

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Images, mémoires et sons | 2014

Fotografía y violencia: Representaciones y disputas – Coord. Piroška Csuri

BEATRIZ DE LAS HERAS

La (re)presentación de la violencia a través de la fotografía. Mostrar, ocultar, retener, reconducir y utilizar la imagen de la mujer durante la Guerra Civil Española en Madrid (1936-1939)

Résumés

Español English

Las imágenes son poderosas herramientas de comunicación que deben ser bien empleadas con el fin de no resultar contraproducentes para aquellos que las utilizan y máxime cuando lo hacen los estados en momentos delicados de su historia. La propaganda visual ha tenido en las guerras, desde finales del siglo XIX, un campo de experimentación muy interesante en el que el juego mostrar-ocultar se convierte en un recurso más del conflicto.

Para desarrollar algunas ideas sobre el uso y abuso de las imágenes violentas que se consumen en una guerra vamos a emplear como marco una selección de fotografías que se tomaron en la ciudad de Madrid durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Fue uno de los conflictos que convirtió el control visual en un arma más de una guerra que no sólo debía ganarse en el frente sino también en la retaguardia, gracias al uso de la propaganda política. Para acotar nuestro campo de estudio, analizaremos la (re)presentación que se hizo del prototipo de *mujer de costumbres*, cuando fue mostrado como sujeto activo o como víctima de los enemigos. Antes reflexionaremos, a modo de apunte, sobre la capacidad de la fotografía como documento recuperador de memoria o, más bien, como la memoria misma de los acontecimientos, y las posibilidades de uso que se despertaron con la sublevación de julio de 1936.

Images are powerful tools of communication that must be properly used so that they do not become self-defeating to those who resort them, especially by Countries during difficult periods of their History. During the wars of the late Nineteenth Century, visual propaganda obtained a quite interesting field of experimentation since the “now I show, now I don’t” game became one more resource in the conflict. In order to develop some ideas about the use and abuse of violent images emitted during a war, we will focus on a selection of photographs taken in the City of Madrid during the Spanish Civil War (1936-1939). That war turned visual control into a weapon not only to win in the front line but also in the rear using it as political propaganda. To narrow down our study, the (re)presentation of the prototype of the traditional woman shown as an active subject or as a victim of the enemies will be analyzed. Before that, and to make our point, we will reflect on the capacity of the photograph as a recovery document of the memory or, rather, as the memory itself of the events and the possibilities that arose during the uprising of July 1936.

Entrées d'index

Keywords : Spain, photography, memory, representation, woman, victim, violence, Civil War

Palabras claves : España, fotografía, memoria, representación, mujer, víctima, violencia, Guerra Civil

Texte intégral

La fotografía como memoria misma de los acontecimientos

Partimos de tres conceptos que se entrecruzan y marcan nuestro punto de arranque: *Historia del Tiempo Presente*¹ (como disciplina desde la que iniciamos nuestra investigación), *Memoria* (objetivo de nuestro análisis) e *Imagen* (elemento de conocimiento científico a través del cual pretendemos acercarnos a ese objetivo)².

La Historia del Tiempo Presente utiliza, entre otros soportes, la imagen como elemento de conocimiento, ya que le permite rescatar la memoria colectiva de forma directa. Así sustituye al documento escrito como herramienta exclusiva para acercarse al pasado y llegar a la acumulación de datos, objetivo principal de la forma tradicional de la Historia. Esta diferencia a la hora de aproximarse a lo pretérito hace que el historiador se enfrente al tiempo acontecido, al pasado, de

distinto modo. La historia tradicional tiene como objetivo pasar a lo largo del acontecimiento y la Historia del Tiempo Presente permanecer en él, ya que mientras la historia es *longitudinal* (cronológica), la memoria es una forma de tiempo *vertical* (estructural, que cubre todos los aspectos). Así el tránsito de la manera tradicional de la Historia a la Historia del Tiempo Presente es el paso del estudio de un *tiempo-cronológico* a un *tiempo-memoria*, teniendo en cuenta que la memoria es la capacidad para almacenar, retener y recordar (a través del despliegue de información) determinada información.

Por tanto, el objetivo de este nuevo historiador es construir la memoria colectiva a través de los vestigios producidos en el pasado, vestigios que pueden tomar distintas formas: desde objetos materiales hasta recuerdos transmitidos a través de la oralidad o imágenes. Nosotros partimos de la base de que el hombre es un hacedor de imágenes (no olvidemos que la imagen se convierte en la primera fuente que emplea el ser humano para conformar la memoria extenta³) y si a esto le unimos que el historiador es un hacedor de memoria, éste encuentra en el soporte visual, cualquiera que sea su expresión y materialidad, una herramienta fundamental de trabajo.

De este modo, carteles, fotografías y cine se presentan como unas fuentes de recuperación de la memoria altamente interesantes para el historiador, tanto por lo que esas imágenes “dicen” como por lo que “ocultan”, de tal manera que le obligan a *ver* y *volver a ver* (es decir, mirar), una y otra vez, para poder extraer información que, en un primer momento, podría aparecer velada.

Nosotros emplearemos la fotografía por ser un soporte que corta el espacio y captura el tiempo de aquello que retrata, convirtiendo el *artefacto* (analógico o digital) generado a través del *click* de una cámara fotográfica en un documento social⁴. No sólo se presenta como una *extensión del ojo* (la memoria natural piensa en imágenes) sino que lo hace como una *extensión de la memoria*, en tanto que se revela como una de sus funciones⁵, de tal manera que opera en nuestras mentes como una especie de pasado preservado. El resultado es una selección de ese momento pretérito ya que, a través del encuadre, el fotógrafo rescata la realidad que pasa por delante del visor de su cámara y, por tanto, muestra una parcela de lo real: el fotógrafo elige lo que quiere retratar y lo que quiere ocultar.

Por tanto, la fotografía es un resto (de un lugar y un momento) y un rastro que la convierte en la arqueología de los estudios de lo contemporáneo⁶ y, de este modo, tiene una doble utilidad en las coordinadas espacio-temporales en las que se toma (como arma propagandística y arma de destrucción) y en coordenadas temporales diferentes (como fuente de memoria o desmemoria para la Historia).

Propaganda visual en tiempos bélicos. *Mostrar, ocultar, retener y reconducir* la mirada en la Guerra Civil Española (1936-1939)

El Siglo XX ha sufrido 50 conflictos bélicos en distintas regiones, con diferentes protagonistas y con consecuencias diversas. Estos enfrentamientos fueron registrados visualmente gracias a la importancia que la fotografía fue adquiriendo, sobre todo a partir de los años 20, con la aparición en el mercado de cámaras como las *Ermanox* y *Rolleiflex*, con las que el fotógrafo podía pasar más inadvertido. Esta revolución tecnológica se llevó al frente y a la retaguardia, por primera vez en la historia, durante la Guerra Civil Española, conflicto cubierto, día a día, por corresponsales llegados de todo el mundo que emplearon este tipo de cámaras. Y esta es la razón por la que, desde el estallido de la guerra, las autoridades responsables de los dos bandos abiertos durante el conflicto entendieron las ventajas de la utilización de la propaganda y la necesidad de emplearla bien, como se afirma en el artículo “La propaganda, como arma de guerra” publicado en *La Voz del Combatiente*⁷ el 9 de enero de 1937:

“Este punto hay que plantearlo con toda claridad. Si queremos que este arma no pierda ninguna de sus virtudes tenemos que calibrar muy bien su empleo y conocer el modo de emplearla lo más eficazmente posible. Una de las armas más a nuestro favor con que contamos para ganar la guerra es precisamente la propaganda; de ahí que nos valgamos de ella con tacto, con medida, con verdadero tino, y no confundamos su propia finalidad”.

Por este motivo los fotógrafos que trabajaron en España entre julio de 1936 y abril de 1939 fueron controlados a la hora de comprar material, fotografiar o enviar sus instantáneas a los medios de comunicación para los que trabajaban. En el caso de los profesionales del sector que desarrollaron su actividad en las ciudades republicanas, una de las primeras medidas que se tomaron (puesta en marcha desde el 19 de julio) fue la intervención (en el caso de la exclusiva dirección de los trabajadores) o la incautación (en el caso de la participación de los sindicatos) de tiendas, laboratorios y estudios dedicados a la fotografía.

Es a partir del mes de noviembre de 1936 cuando se tomó conciencia de que la sublevación militar de una parte del ejército en el mes de julio se había convertido en una guerra civil y que la República estaba en peligro, por lo que se intensificó el control ejercido sobre los medios propagandísticos en los distintos soportes: el oral (a través del control de la radio y los discursos callejeros), hemerográfico (supervisando lo publicado en los diarios y revistas) y visual (en los trabajos cartelísticos, cinematográficos y fotográficos). Además, muchos fotógrafos plantearon su actividad como una herramienta al servicio de las autoridades fascistas o anti-fascistas, como reconoció Josep Renau (pintor, muralista, fotomontador y, durante la guerra, Director General de Bellas Artes) en un artículo publicado en febrero de 1937 al distinguir el trabajo del cartelista y del fotógrafo (al que define como “artista”):

“El cartelista tiene impuesta en su función social una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre. El cartelista es artista de la libertad disciplinaria, de la libertad condicionada a las exigencias objetivas, es decir, anteriores a su voluntad individual. El artista sirve a la causa común, a la colectiva tarea de derrotar al enemigo, como paso previo a la nueva situación de justicias social y libertad que se pretende.”⁸

Este control exhaustivo del trabajo de los fotógrafos llegó, incluso, a la recreación de escenas bélicas que debían ser fotografiadas como si se tratara de una real. Algunos reporteros reconocieron la escenificación de determinadas acciones ante la cámara con fines propagandísticos, tal y como afirma el periodista británico D’Dowd Gallagher que le contó Robert Capa cuando el fotógrafo húngaro trabajó en la zona sublevada:

“En España empecé por Hendaya en Francia, en la frontera española próxima a San Sebastián. La mayoría de los reporteros y fotógrafos nos hospedábamos en un pequeño hotel destartado. Nos introdujimos en la España de Franco a través del río Irún, una vez que nos dieron permiso los oficiales de prensa de Franco en Burgos... En una ocasión, sólo invitaron a los fotógrafos... y Capa me lo contó. Les simulaban escenas de batalla. Las tropas de Franco vestían “de uniforme” y estaban armadas, y simulaban situaciones de ataque y de defensa. Utilizaron bombas de humo para ambientar la escena.”⁹

De hecho, desde el lado sublevado Gonzalo Queipo de Llano (Jefe del Ejército del Sur), que realizó un esfuerzo por

controlar la producción y difusión de cada fotografía tomada (sabedor de la importancia de la imagen como elemento propagandístico y contenedor de información relevante), fue el autor de las disposiciones de la “División para los fotógrafos tanto profesionales como aficionados”, normas que no distan de las dictadas en las ciudades que quedaron en manos de los republicanos tras el alzamiento militar. En ellas se enuncia, a través de siete ítems, la prohibición de hacer circular copias que no hayan sido revisadas por los censores, el uso de cámaras sin la autorización de la autoridad competente y la obligatoriedad de controlar todo aquello que se reprodujera fotográfica y cinematográficamente¹⁰.

El control ejercido por las autoridades políticas, sindicales y militares, tanto en el frente como en la retaguardia, fue uno de los caballos de batalla de los fotógrafos que trabajaron durante la Guerra Civil Española, aunque el manejo del lenguaje visual (complejo por definición) hacía posible establecer “miradas” diferentes, como desarrollaremos más adelante.

Fue tal el nivel de explotación propagandística que, incluso, la prensa de la época criticó duramente al gobierno republicano por estar más concentrado en hacer grandes campañas que mostraran visualmente las maldades facciosas y las bondades de los anti-fascistas que en el propio desarrollo militar:

“Y puesto que estamos resueltos a que ninguna falta quede sin corregir, ¿no será menester que alguna vez nos pongamos a pensar si desde el Comisariado de Guerra, por ejemplo, no se está atendiendo más, mucho más, a la propaganda de partido –no el nuestro, ciertamente- que a servir calladamente las exigencias que la guerra plantea?”¹¹

El soporte más empleado en estos trabajos fue el visual, debido a su capacidad de persuasión que le hacía un arma más que sugerente para condicionar a un público deseoso de información y fácilmente manipulable debido al avance de la contienda, de tal modo que carteles y fotografías tomadas en el frente y en la retaguardia invadieron muros, periódicos y revistas. Como ejemplo recuperamos la siguiente instantánea en la que un hombre de mediana edad sujeta en brazos a una niña ante un cartel encolado en la pared en el que se lee: “Evacuad Madrid”. El mensaje es claro: muestra la dureza de la vida en la ciudad durante el conflicto e invita a acatar las normas establecidas por el gobierno de que los niños abandonaran Madrid.



Anónima, 1937. Copia en papel 18x24. Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española, Carpeta 87, Madrid.

En el caso concreto de las imágenes fotográficas, no solo se entendían como elemento propagandístico sino también, por ser el medio más cercano a la realidad, como un soporte contenedor de información privilegiada que no podía caer en manos del enemigo, por lo que desde las tribunas responsables se realizaron continuos llamamientos para evitar que esa información pudiera emplearse en contra de sus intereses. El 1 de enero de 1937 la Sección de Propaganda y Prensa de la Junta Delegada de Defensa de Madrid recoge en su Boletín la siguiente información que fue censurada a *El Socialista* el 19 de febrero de 1937:

“Las reproducciones fotográficas son al mismo tiempo que medios eficacísimos para la propaganda, elementos peligrosos que pueden revelar al enemigo datos de interés para la ofensiva. Es, pues, elemental medida previsora, cuya omisión sería imperdonable, emplear medios para tener la seguridad de que quienes utilizan las reproducciones fotográficas son personas leales a la causa antifascista”.

Por este motivo, y a partir de diciembre de 1936 se inició un férreo control de la venta de los almacenes y abastecedores fotográficos de la ciudad a través de una disposición oficial:

“Primero. Todos los almacenes de material fotográfico y cinematográfico, así como los abastecedores del público, deben enviar a la Delegación de Prensa y Propaganda de la citada Junta, antes de las doce de la noche del día 20 de diciembre, relación detallada del material de que dispone para la venta. Segundo. A partir de la publicación de esta disposición, queda terminantemente prohibido a los almacenes y abastecedores fotográficos y cinematográficos, la venta de material que no vaya previamente autorizado con el sello y con la firma del Delegado de Prensa y Propaganda o del Secretario general de Propaganda. Tercero. El anterior permiso de venta no exime la obligación de pagar por parte del que adquiere el material. Cuarto. Las adquisiciones hechas por el servicio de la Junta de Defensa necesitarán inexcusablemente un vale autorizado por el Delegado de este Departamento, y su pago correrá a cuenta de la Delegación, que lo satisfará al finalizar el mes, con cargo al presupuesto de la misma. Quinto. El incumplimiento de esta disposición será sancionado por el fuero de guerra.”¹²

El control también se aplicó en el propio trabajo fotográfico ya que se obligó a los profesionales de la fotografía a solicitar unos permisos:

“Para poder obtener fotografías, tanto de la ciudad como de sus frentes de guerra a que se extiende mi autoridad de Comandante de la plaza, será preciso proveerse de licencia concedida por el Delegado de Propaganda y Prensa de esta Junta que, necesariamente, habrá estar firmada por el mismo.”¹³

En el caso del trabajo de los fotógrafos en el frente, era necesario que esta autorización estuviera acompañada por otra firmada por los jefes militares de los respectivos sectores, al margen de llevar una chapa metálica numerada que les identificara como reporteros y así tener acceso libre a los espacios de la ciudad:

“Es pues, preciso, buscar una fórmula que facilite la labor de los informadores gráficos sin merma de aquellas garantías que motivaron la disposición, y fundándose en tales consideraciones, en virtud de las facultades que tengo conferidas como Presidente de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, a propuesta del Delegado de Propaganda y Prensa, vengo a disponer que los informadores gráficos de la Prensa madrileña, para que puedan ejercitar libremente su profesión, deberán proveerse en la Delegación de Propaganda y Prensa de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, además del permiso que estableció la ya citada Disposición de 14 de Diciembre, de una chapa metálica numerada en el reverso y cuyo modelo se reproduce a seguido en esta disposición. Para obtener estas chapas, que acreditan la personalidad de sus poseedores y le facultan para el libre ejercicio de la profesión, será preciso que quien lo solicite venga avalado por la Dirección de la Agrupación Unión de Informadores gráficos de Prensa. Bastará la exhibición de esta chapa para quienes la usen no encuentren dificultades en el ejercicio de sus funciones de Redactores gráficos y permitirán el acceso a los frentes, aunque, para obtener fotografías en éstos, será preciso el oportuno permiso de los Jefes de las fuerzas.”¹⁴

A pesar de las complicaciones impuestas por la autoridad para el desarrollo de su actividad, fueron muchos los fotógrafos que trabajaron en Madrid, ciudad que centrará nuestro interés a partir de ahora, durante la guerra ya que, al convertirse en el símbolo de la resistencia republicana, despertó el interés de profesionales españoles y extranjeros. Como afirma Herbert Southworth, corresponsal del *Washington Post*:

“La guerra civil española afectó de forma directamente solamente a una pequeña parte del globo, pero atrajo hacia España la atención del mundo entero. De hecho, la prensa que cubrió la guerra española fue, tanto en lo que se refiere a los actores como a sus interpretaciones, más variada que la prensa que cubrió la Segunda Guerra Mundial. Por ello, durante la guerra civil el campo abierto a los propagandistas era amplio y diverso.”¹⁵

Entre los primeros, Manuel Albero y Francisco Segovia, Marín, José María Casariego, Alfonso, Santos Yubero, Agustí y Lluís Centelles, Lluís Torrents, Luis Vidal Corrella o los profesionales que formaban parte del sello Mayo, entre otros. A pesar de la falta de tradición, su dedicación consiguió suplir la inexperiencia y los distintos problemas a los que tuvieron que enfrentarse, como la falta de material y el control ejercido por las autoridades. Como ejemplo, Santos Yubero y los hermanos Benítez, que constituyeron una agencia responsable de enviar las fotografías tomadas a los distintos medios escritos del país, o los hermanos Mayo con la agencia *España*, responsable de la distribución de instantáneas en el país y publicaciones europeas como *Smena* o *L'Humanité*.

Entre los reporteros extranjeros, que solían alojarse en el Hotel Florida o el Hotel Gran Vía, destacan Robert Capa, Gerda Taro, Jean Moral, David Seymour, Luis Bressange, Walter Reuter y otros que trabajaron para las agencias *AP*, *Keystone View Company*, *Planet News*, *World Wide Photo*, *Central Press* y *London News Agency Press*, por mencionar las más importantes.

Estos son sólo alguno de los nombres de los profesionales de la fotografía que trabajaron en Madrid ya que sabemos que fueron más de 500 los fotógrafos que retrataron la capital de la resistencia anti-fascista:

“Ya han salido de Madrid la mayoría de los informadores gráficos extranjeros que vinieron buscando la instantánea de la entrada de los sublevados en la ciudad. Desde octubre de 1936, el avance de las columnas rebeldes hacia Madrid parecía imparable y la prensa internacional tenía los ojos puestos en el momento de la toma de la capital, circunstancia que casi todos daban como un hecho consumado. A fecha de hoy el número de fotógrafos que se contabilizan en la ciudad supera los quinientos.”

En estos tiempos de guerra, los responsables de propaganda, y ante la necesidad de emplear lo visual como un arma más de guerra, se percataron de la necesidad de ejercer sobre las imágenes fotográficas, al margen del control citado, cuatro tipos de fuerza basadas en *mostrar*, *ocultar*, *retener* y *reconducir*. Para explicar cada uno de estos controles pondremos un ejemplo visual.

Mostrar

Una imagen puede corroborar o desmentir un discurso a través de su exhibición. A continuación mostraremos una fotografía tomada el 27 de diciembre de 1937 en el frente de Madrid en la que se retrata a un soldado de las tropas moras, que porta un instrumento musical, saludando a un niño uniformado, ante la atenta mirada de un grupo de hombres. Es un trabajo tomado el 27 de diciembre de 1937 y sellado por la Sección Técnica del Ministerio del Interior del Gobierno de Franco en el que se lee el siguiente texto en el reverso: “Frente de Madrid. Niño abandonado por los rojos recogido, atendido y vestido por las Banderas de Marruecos, saludando a un músico moro”.



En este caso es la leyenda la que ilustra la escena retratada, enfatizando la lectura que puede hacer el lector de la instantánea: los enemigos (a los que tilda de “rojos”) son capaces de abandonar a un niño que agradece, con un saludo y una sonrisa, las muestras de cariño de un soldado de las tropas regulares de Marruecos. La intención de los propagandistas sublevados está clara, sobre todo si tenemos en cuenta que este tipo de fotografías se publicaron, hasta el exceso, en la prensa sublevada: romper la imagen de bárbaros de las fuerzas moras que fue muy explotada por la maquinaria propagandística de los republicanos y que empezaba a hacer mella, por desconfianza y críticas, en las autoridades sublevadas. Al mostrar una imagen cercana y amable de aquellos que eran considerados unos sanguinarios soldados al servicio de Franco se estaba intentando desdibujar el mito negativo en torno al grupo.

Ocultar

Una imagen puede poner en entredicho un discurso y perjudicar una determinada causa, por lo que debe ser eliminada, ya que, de lo contrario, sirve a la enemiga. Pongamos como ejemplo esta instantánea. Se trata de una fotografía en la que se muestra una escena peculiar desarrollada en el frente: un grupo de milicianos, uno de ellos tocado con una chistera, dispara al enemigo desde una trinchera. Por la forma de vestir de los retratados (uno de ellos viste el mono de trabajo típico de las milicias que defendieron la República y otros no están uniformados, característica de este tipo de fuerza militar de ciudadanos) y por la posición del fotógrafo en la escena bélica podemos inferir que está tomada desde el frente republicano.

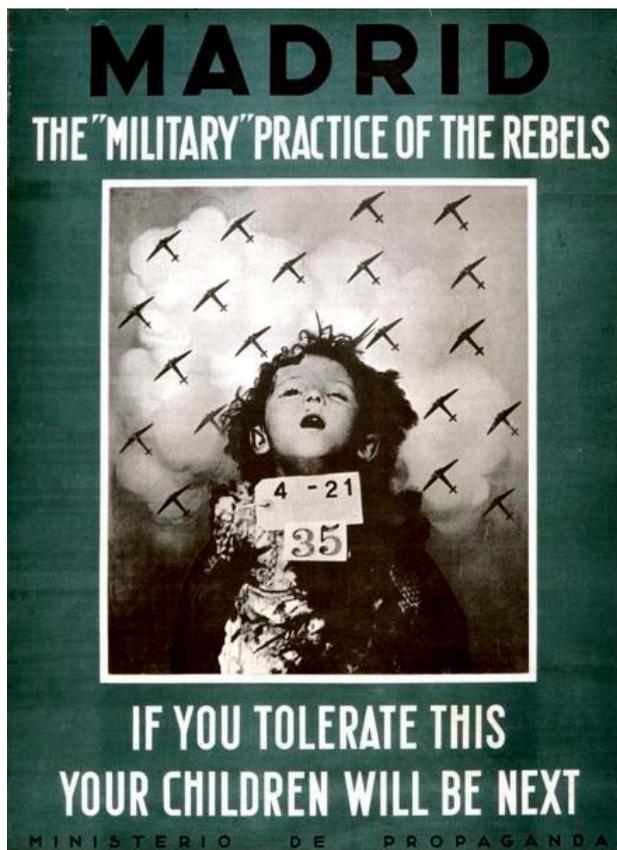


Anónima, 1936. Copia en papel 18x14. Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española, Caja Azul, Madrid.

Sin embargo, la instantánea está sellada por la Sección Técnica del Ministerio del Interior del gobierno de Francisco Franco. ¿Por qué una fotografía tomada desde el lado anti-fascista fue de interés de los sublevados y no fue publicada por los republicanos? La respuesta tiene que ver con la importancia de mostrar y ocultar: la imagen encaja en el discurso de ridiculización que se hizo a las milicias que defendieron las posiciones republicanas en el inicio de la contienda. En esta ocasión, la instantánea fue ocultada por las autoridades republicanas pero se empleó por el enemigo como prueba para reforzar la crítica.

Retener o jugar con los tiempos

Seleccionar el instante adecuado para cumplir con más eficiencia con las expectativas de impacto. Para explicar este punto tendremos que contar antes un suceso. A finales del mes de octubre de 1936 la aviación italiana bombardeó la ciudad de Madrid y sus alrededores, ocasionando numerosas víctimas. En la localidad de Getafe un junker destruyó una escuela y, como consecuencia, murieron varios niños. Un fotógrafo tomó instantáneas de cada uno de los cadáveres con el objeto de servir de identificación de los cuerpos. Conocemos, gracias al testimonio de Arturo Barea (responsable de la Oficina de Prensa Extranjera y Propaganda en octubre de 1936), que, una semana después de producirse las muertes de los niños, las fotografías quedaron en poder de Luís Rubio Hidalgo, Censor Jefe en la Oficina de Prensa del Ministerio y que éste, condecorado del traslado del Gobierno de la República a Valencia (octubre-noviembre de 1936), quiso destruir los negativos para evitar las represalias ante la posible entrada de las tropas sublevadas en Madrid. Finalmente fue Arturo Barea quien, confiando en la defensa de la ciudad, se llevó las instantáneas y los negativos. Se descartó, en un primer momento, publicar el material por la dureza de las fotografías, pero al complicarse la situación de la defensa de la República y necesitar, más que nunca, la adhesión a la causa de las potencias democráticas, decidieron distribuir las imágenes en dos formatos con la intención de causar un impacto que movilizara a la población civil internacional: la prensa y los carteles, con un mensaje en español, inglés y francés, en función del país de distribución, que interpela al lector involucrándole en la causa anti-fascista: “If You Tolerate This, Your Children Will Be Next”.



Anónimo, *Madrid, the military practice of the rebel*, Ministerio de Propaganda, 1937. Copia en papel 66x50. Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-CARTELES, 162, Salamanca.

En esta ocasión, imágenes que tenían un fin determinado (la identificación post-mortem) terminan, meses después, y cuando existe una necesidad propagandística, convirtiéndose en fotografía-denuncia de los ataques contra la población civil. Es una de las tres posibles intervenciones que pueden realizarse sobre las fotografías¹⁶:

- Proto-fotográfica o antes de la toma. El filtro (medio o canal por el que la instantánea llega al lector) encarga al fotógrafo, a modo de comitente, que la parcela de realidad que capte cumpla unas determinadas características.
- Post-fotográfica o tras la toma. El filtro selecciona de un conjunto de posibilidades aquellos registros que ha tomado el fotógrafo y que refuerzan su discurso.
- Histórica, que se produce cuando el filtro no interviene en las mismas coordenadas espacio-temporales que al acto de registro.

Reconducir

Esta idea de la fotografía como servidora de las voces oficiales para redirigir una situación que podría perjudicar la estabilidad del frente o la retaguardia se ve claramente en uno de los conflictos que surgieron al inicio de la contienda en ciudades como Madrid. Analizaremos la siguiente fotografía: un hombre y un grupo de mujeres trabajan introduciendo alimentos, que antes son pesados por el varón, en bolsas de papel.



P. Luis Torrents, 1936. Copia en papel 18x14. Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española, Carpeta 208, Madrid.

Sin embargo, ¿por qué el fotógrafo eligió este marco que resulta menos fotográfico, desde el punto de vista estético, en lugar de otro centrado en el retrato exclusivo que se realiza en la mesa por parte de cuatro mujeres o uno que mostrara, desde otro ángulo, el trabajo del varón? Este detalle no tendría importancia si no fuera porque resulta común que en imágenes en las que se retrata el trabajo de mujeres en la retaguardia y éstas comparten espacio con hombres, haya cierta actitud de supervisión por parte de los varones, como en esta otra fotografía en la que se retrata a una tranviaria y que, por el lenguaje corporal de los protagonistas, nos recuerda a un cartel de guerra dibujado por el artista Parrilla en



P. Luis Torrents, 1937. Copia en papel 18x14. Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española, Carpeta 208, Madrid.



Parrilla, Partido Comunista, 1937. Copia en papel 101x70. Centro Documental del Partido Comunista, PS-1698, Madrid.

El lenguaje corporal de esta figura nos desvela que los dos protagonistas no se encuentran en una situación de igual a igual: la mirada fija sobre la mujer y la colocación de los brazos apoyados sobre la cadera muestra la actitud de supervisión del hombre sobre el trabajo que desempeña la fémina y, por tanto, la situación de sub-alternidad de la mujer. Esta imagen parece incidir en uno de los problemas a los que tuvieron que enfrentarse las autoridades responsables de la ciudad desde las primeras semanas tras la sublevación: el recelo de una parte de los trabajadores

masculinos a la hora de aceptar la incorporación de las mujeres al trabajo en talleres y fábricas. La primera noticia de este conflicto se recogió en la prensa el 16 de agosto de 1936 en el artículo: “La mujer en la fábrica no desplaza al hombre”. También se criticó duramente el comportamiento masculino en el documental “La mujer en la guerra” de 1938, tal y como hemos recogido en las transcripciones de la voz en *off*:

“Es necesario que vosotros, camaradas, dando de lado los prejuicios que os hacen temer que las mujeres que van a ocupar vuestros puestos os van a suplantar para siempre, os deis cuenta de que esto es demasiado mezquino. Que después de la guerra van a hacer falta millares de mujeres y de hombres para levantar la nueva España que nosotros queremos crear.”

Por tanto, podemos inferir que a través de la publicación de carteles y fotografías en prensa de una determinada imagen, en este caso la de la necesidad de supervisión de las mujeres en su salto a un trabajo que les estaba vetado por su condición femenina antes de la guerra y que se hace necesario para sustituir la mano de obra masculina que se ha ido incorporando al frente, se puede reconducir la idea que se tiene de una realidad para evitar un conflicto socio-laboral: la negación de los hombres a que estas mujeres se incorporen al trabajo en la industria y talleres. Si ellas, por su falta de destreza, son incapaces de trabajar solas, entonces, cuando los hombres regresen del frente, una vez finalizada la guerra, recuperarán su trabajo. Este es el mensaje final que se emite a través de los soportes visuales.

Tras analizar los cuatro tipos de fuerza (mostrar, ocultar, retener y reconducir) podemos concluir que cuando el gesto se fotografía bajo un control, típico del período que estudiamos, se convierte en pose. El gesto, que es el *eco* del cuerpo, es un delator del estado de ánimo, una resonancia natural que expresa una emoción. Cuando éste, una vez materializado en un soporte de memoria, como es la fotografía, se selecciona a partir de un conjunto de posibilidades y tras crear un discurso previo es utilizado con fines propagandísticos, pasa a convertirse en un artificio, en una pose, que se emplea para crear un mensaje determinado. De ahí que hablemos de (re)presentación fotográfica.

La mujer de costumbres como heroína y víctima durante la Guerra Civil Española. Su (re)presentación fotográfica.

Una vez que hemos sentado algunas cuestiones básicas sobre el uso y abuso de la imagen durante la guerra, es el momento de abordar el retrato que se hizo de las mujeres que sobrevivieron al conflicto en Madrid para acercarnos a cómo se emplearon las estrategias propagandísticas referentes a la (re)presentación de este grupo en su papel de víctimas (físicas y psicológicas) de guerra y, por tanto, en objetos pasivos ante la violencia de los sublevados. Imagen que surge a partir de 1937 y que contrasta con la de activa luchadora anti-fascista imperante en 1936.

Desde el verano de 1936 la mujer republicana adquirió un papel antes impensable: el de protagonista de la retaguardia. El hombre debía partir al frente y esto se tradujo en un reajuste de los roles de género, ahora marcados por la disolución de la figura masculina y la responsabilidad femenina en el espacio privado (asociado tradicionalmente a la mujer) y en el espacio público, incluyendo el trabajo en talleres y fábricas, en labores asistenciales e, incluso, en actividades de carácter político y sindical. De este modo, las mujeres se convirtieron en sujetos de interés de la propaganda y la información, y, por tanto, en objetivo de carteles, fotografías y documentales del momento. Sin embargo, debemos hablar de distintos modelos de mujer¹⁷ en función de la actividad que desarrollaron durante el conflicto y que quedan representados en los soportes visuales:

- *Mujer anti-fascista*: responsable de luchar contra el enemigo a través de su voz en la retaguardia (la político-sindicalista) o a través de su fuerza en el frente (la miliciana).
- *Mujer sublime*: capaz de combinar su faceta de ama de casa con la de voluntaria o asalariada en trabajos de refuerzo en la retaguardia.
- *Mujer de costumbres*: responsable del mantenimiento del hogar en tiempos de guerra. Para desarrollar nuestra explicación de cómo se recondujo, en función de las necesidades, la imagen de la mujer como víctima, sufridora, de un conflicto, nos centraremos en este prototipo.

Desde el punto de vista propagandístico, la imagen de la mujer tradicional se vinculó, directa o indirectamente, a la maternidad. Una mujer que era madre sin haber pasado necesariamente por un embarazo: todas eran madres de una próxima generación que tenía que librarse del fascismo desde la lucha activa tras la sublevación de julio de 1936, de ahí que se hablara de la formación de una “vanguardia de madres”¹⁸, expresión que recoge la actitud activa a la que se dotaba a la mujer y que se mostraba, reiteradamente, a través de los soportes visuales.

La mujer tradicional tuvo que enfrentarse a las dificultades de la guerra de manera muy directa a pesar de encontrarse en la segunda línea, ya que el asedio que sufrió Madrid desde el otoño de 1936 complicó la supervivencia de los madrileños. Los continuos bombardeos sobre la ciudad, la falta de víveres por los problemas de abastecimiento, los cortes del suministro eléctrico y del agua, y el constante sometimiento al terror, fueron los compañeros de viaje de las supervivientes. Todas estas particularidades hicieron que el prototipo de *mujer de costumbres* resultara muy atractivo desde el punto de vista propagandístico y que las autoridades responsables de la ciudad, siendo conscientes de esto, lo utilizaran para reconducir la opinión en la España republicana y en el resto del mundo, a partir de 1937, con una intención clara: ganar adeptos a su causa e intentar una condena internacional a los responsables de la sublevación. Pongamos un ejemplo. El diario argentino *Noticias Gráficas*¹⁹ no incorporó una imagen de mujer víctima de las consecuencias de la Guerra Civil Española (sí lo hizo de milicianas y voluntarias de guerra, modelos activos de mujer) hasta el 20 de diciembre de 1936 (seis meses después del estallido del conflicto), bajo el titular “Esta madre y su hija, solas en Madrid”²⁰, y acompañada del siguiente texto:

“He aquí un cuadro impresionante: madre e hija vivían con los suyos en un pueblecito de los alrededores de Madrid. Los hombres tuvieron que empuñar las armas, y ellas, corridas por la metralla, buscaron refugio en Madrid donde tampoco se hallan lejos del horror de la guerra, que el cartel al pie del cual se sentaron, les recuerda.”

A partir del mes de diciembre, y en tan sólo tres semanas, se multiplica por ocho las imágenes de mujeres que se retratan como víctimas, frente a la reducción drástica que se hace de aquellas que se muestran como sujetos activos. Nuestra hipótesis es que, aunque las mujeres fueron víctimas de la guerra desde el inicio de la sublevación, a las autoridades republicanas no les interesó explotar esta imagen en el exterior (era más atractiva la de la miliciana) hasta que ese alzamiento militar se convirtió en una guerra que, a partir del mes de noviembre, se empezó a no controlar. Fue el momento en el que se lanzaron las campañas propagandísticas en el exterior, con la intención de denunciar las consecuencias de la sublevación y buscar el apoyo político y económico de las democracias occidentales mostrando, hasta la saciedad, la imagen de la mujer víctima de la violencia enemiga.

En el caso concreto de la prensa que informaba a los ciudadanos de Madrid, también observamos un cambio considerable si analizamos las portadas que se dedican a las mujeres en los primeros meses de guerra y las que recuperan la imagen de la mujer a partir del segundo año de conflicto, aunque, en este caso, por razones diferentes a las que ofrecíamos en el ejemplo de la prensa extranjera. Si analizamos el número de portadas del diario *ABC*²¹ dedicadas a la mujer en el primer año de guerra concluiremos que cada una de ellas retrata una imagen de mujer combativa en los tres prototipos que hemos citado. Sin embargo, si el estudio se amplía al año 1937 observaremos como desde la última semana del mes de enero se retrata una imagen de víctima que sufre los ataques del enemigo de manera directa, tal y como se muestra en la portada del día 20 de febrero de 1937 en la que se retrata una mujer acompañada por tres niños (dos de ellos menores de un año) que mira hacia arriba con miedo. Esta fotografía que, según se indica es de Foto Heras, ocupa toda la portada y está acompañada del siguiente texto: “¡Evacuad Madrid! Las mujeres y los niños, objetivos de la aviación fasciosa”. Incluso los carteles empezaron a sustituir el retrato de una mujer de costumbres activa en su lucha contra el fascismo por el de sufridora de los ataques del enemigo. Si analizamos las portadas del periódico republicano *ABC* durante los meses que van de agosto a diciembre de 1936 y de enero a junio de 1937, un análisis de 5 meses en cada año, observaremos una cuestión interesante, al hilo de lo ya mencionado. En el año 1936 el 85.71% de las portadas del diario que tuvieron como protagonista a una o varias mujeres las mostraron con una actitud activa ante la sublevación militar. Sin embargo, en el año 1937 la cifra desciende al 17.64% reforzándose la imagen de mujer víctima, sobre todo, de los bombardeos: un 82.35%.

Una aportación más que demostraría que a partir de finales de 1936 e inicios de 1937 la mujer dejó de retratarse como un ser activo y se convirtió, si atendemos a la imagen que se proyecta en las fotografías, en el “objeto de salvación” de las autoridades responsables y cuya única solución pasaba por la salida de la ciudad. Este cambio en la imagen de la mujer coincide con el inicio de las fuertes campañas de evacuación que se anunciaron, de manera constante, en la prensa. Incluso las portadas de los periódicos, con mensajes claramente interpelativos, incitaban a las ciudadanas a dejar la ciudad, como en la portada de un número de *ABC* de finales de enero, en la que se lee: “Ayuda a la victoria evacuando Madrid”. Esta insistencia se debía a la necesidad imperiosa de que la población pasiva de la ciudad se redujera lo máximo posible ante el rumbo que estaba tomando la guerra.

La pregunta sería: ¿Es que las mujeres no sufrieron las consecuencias de la guerra hasta el segundo año? Conocemos que Madrid fue bombardeada constantemente desde agosto de 1936. Entonces, ¿por qué no se mostró ese retrato hasta el segundo año de guerra? La razón tiene que ver con la ocultación que hizo el gobierno republicano de algunas realidades para evitar que cundiera el desánimo entre la población civil al ver publicadas fotografías que mostraban imágenes de las consecuencias que ocasionaban los bombardeos. Ahora la pregunta sería distinta, ¿cuál es la razón por la que sí se publican este tipo de instantáneas en el año 1937? Tiene que ver, como hemos comentado en una imagen anterior, con la necesidad de respaldar, a través de lo visual, un mensaje que animara a la población civil no activa a abandonar la ciudad, mensaje que se lanza, desde el punto de vista propagandístico, a partir de 1937. La realidad de estas mujeres fue la misma en 1936 y 1937, sin embargo, el retrato de su realidad se retorció en función de las necesidades propagandísticas.

Conclusiones

La Historia del Tiempo Presente ofrece al historiador la posibilidad de recuperar la memoria de lo acontecido, por lo que puede trabajar con nuevas fuentes como las visuales. Estos soportes, que obligan a mirar o escudriñar, trascendiendo, por tanto, la vista, no sólo ofrecen información sobre aquello que se retrata sino también sobre las condiciones que rodearon la toma fotográfica, siendo interesante no sólo lo que se mostró visualmente en un momento determinado sino también aquello que no se mostró. A lo largo de la historia la autoridad ha ejercido cuatro tipos de fuerza sobre el “instante eterno”: mostrar, ocultar, retener y reconducir, que determinan la imagen que tenemos de un suceso o acontecimiento. Esto se dispara cuando ese retrato se produce en un periodo de conflicto en el que la victoria tiene que producirse en el frente (a través de la fuerza) y en la retaguardia (a través del convencimiento). Este fue el motivo por el que decidimos centrar nuestro estudio en un momento determinado (la Guerra Civil Española), en una ciudad concreta (Madrid, capital de la República), y sobre un colectivo (la *mujer de costumbres*), que fue objeto propagandístico durante los tres años de guerra. De esta forma, la supervivencia de estas mujeres, y su relación con las circunstancias violentas que las rodearon, se fue deformando visualmente en función de las necesidades que la propaganda marcaba. De esto nos hablan los datos que se pueden extraer tras un estudio exhaustivo de las imágenes: si durante el año 1936 se propugna la mirada sobre la exitosa resistencia de las mujeres, en el año 1937 se dirige la mirada hacia un retrato de víctima del conflicto, realidad que las acompañó desde agosto de 1936 y hasta abril de 1939.

Bibliographie

Arostegui, Julio: “Historia y Tiempo Presente. Un nuevo horizonte de la historiografía contemporánea” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 1998, nº 20, p. 15-18.

De las Heras, Beatriz. *Imagen de la mujer en el Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional de España. Madrid, 1936-1939*. Tesis doctoral inédita, Universidad Carlos III de Madrid, 2011.

Díaz Barrado, Mario. “Imagen y Tiempo Presente. Información versus memoria”, en Mario Díaz Barrado (coord.), *Historia del Tiempo Presente. Teoría y Metodología*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, p. 88-108.

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

Iglesias, Carmen, “Derechos y deberes de las mujeres durante la Guerra Civil española: los hombres al frente, las mujeres en la retaguardia”, en VV.AA, *Las Mujeres y la Guerra Civil Española. III Jornadas de Estudios Monográficos*, Salamanca, Ministerio de Asuntos Sociales, 1989, p. 109-117.

Lewinski, Jorge, *The Camera at War: A History of War Photography From 1848 to Present Day*, New York, Simon & Schuster, 1978.

Nash, Mary, Rojas, *Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999.

Pantoja, Antonio, *Memoria en soporte digital. La Transición a la democracia en España*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Extremadura, 2005.

Rodríguez de las Heras, Antonio, *Navegar por la información*, Madrid, Fundesco, 1991.

Southworth, Herbert, *Conspiracy and the Spanish Civil War: The Brainwashing of Francisco Franco*, London, Routledge, 2002.

Notes

1 Disciplina que nace en París a finales de la década de los años 70 y que ha tomado distintos nombres: Historia del Presente, Historia del Mundo Actual o Historia Inmediata. Podríamos decir que aborda el estudio del presente que ha sucedido pero que no ha pasado. Arostegui, Julio: "Historia y Tiempo Presente. Un nuevo horizonte de la historiografía contemporánea" en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 1998, nº 20, p. 15-18.

2 Este artículo se ha escrito en el marco del Proyecto de Investigación de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España: "La fotografía como documento para la Historia. Descubriendo el Madrid de la Guerra Civil a través de la mirada de Martín Santos Yubero" (HAR2012-35514) del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid.

3 Rodríguez de las Heras, Antonio, *Navegar por la información*, Madrid, Fundesco, 1991, p. 55.

4 Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

5 Pantoja, Antonio. *Memoria en soporte digital. La Transición a la democracia en España*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Extremadura, 2005.

6 Como afirmó Antonio Rodríguez de las Heras en el Seminario Permanente Imagen y Palabra, organizado el 2 de noviembre de 2007 por el Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid (España).

7 Diario de los Comisarios de Guerra del Ejército del Pueblo (republicano), editado por el Ejército del Centro en colaboración con Rivadeneira en la ciudad de Madrid desde 1937 y hasta 1939. Al margen de informaciones sobre el desarrollo del conflicto, incluía otras relacionadas con el buen hacer de los soldados que colaboraron con la causa anti-fascista.

8 Renau, Josep, "Contestación a Ramón Gayas" en *Hora de España*, Valencia, 1 de febrero de 1937, p. 138.

9 Lewinski, Jorge, *The Camera at War: A History of War Photography From 1848 to Present Day*, New York, Simon & Schuster, 1978, p. 88.

10 ABC (edición de Andalucía), 12 de septiembre de 1936, p. 8.

11 Artículo censurado a *El Socialista*, en Boletín de propaganda de la Junta Delegada de Defensa de Madrid, 19 de febrero, 1937, conservado en Fundación Pablo Iglesias, p. 4456, Caja 18, p. 7.

12 *Boletín Oficial de la Junta Delegada de Defensa de Madrid*, año 1, nº. 1, 17 de diciembre de 1936, tomo 1, p. 2.

13 *Boletín Oficial de la Junta Delegada de Defensa de Madrid*, año 1, nº. 1, 17 de diciembre de 1936, tomo 1, p. 2.

14 *Boletín Oficial de la Junta Delegada de Defensa de Madrid*, año 2, nº 4, 16 de enero de 1937, tomo 1, p. 16.

15 Southworth, Herbert, *Conspiracy and the Spanish Civil War: The Brainwashing of Francisco Franco*, London, Routledge, 2002, p. 1.

16 De las Heras, Beatriz. *Imagen de la mujer en el Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional de España. Madrid, 1936-1939*. Tesis doctoral inédita, Universidad Carlos III de Madrid, 2011.

17 Iglesias, Carmen, "Derechos y deberes de las mujeres durante la Guerra Civil española: los hombres al frente, las mujeres en la retaguardia", en VV.AA, *Las Mujeres y la Guerra Civil Española. III Jornadas de Estudios Monográficos*, Salamanca, Ministerio de Asuntos Sociales, 1989, p. 109-117.

18 Nash, Mary, *Rojas, Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999, p.102.

19 *Noticias Gráficas* fue un periódico vespertino fundado el 10 de junio de 1931 por la familia Mitre, dueña de otros diarios como *La Nación*, con la intención de competir con *Crítica*. En 1941 ya se había convertido en uno de los tres diarios de la tarde más importantes del país. De hecho, junto a *Crítica*, *Noticias Gráficas* fue el primer periódico que tuvo un departamento fotográfico estable. Su tirada llegó a alcanzar los 300.000 ejemplares en sus tres ediciones diarias y pronto se distinguió por la buena información recogida en sus páginas y por emplear una moderna técnica de impresión. Debido a los problemas económicos de Jorge Mitre, el diario fue vendido a José W. Agusti (quien en 1927 había fundado *Córdoba*), momento en el que *Noticias Gráficas* vivió su mejor época. El diario desapareció el 30 de noviembre de 1963, tras una grave crisis que se inició en la década de los 60, junto a otros periódicos como *Crítica*, *Correo de la Tarde* y *El Siglo*.

20 *Noticias Gráficas*, 20 de diciembre de 1936, portada.

21 ABC es un periódico español fundado por Torcuato Luca de Tena en 1903. Pasó de ser semanario a distribuirse diariamente a partir de 1905. Es el único periódico en el mundo que durante una guerra civil ha mantenido dos ediciones diferentes, cada una en manos de un bando: ABC publicado en Madrid en manos de Unión Republicana y ABC publicado en Sevilla en manos del ejército sublevado.

Table des illustrations

	Légende	Anónima, 1937. Copia en papel 18x24. Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española, Carpeta 87, Madrid.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66880/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 452k
	Légende	Anónima, 17 de diciembre de 1937. Copia en papel 18x13. Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española, Caja 60, Sobre 15, Madrid.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66880/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1,2M
	Légende	Anónima, 1936. Copia en papel 18x14. Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española, Caja Azul, Madrid.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66880/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 864k
	Légende	Anónimo, <i>Madrid, the military practice of the rebel</i> , Ministerio de Propaganda, 1937. Copia en papel 66x50. Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-CARTELES, 162, Salamanca.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66880/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 96k
	Légende	P. Luis Torrents, 1936. Copia en papel 18x14. Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española, Carpeta 208, Madrid.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66880/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1,8M
	Légende	P. Luis Torrents, 1937. Copia en papel 18x14. Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española, Carpeta 208, Madrid.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66880/img-6.jpg
	Fichier	image/jpeg, 872k
	Légende	Parrilla, Partido Comunista, 1937. Copia en papel 101x70. Centro Documental del Partido Comunista, PS-1698, Madrid.
	URL	http://nuevomundo.revues.org/docannexe/image/66880/img-7.jpg
	Fichier	image/jpeg, 59k