

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA GUERRA. ANÁLISIS FOTOGRÁFICO DEL SIGLO XX

Beatriz de las Heras

Universidad Carlos III de Madrid

Esta breve reflexión pretende poner sobre la mesa una cata, una selección, de fotografías tomadas en distintos conflictos que han tenido lugar a lo largo del Siglo XX y que reflejan la imagen de la mujer como protagonista, para observar cómo ese retrato se repite una y otra vez en distintos conflictos, y plantear, finalmente, una pregunta: ¿esta similitud en los registros visuales se debe a que en períodos de conflicto se generan las mismas situaciones que provocan el registro de las mismas imágenes (algo que resulta obvio), o existe algo más? ¿Es el fotógrafo quien busca el mismo enfoque mostrando las mismas acciones, actitudes gestos, que se retratan en otras fotografías? Por tanto, haremos una Historia de la fotografía que retrata a mujeres en período de conflicto durante el siglo pasado (concretamente nos centraremos en el caso de una de las situaciones más retratadas de la mujer víctima durante la guerra: la evacuación), y no una historia a través de la fotografía. De este modo, nuestro punto de partida será tratar este tipo de imágenes como objeto de estudio y no como instrumento de análisis.

El Siglo XX ha sufrido 50 conflictos bélicos en distintas regiones, con diferentes protagonistas y con consecuencias diversas. Estos conflictos fueron registrados gracias a la importancia que la fotografía fue adquiriendo, sobretodo a partir de los Años 20, momento en el que surge el llamado periodismo o fotoperiodismo moderno. Esta nueva concepción se desarrolló gracias, en parte, a la aparición en el mercado de las cámaras *Ermanox* y *Rolleiflex*, y de películas más sensibles que facilitaron la toma (desde puntos de vista, hasta ese momento, desconocidos) y permitían captar escenas sin flash ni trípode. De esta manera, el fotógrafo podía pasar inadvertido, sustituyendo las tomas estáticas y posadas por la naturalidad de la acción. Por otro lado, la capacidad de persuasión de la imagen, hacía que la fotografía se considerara un arma más

que sugerente para condicionar a un público deseoso de información y fácilmente manipulable debido al propio desarrollo de los conflictos bélicos, de tal modo que imágenes fijas (y posteriormente en movimiento) tomadas en el frente y en la retaguardia invadían las ciudades de todo el mundo.

Resulta curioso cómo si hacemos una retrospectiva de las distintas imágenes tomadas en el entorno de un conflicto bélico durante el Siglo XX, localizamos muchas que tienen semejanzas y que resultan muy interesantes para el historiador. Pongamos un ejemplo. La primera fotografía (Fig. 1) muestra una escena de júbilo de un grupo de personas en clara actitud de celebración que, subidas a un camión, hacen ondear unas banderas mientras los transeúntes observan la acción. Se trata de una fotografía tomada en Londres en 1918 tras la victoria de la Triple Entente en la I Guerra Mundial. Esta fotografía tiene un parecido asombroso con la siguiente (Fig.2).



Fig. 1 / Fig. 2

Se trata de un trabajo del fotógrafo español Benítez Casaus que refleja la euforia de un grupo de jóvenes madrileños en la calle Sevilla (en el fondo se puede observar la Plaza de Canalejas), que celebra la caída de la monarquía y la proclamación de la II República, el 14 de abril de 1931. Esta imagen nos recuerda, a su vez, a otra: las muestras de alegría de un grupo de milicianos el 18 de julio de 1936, tras el estallido de la sublevación militar que desembocaría en la Guerra Civil Española, y, a su vez, a otra tomada tres años después en el mismo espacio de Madrid: los alrededores de la Puerta del Sol. En esta, un grupo, subido de la misma manera a un camión, celebra la entrada de las tropas comandadas por Francisco Franco en la capital de la República.

Estas imágenes nos llevan a plantearnos dos cuestiones altamente interesantes para los historiadores que trabajan lo visual como fuente fundamental para recomponer la historia: el problema del antecedente de la representación o de lo real, y lo visual como fuente de emulación.

Relacionado con este tema, debemos tener en cuenta que existe un punto de inflexión en el trabajo de los reporteros gráficos que trabajan durante un conflicto bélico: la Guerra Civil Española. Este conflicto

Marca la línea divisoria entre los modelos de fotografías obtenidos en las dos guerras mundiales. En la primera, los autores buscaron la noticia en imágenes de impacto, es decir, el documento gráfico en estado bruto, sin pulir, sin aparente elaboración, mientras que en la segunda, el fotógrafo interpreta la realidad y reivindica un periodismo de opinión.¹

1) Joan Fontcuberta, citado por Juan Miguel Sánchez Vigil en *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Ediciones Trea, 2006, p. 104

Así se inicia el llamado *toque de autor*, y con esto la posibilidad de que el fotógrafo emule el toque de otros fotógrafos. Esta posible emulación no sólo se plantea entre el trabajo de distintos fotógrafos, sino que puede abrirse a otros soportes visuales, como la pintura o el grabado. Pongamos como ejemplo varias imágenes tomadas a mujeres durante un período de conflicto. La primera (Fig. 3) es una fotografía del fotógrafo Jean-Pierre Rey en el barrio latino de París en Mayo de 1968, en la que se puede observar una mujer, que destaca entre el conjunto de retratados, portando la bandera vietnamita. A esta figura femenina se la denominó la “Mariane”, por su similitud con la Mariana pintada por Delacroix en *La libertad guiando a su pueblo* (Fig.4).



Fig. 4 / Fig. 3

La segunda se trata de un grabado de Francisco de Goya (Fig.5), a quien podríamos considerar el responsable de adelantar la estética del fotoperiodismo a través de sus estampas de guerra. Esta imagen es evocada cuando el lector observa el trabajo del reportero gráfico Agustín Centelles durante la Guerra Civil Española que fue tomado en Lérida en el mes de noviembre de 1937 (Fig.6).



Fig. 5 / Fig. 6

Al ver estas imágenes podríamos plantearnos si Agustín Centelles tenía en su cabeza la imagen del grabado de Goya o si es el lector de la imagen quien realiza esa vinculación a través de lo que Jean Marie Jean-Marie Schaeffer llama *saber lateral*², es decir, el conjunto de informaciones que no se desprenden de la

2) Schaeffer, Jean-Marie : *La fotografía. Una imagen precaria*, Madrid : Cátedra, 1990

propia imagen y que el lector añade a través de su experiencia (en este caso el conocimiento de la obra de Goya).

Centrándonos en el caso concreto del retrato de mujeres durante un período bélico, podemos decir que a lo largo del Siglo XX se han elegido como iconos de la época imágenes que han recordado a otras tomadas durante un conflicto que no compartía las mismas coordenadas espacio-temporales.

Un estudio de las fotografías nos habla de que las mujeres han sido retratadas bajo dos miradas que se repiten en esos momentos: como sujetos activos y como sujetos pasivos, y que ese retrato ha sido seleccionado *a priori* o *a posteriori* de la toma y publicado en prensa con un fin determinado. En la mayoría de los casos, las imágenes que se publican en el país de conflicto, insisten en remarcar la imagen de la mujer activa (ya sea en la vanguardia o en la retaguardia) como medida controlada por las autoridades con el fin de no minar la moral de la población civil. En el caso de la visión que se ofrece de los conflictos en el exterior, podemos establecer una diferencia con respecto a la imagen que se muestra de la mujer: en el inicio del conflicto se incide en la imagen de una mujer luchadora que es capaz de enfrentarse al enemigo desde el frente o en segunda línea, y, coincidiendo con la dilatación en el tiempo del conflicto, se va desplegando en la prensa la imagen de una mujer pasiva que sufre las consecuencias atroces de la guerra o que es salvada por los aliados.

Pongamos un ejemplo: El diario vespertino *Noticias Gráficas*, publicado en Argentina, no incorpora una imagen de mujer víctima de las atrocidades cometidas durante la Guerra Civil Española hasta el 21 de diciembre de 1936 (seis meses después del estallido del conflicto), bajo el titular “El horror de la guerra”³. Se muestra a una mujer que con su hijo en brazos huye de Toledo (Fig. 7).



Fig. 7

Hasta ese momento son 22 las fotografías que muestran la imagen de la miliciana y de la voluntaria de guerra trabajando contra el enemigo. A partir del mes de diciembre y en tan solo tres semanas, son 8 las imágenes de mujeres que se retratan como víctimas, frente a las 2 que se muestran como sujetos activos (son retratos de La Pasionaria en alocuciones). Nuestra hipótesis es que aunque las mujeres fueron víctimas de la guerra desde el inicio de la sublevación (sobre todo a partir del mes de agosto cuando se inician los ataques aéreos a la primera ciudad bombardeada del mundo: Madrid), a las autoridades republicanas no les interesa explotar esta imagen en el exterior hasta que ese alzamiento militar se convierte en una guerra que, a partir del mes de noviembre, se empieza a no controlar. Es el momento en el que las autoridades lanzan su campaña propagandística en el exterior, con la intención de denunciar las consecuencias de una sublevación y buscar un apoyo político y económico de las democracias occidentales.

Esto se cumple siempre y cuando no se apueste directamente por la denuncia del conflicto, como algo ilegítimo con un claro interés, y se muestre, desde el primer momento, la imagen de la mujer como

3) Biblioteca Nacional Argentina. Hemeroteca, Rollo 29, Primera parte

víctima. Es el caso del reflejo que tuvo la primera guerra del Siglo XXI, la Guerra de Afganistán, en algunos medios de comunicación, como el diario *El País*, que en su número del día 7 de octubre de 2001 mostró una fotografía de mujeres y niñas afganas en un campo de refugiados en Tadhah (norte de Afganistán) bajo el titular:

No os llevéis a nuestros hijos. Los talibán están reclutando a la fuerza a afganos de la etnia hazara para la guerra santa contra Estados Unidos⁴.

Adentrándonos en el estudio de esas dos miradas sobre el retrato de mujeres podemos hablar de que aquel que las muestra como sujetos activos lo hace en los dos espacios que quedan abiertos con el estallido de cualquier conflicto: la retaguardia y el frente. Se retratan como defensoras de su patria (imagen que, como ya hemos comentado, suele ser explotada en el interior de los países en conflicto para mantener la moral de la población que sufre el enfrentamiento bélico).

La primera vez que se retrata a la mujer como protagonista de la defensa desde vanguardia es durante la I Guerra Mundial (quince años después del estallido de la primera guerra del Siglo XX: la Guerra de los Boers, conflicto en el que sólo fueron retratados hombres, sobretodo guerrilleros). Se trata de una enfermera americana saliendo del interior resguardado de una trinchera con una máscara de gas (Fig.8).



Fig. 9 / Fig. 8

Sin embargo, no será hasta la Guerra Civil Española cuando veamos a la mujer como responsable de la defensa en primera línea de fuego, con la aparición de la figura de la miliciana, imagen que fue explotada por las autoridades republicanas a través de la prensa, sobretodo hasta enero de 1937, y que sirvió de ejemplo a mujeres de otros lugares del mundo. Como ejemplo tomaremos esta fotografía (Fig.9) tomada a la miliciana Marina Jinesta, miembro de la Juventud Comunista, posando el 21 de julio de 1936 en la terraza del hotel Colón en Barcelona, en ese momento convertido en la oficina de alistamiento de milicianos. La imagen de Marina Jinesta es evocada cuando observamos otras como esta tomada en Budapest el 12 de noviembre de 1956 durante la Revolución Húngara (Fig.10).

4) *El País*, 7/10/2001, p. 7



Fig. 10

La imagen de la combatiente siempre ha resultado de interés para los fotógrafos que o la han retratado como protagonista única de la imagen o como sujeto ensalzado entre un grupo, como en esta fotografía (Fig. 11) en la que una mujer vietnamita se sitúa al frente de su grupo de vietcong marchando hacia un pueblo que había sido “liberado”. Esta fotografía, cuya composición es triangular, nos recuerda a esta otra (Fig. 12) en la que una miliciana republicana con su mosquetón capitanea un grupo de milicianos.



Fig. 11 / Fig. 12

La segunda mirada de la que hablábamos, y que se muestra a través del trabajo de los fotógrafos, es el retrato de la mujer como víctima de la guerra, es decir, como sujetos pasivos en el período de conflicto. En este caso podemos establecer un doble retrato: la mujer como “objeto” de salvación por parte de los aliados y la mujer como víctima de las atrocidades de los enemigos, en tres circunstancias diferentes: la evacuación, la miseria y la muerte. En este caso nos centraremos en la primera de las tres situaciones.

La primera fotografía que nos muestra un desplazamiento de un grupo de mujeres como consecuencia de la guerra se remonta a 1913, durante la Primera Guerra Balcánica, cuando campesinos turcos huyeron de Constantinopla ante la violencia de las tropas del sultán Mohamed V, tal y como observamos en la Fig. 13.



Fig. 13 / Fig. 14

Sin embargo, no será hasta la toma de esta fotografía (Fig. 14) cuando la mujer, en este caso un grupo de mujeres, aparezca claramente como la protagonista de una escena de evacuación (en la anterior imagen lo importante, por al ángulo de la toma, era fotografiar la escena, no mostrar a los protagonistas, como si ocurre en este segundo ejemplo). Se trata de una fotografía en la que se retrata a mujeres con sus hijos huyendo con sus pertenencias de Adrianópolis asediada por los búlgaros en 1913 durante la Primera Guerra Balcánica.

Esta misma imagen se repetirá, un año después (1914), durante la I Guerra Mundial, cuando se fotografien, como en este caso, a dos mujeres huyendo, con sus hijos, de Bélgica, tras la aproximación de los alemanes (Fig. 15).



Fig. 15 / Fig. 16

De igual manera, la escena de mujeres huyendo con sus hijos se repetirá durante la Guerra Civil Española, como en el ejemplo ya comentado en el que una mujer huye de Toledo en los primeros meses de conflicto. Escenas que también se fotografían durante la II Guerra Mundial o en la Guerra en Oriente Medio, que generó imágenes como la que se retrata en la Fig. 16: una joven judía y su hijo, procedentes de la Europa del Este, llegando al campo de reunión de refugiados de Saint Luke, cercano a Haifa. La fotografía se tomó en 1948, el año del gran éxodo hacia Palestina de los supervivientes del holocausto. Durante la Guerra de Corea, esta fotografía (Fig. 17) de una niña surcoreana huyendo, cargando a su hermano a la espalda

y posando ante un tanque americano en Haengju, dio la vuelta al mundo. Se retrata la misma situación que también se repetirá durante la Guerra de Vietnam (1958-1975), la Guerra de los Balcanes (1992-2000) o durante la Segunda Guerra del Congo (1998-2003).



Fig. 21

Una vez apuntados algunos datos y tras ver alguna de las imágenes, es el momento de retomar la pregunta que planteábamos al principio y lo haremos tras observar cuatro fotografías tomadas en distintos conflictos bélicos, separados por el tiempo y el espacio, pero que muestran la misma imagen. La primera de las fotografías fue tomada durante la I Guerra Mundial en Verdún en 1917 (Fig. 22): un casco sobre un fusil clavado en la tierra; la segunda se toma en Normandia en el año 1944 durante la II Guerra Mundial (Fig. 23); la tercera de las imágenes fue publicada en la portada del ABC del 14 de noviembre de 1959 conmemorando la celebración del día de luto por los caídos durante la II Guerra Mundial en la Alemania Occidental (Fig. 24); la cuarta fue tomada en 1975 durante la Guerra de Vietnam (Fig. 25). Las cuatro fotografías muestran la misma visión de la muerte a través de una metáfora visual empleando iconos narrativos visuales que sirven para vincular rápido la información, metáfora que también se ha reproducido gráficamente durante la reciente Guerra de Irak.



Fig. 22 / Fig. 23



Fig. 24 / Fig. 25

Por tanto, ¿esta similitud en los registros visuales se debe a que en períodos de conflicto se generan las mismas situaciones que provocan el registro de las mismas imágenes? ¿Es el fotógrafo quien busca el mismo enfoque mostrando las mismas acciones que se retratan en otras fotografías? Podemos establecer una tercera hipótesis: ¿es el lector de la fotografía el que busca, a través de su saber lateral, esa relación visual? Estas preguntas quedarán abiertas para una reflexión posterior del lector.