que ya no había reglas para utilizar estos soportes visuales con tal de conseguir los apoyos de la sociedad en contra del adversario. En suma, cada nuevo avance que se produjo repercutió enormemente en la capacidad que este excepcional invento poseía para narrar la realidad de los conflictos y para proporcionar una visión más cercana de las situaciones que se vivieron en el día a día.

Relacionado con esas narrativas, otro de los elementos que ha resultado posible constatar es la consolidación de determinados temas dentro de la propaganda bélica visual. Como se ha detallado, de manera frecuente los soldados acapararon la atención en todas y cada una de las guerras analizadas, así como los avances técnicos que se incorporaban o la destrucción que dejaba tras de sí la batalla. Si bien los temas fueron compartidos, también lo fueron muchos de los objetivos planteados y los objetivos a los que se dirigieron dichos mensajes. Independientemente de si los civiles se vieron o no afectados por el avance de las hostilidades, lo cierto es que tanto en los enfrentamientos del siglo XIX como en los del XX constituyeron la primera línea de recepción de esas proclamas. Junto a ellos, los combatientes también recibieron dichos mensajes, y la información que les llegaba por estos canales no estuvo siempre correspondida con la realidad que vivían en el día a día.

Con los abundantes fondos que se han localizado en el trascurso de la investigación, se ha podido evidenciar la envergadura y la dispersión de tales soportes. Si bien una completa sistematización sería objeto de otro estudio independiente, se consideró como propósito fundamental proveer a los lectores y a futuros investigadores de un punto de partida sólido. Finalmente, con la información presentada no cabe duda de que, en nuestros días, todos estos materiales han adquirido un valor añadido al puramente propagandístico. Su análisis nos permite emprender nuevas miradas sobre el estudio de la guerra, que nos llevan a conectar con aspectos hasta ahora más desconocidos pero igualmente relevantes para terminar de comprender la compleja realidad que se esconde tras los conflictos armados.

Bibliografía

- Adams, C. (2011). Memoria gráfica de la Guerra de Cuba. La historia visual y la revista. *La Ilustración Española y Americana*. NORBA. Revista de Arte. 31, 67-88.
- Basilio, M. (2013). Visual propaganda, exhibitions, and the Spanish Civil War. *Ashgate*.
- Bolloch, J. (2005). *War Photography: From the Crimean War to World War I*. Five Continents Editions.
- Camarero, E. y Visa, M. (2013). Fotoperiodismo y reporterismo durante la I Guerra Mundial. La Batalla del Somme (1916) a través de las fotografías del diario "ABC". *Historia y Comunicación Social*, 18, 87-108.
- Colas-Baudelaire, A. (1874). *Strasbourg, 1870. Siège et bombardement : Album de 35 planches photographiées*. Typographie de G. Fischbach.

- Collier, P. F. & son. (1905). *The Russo-Japanese war; a photographic and descriptive review of the great conflict in the Far East, gathered from the reports, records, cable despatches, photographs etc., etc., of Collier's war correspondents*. P. F. Collier & Son.
- Danchin, E. (2015). *Le temps des ruines, 1914-1921*. Presses universitaires de Rennes.
- Daugherty, W. E. y Janowitz, M. (eds.). (1958). *A Psychological Warfare Casebook*. The John Hopkins University Press.
- De las Heras, B. (2017). Estrategias de comunicación visual. (Re)presentar la guerra desde la fotografía en B. de las Heras (ed.), *Imagen y guerra civil española*. Carteles, fotografía y cine (pp. 145-158). Editorial Síntesis.
- Field, R. (2017). *Silent Witness: The Civil War through Photography and its Photographers*. Osprey Publishing.
- Gallman, J. M. y Gallagher, G. W. (eds.). (2015). *Lens of war: exploring iconic photographs of the Civil War*. The University of Georgia Press.
- Gordon, S. (2017). *Shadows of War: Roger Fenton's Photographs of the Crimea, 1855*. Royal Collection Trust.
- Guillot, H. (2010). La Section photographique de l'armée et la Grande Guerre : de la création en 1915 à la non-dissolution. *Revue historique des armées*, 258, 110-117.
- Harris, D. (1999). *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China*. Santa Barbara Museum of Art.
- Holborn, M. y Roberts, H. (2013). *The Great War: a photographic narrative*. Alfred A. Knopf - Imperial War Museums.
- Holmes, R. (2014). *The First World War in Photographs*. Andre Deutsch.
- Holzer, A. (2011). *Die andere Front: Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*. Primus.
- Horan, J. D. (1955). *Mathew Brady. Historian with a Camera*. Crown Publishers, Inc.
- Horan, J. D. (1966). *Timothy O'Sullivan: America's forgotten photographer*. Doubleday.
- Jowett G. y O'Donnell, V. (2006). *Propaganda and Persuasion*. SAGE Publications.
- Katz, D. M. (1991). *Witness to an era: the life and photographs of Alexander Gardner: the Civil War, Lincoln and the West*. Rutledge Hill.
- Koenig, J-P. (2008). *Face à face 1914-1918, la guerre des images*. Alan Sutton D. L.
- Lasswell, H. (1927). *Propaganda Technique in the World War*. Peter Smith.
- Lee, A. W. y Young, E. (2007). *On Alexander Gardner's photographic sketch book of the Civil War*. University of California Press.
- Lewinski, J. (1978). *The camera at war: a history of war photography from 1848 to the present day*. W. H. Allen.
- López-Torán, J. M. (2018). La imagen de la destrucción: Patrimonio y arquitectura en la tarjeta ilustrada de la Primera Guerra Mundial en R. Villena y J. M. López-Torán (eds.), *Fotografía y patrimonio cultural: V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha* (pp. 489-504). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- McLaurin, R. (1982). *Military Propaganda. Psychological Warfare and Operations*. Praeger.
- Mees, L. (2007). Guernica/Gernika como símbolo. *Historia Contemporánea*, 35, 529-557.
- Pizarroso, A. (1990). *Historia de la propaganda: notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Eudema Universidad.

- Pizarroso, A. (1999). La historia de la propaganda: una aproximación metodológica. *Historia y Comunicación Social*, 4, 145-171.
- Preston, P. (2005). *La guerra civil: las fotos que hicieron historia*. La Esfera de los Libros.
- Qualter, T. (2011). *Propaganda and Psychological Warfare*. Literary Licensing.
- Requeijo, P., Sanz, C. y Del Valle, C. (2013). Propaganda norteamericana en la Primera Guerra Mundial: Simplificación y deformación a través del cartel. *Historia y Comunicación Social*, 18, 31-42.
- Roiz, M. (1996). *Técnicas modernas de persuasión*. Eudema Universidad.
- Rosenheim, J. (2013). *Photography and the American Civil War*. Metropolitan Museum of Art.
- Schwartz, John F. (ed.). (2017). *The Letters of William Philip Schwartz 1842-1855*. Timespinner press.
- Taylor, P. (2003). *Munitions of the Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present Era*. Manchester University Press.
- Tranche, R. y De las Heras, B. (2016). Fotografía y guerra civil: del instante a la historia. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 13, 3-14.
- Walther, P. (2014). *The First World War in colour*. Taschen.
- Wanaverbecq, A.-L. (2005). *Felice Beato en Chine : photographier la guerre en 1860*. Somogy.
- Wilson, R. (2013). *Mathew Brady: Portraits of a Nation*. Bloomsbury.
- Winter, Ch. (2020). Framing war: visual propaganda, the Islamic State, and the battle for east Mosul. *Cambridge review of international affairs*, 33(5), 667-689.

Notas

- 1 La propaganda de guerra, denominada dentro del mundo anglosajón como *Psychological Warfare*, engloba toda una serie de “acciones orientadas a generar opiniones, emociones, actitudes y comportamientos en grupos extranjeros, enemigos, neutrales y amigos, de tal modo que apoyen el cumplimiento de fines y objetivos nacionales” (Daugherty y Janowitz, 1958: 2). El primer estudio sistemático se publicó apenas una década después de finalizar la Gran Guerra (Lasswell, 1927). Desde entonces se han sucedido otras importantes monografías —todas con referencias al mundo bélico— como McLaurin (1982), Pizarroso (1990 y 1999), Taylor (2003) o Qualter (2011), solo por citar algunas de ellas.
- 2 Entendemos la propaganda visual como aquella que distribuye los mensajes a través de medios gráficos, ya sean fotografías, carteles, tarjetas postales, octavillas, revistas, prensa gráfica, cine o televisión, entre otros. Sobre el concepto véase Basilio (2013) y el reciente y novedoso estudio de Winter (2020).
- 3 Dado que un análisis sistemático de todos los enfrentamientos enmarcados en este periodo excedería sobremanera los límites y las pretensiones de la investigación, se ha decidido atender a nueve conflictos armados: la guerra de Crimea, la Segunda Guerra del Opio, la guerra de Secesión, la guerra franco-prusiana, el conflicto hispano-estadounidense, la guerra ruso-japonesa, las dos guerras mundiales y la guerra civil española. El motivo de tal decisión responde más a una cuestión cualitativa que cuantitativa, ya que se ha primado el avance experimentado por el soporte de análisis a otros aspectos como la cantidad de materiales que en su momento fueron producidos o que se conservan en la actualidad.
- 4 En todos los casos, el primer paso fue delimitar los ejemplares que iban a ser objeto de análisis dentro de cada colección. Una vez fijados esos límites, se procedió a la elaboración de una base de datos en la que se recogieron los diferentes recursos en función de sus características temáticas y de sus propiedades técnicas. Así, podemos sostener que el tratamiento que se le ha proporcionado a dichas imágenes ha venido

motivado por esa doble casuística. El motivo que llevó a fijar esa metodología residía en la necesidad de destacar cuáles fueron los principales temas a los que recurrieron los organismos de propaganda para difundir determinadas ideas al gran público y, por otro lado, concretar, en la medida de lo posible, la evolución que experimentó la técnica fotográfica dentro del contexto bélico. Finalmente, ese carácter dual conseguido gracias a la consulta presencial y en línea ha contribuido a obtener una de las conclusiones en torno a la dispersión de estos documentos. Siempre que ha sido posible se ha proporcionado la ruta de acceso a los fondos digitales consultados. Todos los enlaces incluidos en las próximas páginas han sido consultados por última vez el 21 de enero de 2022.

- 5 Aunque tradicionalmente el mundo académico ha fijado la guerra de Crimea como el punto de partida del reporterismo gráfico en periodos bélicos, lo cierto es que el primer conflicto en el que pudo ser tomada una fotografía fue la guerra que libraron Estados Unidos y México entre 1846 y 1848. Obtenidas a través del procedimiento de daguerrotipo, una de las imágenes más conocidas es la que muestra a las tropas estadounidenses entrando a Saltillo en 1847. Para ampliar la información, véase Schwartz (2017) y para una de las vistas más destacadas, véase *American Volunteers in Saltillo* [fotografía]. (1847). Wikimedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:US_Volunteers_in_Saltillo_1847.jpg
- 6 En 1944 The Library of Congress adquirió cerca de 270 imágenes tomadas por Fenton. El fondo presenta un extraordinario interés, al contener ejemplares que no fueron seleccionados en su momento para ser distribuidos, posiblemente por las restricciones mencionadas. En consecuencia, gracias a esta recopilación podemos tener una percepción más cercana al escenario que encontró el fotógrafo a su llegada a Crimea. Como el lector tendrá ocasión de comprobar, la inmensa mayoría (alrededor de 220) corresponden a los cuidados posados a los que se alude en el texto, mientras que tan solo unas 50 fotografías reproducen vistas más generales de los campamentos instalados. Esta gran diferencia no es algo casual y sirve a la perfección para reforzar la idea expuesta anteriormente sobre la tendencia observada en este primer conflicto. Véase Library of Congress. (s.f.). *Fenton Crimean War Photographs*. <https://www.loc.gov/collections/fenton-crimean-war-photographs/>
- 7 Imagen disponible en Fenton, R. (1855). *Shadow of the Valley of Death* [fotografía]. The British Library. <https://www.bl.uk/collection-items/roger-fentons-photographs-of-the-crimean-war>
- 8 Décadas más tarde, Beato también cubrió la guerra colonial desatada en Sudán. Las características de las imágenes que tomó en ese nuevo conflicto guardan una estrecha relación con las que se describen para el enfrentamiento librado en el continente asiático.
- 9 En el siguiente proyecto de la Universidad de Bristol se pueden contemplar algunas de las capturas tomadas por Beato: *Historical Photographs of China*. (2022). Beato, Felice. University of Bristol. <https://www.hpcbristol.net/photographer/felice-beato-14>
- 10 Para un mayor conocimiento de la trayectoria y la contribución de estos tres fotógrafos, se recomienda Horan (1955) y Wilson (2013). Para el caso de Brady, Horan (1966); para la figura de O'Sullivan, Lee y Young (2007), y Katz (1991) para el estudio de Gardner.
- 11 Prueba de ello, por ejemplo, es el extenso fondo de fotografías de la guerra civil estadounidense custodiado por The Library of Congress. Esta institución proporciona más de 8.000 imágenes digitalizadas en alta resolución para su libre consulta. Como rasgos definitorios fácilmente perceptibles podemos señalar una mayor presencia de fotografías de escenarios donde se desarrollan las hostilidades o un interminable conjunto de retratos de líderes militares. Basta con navegar por algunas de las páginas de contenido para que el lector se pueda percatar de que esos dos motivos son los que acaparan prácticamente la totalidad de las imágenes tomadas en la contienda. Véase Library of Congress. (s.f.). *Civil War Glass Negatives and Related Prints*. <http://www.loc.gov/pictures/collection/cwp/>
- 12 Ha sido objeto de análisis un interesante conjunto de más de 400 vistas estereoscópicas disponibles en la New York Public Library. El motivo de ese interés radica en la

- dispar temática que presentan en relación al conjunto anterior. En esta ocasión, dos elementos que cobran una fuerza considerable son el estado de ruina en el que han quedado las ciudades una vez que han concluido los enfrentamientos y la incorporación de las innovaciones armamentísticas. Aun así, el lector podrá comprobar cómo las tropas siguen acaparando una importante cuota de fotografías, ya sea en lugares próximos al frente o en marchas a lo largo de diferentes localidades. Véase The New York Public Library. (2022). Robert N. Dennis collection of stereoscopic views. <https://digitalcollections.nypl.org/collections/robert-n-dennis-collection-of-stereoscopic-views#/?tab=navigation&roots=5302e210-c52e-012f-4579-58d385a7bc34/1:53bbfde0-c572-012f-5ee0-58d385a7bc34/2:d3b5b150-c573-012f-1fd5-58d385a7bc34>
- 13 Una pequeña muestra de tomas del lado alemán se puede ver en Das Bundesarchiv. Todas ellas reproducen las vistas clásicas de los ejércitos en formación. Véase Das Bundesarchiv. (2022). Deutsch-französischer Krieg. <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?yearfrom=&yearto=&query=Deutsch-franz%C3%B6sischer+Krieg>
 - 14 Ambos ejemplares se han localizado digitalizados entre los recursos proporcionados por el MET Museum: Liébert, A. y D'Aunay, A. (1871). Les Ruines de Paris et de ses Environs 1870-1871: Cent Photographies: Premier Volume. Par A. Liébert, text par Alfred d'Aunay. The Met. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/288894>, y Liébert, A. y D'Aunay, A. (1871). Les Ruines de Paris et de ses Environs 1870-1871: Cent Photographies: Second Volume. Par A. Liébert, text par Alfred d'Aunay. The Met. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/288895>
 - 15 The Library of Congress proporciona, entre sus numerosos recursos digitalizados, cerca de 150 fotografías estereoscópicas del conflicto librado entre España y Estados Unidos. En esta ocasión, entre los temas más presentes se encuentran las vistas de las tropas, ya sea en formación o en momentos de descanso. Sin embargo, uno de los conjuntos más interesantes lo conforman las imágenes de los buques de guerra varados en los distintos puertos, dañados tras un combate o hundidos en puntos limítrofes a las costas. Véase Library of Congress. (s.f.). Spanish-American War. <https://www.loc.gov/photos/?fa=online-format:image%7Cpartof:stereograph+cards&q=Spanish-American+War&sp=1>
 - 16 En The Library of Congress encontramos un interesante fondo en el que se encuentran más de 100 fotografías de la prestigiosa casa Underwood & Underwood. En él se incluyen escenas del asedio de Port Arthur, de Manchuria (principalmente de las tropas rusas), de los daños de la guerra o de la visita oficial del almirante Togo a Tokio, entre otras. Véase Underwood & Underwood (ed.). (c1905). Stereoscopic photographs of the Russo-Japanese War, 1904-1905. Library of Congress. <http://www.loc.gov/pictures/item/2005679313/>
 - 17 Véase el documento completo en Collier, P. F. & son (ed.). (1905). The Russo-Japanese war; a photographic and descriptive review of the great conflict in the Far East, gathered from the reports, records, cable despatches, photographs, etc., etc., of Collier's war correspondents. Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/43036479/>
 - 18 La iniciativa más ambiciosa llevada a cabo en el plano internacional es el proyecto Europeaana 1914-1918. Se cuentan por decenas de miles los ejemplares disponibles en Red, por lo que en esta ocasión resulta una tarea ingente tratar de sistematizar todos los temas que se han podido localizar entre los abundantes fondos. No obstante, las imágenes de los combatientes, ya sea en posados grupales o inmersos en la contienda, son las que conforman un mayor número. Véase Europeaana 1914-1918. <http://www.europeana1914-1918.eu/en/explore>
 - 19 El estudio de la fotografía en la Gran Guerra ha sido un tema ampliamente cultivado dentro de la historiografía europea. Así, es fácil encontrar grandes obras de cabecera en el Reino Unido, como las de Holborn y Roberts (2013) y Holmes (2014), en Alemania, Holzer (2011) y en Francia, Koenig (2008).
 - 20 Dado que resulta imposible aludir en unas pocas páginas a todas las novedades que trajeron consigo la Gran Guerra y los dos conflictos que se analizan posteriormente, se ha optado por esbozar únicamente aquellos que permitan dar continuidad a la

evolución que se plantea. Si el lector desea ampliar contenidos específicos se remite a las referencias bibliográficas de los exhaustivos estudios publicados.

- 21 Esta técnica consiste en la difusión de datos sobre los crímenes cometidos por el enemigo a través de imágenes, informes o cualquier otro medio que tuviera un impacto considerable entre la población. La información que se transmite puede ser real, pero a menudo se incluyen exageraciones de forma deliberada con el fin de hacer más potente su impacto entre la población receptora. Véase Requeijo, Sanz y Del Valle (2013).
- 22 Es significativo comprobar cómo estas imágenes de destrucción pudieron circular sin ningún tipo de interferencias, como sí ocurrió con las que mostraban heridos o cadáveres. Para más información sobre la enorme repercusión de la fotografía patrimonial dentro de la Gran Guerra, véase Danchin (2015) y López-Torán (2018).
- 23 La abrumadora cantidad de materiales disponibles convierte la recopilación de los fondos digitales en una tarea ardua. Se recomienda la consulta del Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda de Madrid, que reúne un valioso conjunto fotográfico creado por la Junta de Defensa de Madrid como denuncia de los desastres de la guerra. Debido a las características del fondo, es posible intuir que el grueso de las imágenes que se podrá encontrar durante la navegación por el recurso digital corresponderá a vistas de ruinas. Véase Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda de Madrid durante la Guerra Civil. Ministerio de Cultura y Deporte - Gobierno de España. <http://pares.mcu.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda/inicio.do>
- 24 Véase el fondo en Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha. (s.f.). Páginas con fotografías realizadas en Castilla-La Mancha pertenecientes al diario *Ahora*. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/ceclm/sets/72157636615972314/>
- 25 Ejemplar completo disponible en Gallica. (2015). Regards [10 de junio de 1937]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7635935j>
- 26 La Universidad de Utrecht ofrece en acceso libre el volumen completo digitalizado en alta resolución: *L'Illustration* (ed.). (1938). *Le martyre des oeuvres d'art : guerre civile en espagne : documents rassemblés par les services photographiques de Salamanque dans les zones actuellement au pouvoir es armées nationalistes*. Utrecht University Repository. <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/35627>
- 27 Un interesante recorrido gráfico, y en constante crecimiento, es el que ofrece The National Archives. Uno de los elementos que caracteriza este recurso es el hecho de que las imágenes están ordenadas por temática y campaña/frente. Además, se incluyen datos adicionales como los pies de foto originales y los fotógrafos, lugares y fechas de la toma, siempre y cuando se conozcan. Véase The National Archives. (2021). *World War II Photos*. <https://www.archives.gov/research/military/ww2/photos>
- 28 Uno de esos ejemplos es Dresden, *Tote nach Bombenangriff*, accesible entre los recursos digitales del Bundesarchiv. Dresden, *Tote nach Bombenangriff [fotografía]*. (1945). Das Bundesarchiv. <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?query=Bild+183-08778-0001>