

Siehe Rückseite! Escrituras al dorso en fotografías alemanas amateur (1939-1945)¹

José María de Luelmo Jareño
Universitat Politècnica de València  

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.96441>

Recibido: 17 de junio de 2024 • Aceptado: 21 de agosto de 2024 • Publicado: 1 de enero de 2025

Resumen: La condición digital ha modificado el estatuto de la creación fotográfica pero también el de aquellas fotografías previas a su llegada que, con fines de preservación o archivo, se han visto sometidas a digitalización. Entre otras consecuencias, la conversión de estas fotografías en meras imágenes ha comportado la obliteración de ciertos rasgos materiales, como las marcas e inscripciones al dorso, de especial importancia para su adecuada caracterización. Tomando como caso paradigmático la producción amateur del contingente alemán en la última contienda mundial, la investigación plantea cómo el examen de esos signos físicos permite no solo contextualizar y datar las fotografías sino obtener informaciones acerca de su intención original, su valor de uso o las circunstancias concurrentes en su circulación, aspectos todos ellos de enorme relevancia en este caso particular. A fin de ensayar la pertinencia de este tipo de análisis, el artículo estudia de manera directa un corpus de fotografías originales e inéditas hasta la fecha y fija su atención en ciertas tipologías particularmente significativas.

Palabras clave: fotografía amateur; análisis material; reverso fotográfico; Nacionalsocialismo; Segunda Guerra Mundial

ENG Siehe Rückseite! Writings on the back in German amateur photographs (1939-1945)

Abstract: The digital condition has modified not only the status of photographic creation but also that of those photographs prior to its arrival that, for preservation or archiving purposes, have been subjected to digitization. Among other consequences, the conversion of these photographs into mere images has entailed the obliteration of certain material features, such as the marks and inscriptions on the back, of particular importance for their proper characterization. Taking as a paradigmatic case the amateur production of the German contingent in the last world war, the research proposes how the examination of these physical signs allows not only to contextualize and date the photographs but also to obtain information about their original intention, their value of use or the circumstances of their circulation, all of them of enormous relevance in this particular case. In order to test the relevance of this type of analysis, the article directly studies a corpus of original and unpublished photographs to date and focuses on certain particularly significant typologies.

Keywords: amateur photography; material analysis; photographic backside; National Socialism; World War Two

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco general y específico. 3. Orientación y condicionantes de la investigación. 4. Caracterización y tipologías. 4.1. Dimensión locativa: la fotografía como hito. 4.2. Dimensión documental: la fotografía como informe. 4.3. Dimensión afectiva: la fotografía como mensaje. 4.4. Dimensión mágica: la fotografía como fetiche. 4.5. Dimensión performativa: la fotografía como artefacto. 4.6. Dimensión política: la fotografía como panfleto. 4.7. Dimensión comercial: la fotografía como negocio. 4.8. Dimensión técnica: la fotografía como ensayo. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Luelmo Jareño, José María de. "Siehe Rückseite! Escrituras al dorso en fotografías alemanas amateur (1939-1945)". En *Heráldica: un sistema de comunicación visual en renovación entre la Edad Media y la actualidad*, editado por Miguel Metelo de Seixas. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2025), e96441. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.96441>.

¹ Este artículo es parte del proyecto PID2022-140003NB-I00, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

1. Introducción

Nadie ignora que la mutación digital de la fotografía se ha pagado al precio de prescindir de su corporeidad y que con ella el afán por aligerarla ha llegado a su estación término. Si en su momento la exclusividad del daguerrotipo cedió ante el empuje del sistema negativo-positivo y el soporte de papel, ahora la escasa consistencia de este último da paso a la levedad del código y a su eventual epifanía en uno u otro dispositivo o en millones de ellos a la vez. Asumido y normalizado ese cambio, al volver la mirada a la fotografía convencional comprobamos con cierta extrañeza que en ese ámbito “la fotografía no es una ‘emanación’ mágica sino un producto material de un aparato material puesto en acción en contextos específicos, por fuerzas específicas, con unos fines más o menos definidos”². Como esta concreción se hace aún más evidente allí donde lo fotográfico conlleva una escala modesta y una objetualidad manifiesta, la fotografía *amateur* previa a la mudanza digital se erige en su representante más señalado: precaria, díscola y heterotópica por naturaleza, pero tangible a fin de cuentas, su mera existencia nos hace conscientes de ese algo que ahora se nos escapa entre los dedos.

Por mucho que evidencie con ello que “la fotografía es algo que también puede tener volumen, opacidad, tactilidad y una presencia física en el mundo”³, sucede que esa materialidad apenas si ha captado la atención especializada y nada invita a pensar que vaya a serlo a partir de ahora. Otros vienen siendo los aspectos que prevalecen a la hora de tomar en consideración la producción fotográfica *amateur*: el contenido que cumple en las dinámicas de representación y validación social, ante todo –con especial énfasis, de un tiempo a esta parte, en el álbum familiar–, pero también su amplio catálogo de errores y licencias, la insólita convivencia de lo atávico con lo extraordinario, o la imperturbable recurrencia de sus motivos y sus temas.

De forma tangencial a esas orientaciones e intereses, la antropología cultural ha tendido a aproximarse a la producción *amateur* con una disposición genuina que carga el peso en el componente físico y deja a un lado cualquier consideración discursiva, estética o formal. En sus manos, nunca mejor expresado, el énfasis se desplaza del contenido al vehículo y de la cualidad de lo representado al de la cosa-en-sí atendiendo al hecho de que,

la materialidad de las fotografías adopta dos formas amplias e interrelacionadas. En primer lugar, es la plasticidad de la propia imagen, su química, el papel en el que se imprime, el tintado, las variaciones de superficie resultantes [...] En segundo lugar, están las formas de presentación [...] con las que las fotografías están inseparablemente entrelazadas [...] Ambas formas de materialidad conllevan otro elemento clave, las huellas físicas del uso y el tiempo⁴.

Lejos de actuar como signos mudos o molestos, para el antropólogo cultural ese catálogo de huellas permite atender a los afectos depositados en la fotografía, a las circunstancias que determinaron su existencia y a las que atravesó su utilización. Por añadidura, en su calidad de objeto tridimensional la fotografía convencional puede hacerse portadora de tales signos no solo en su *cara pública* sino también en su *cara privada*, es decir, en su envés:

Que la fotografía tiene dos caras, un anverso y un reverso, es un hecho sencillo que a menudo se olvida. Con demasiada rapidez, la fotografía se reduce al lado de la imagen. Es el lado que promete significado, el que merece la pena mirar, el que se representa. El reverso de la fotografía, en cambio, se considera, en el mejor de los casos, como el sirviente del anverso. Es aquí donde se busca la información que promete iluminar el anverso [...] Los reversos rara vez merecen ser representados y solo ocasionalmente se transcriben [...] Y sin embargo, el papel del reverso de la fotografía aún no se ha caracterizado adecuadamente con referencia a su carácter de fuente⁵.

He ahí, justamente, el *continente* que este artículo se propone investigar: un continente tan rico como inexplorado que apenas si ha dado pie a estudios dedicados⁶ y, hasta donde sabemos, a ninguno focalizado en el ámbito específico que lo titula. Tratando de paliar ese vacío, el artículo fija su principal objetivo en la ponderación del análisis directo de los *objetos fotográficos* en general, y en el de su reverso físico o *cara oculta* en particular, y despliega a tal propósito metodologías de análisis material inspiradas en los trabajos de Arani, Schneider et al. o Edwards⁷ combinadas con recursos de tipo comparativo-cualitativo, en línea con los definidos por Pilarczyk y Mietzner o Breckner⁸, que demostrarán ser de gran utilidad a la hora de articular el componente iconográfico con el textual inscrito en este tipo de fotografías. De forma puntual, el desarrollo de la investigación se ve asimismo asistido por referentes contemporáneos de

² riality of images, eds. Elizabeth Edwards y Janine Hart (London: Routledge, 2004), 2-3.

³ Anton Holzer, “Editorial”, *Fotgeschichte*, no.87, esp. *Rückseite der Fotografie* (2003), 3-4.

⁴ La iniciativa más notoria a este respecto corresponde al número monográfico que la revista alemana *Fotgeschichte*, fuente de la cita anterior, dedicase a la cuestión. El referido Anton Holzer actuó en él como coordinador.

⁵ Miriam Y. Arani, “Fotografien als Objekte -die objektimmanenten Spuren ihrer Produktions- und Gebrauchsverbindungen”, en *Fotos “schön und nützlich zugleich”. Das Objekt Fotografie*, eds. Irene Ziehe y Ulrich Hägle (Münster/Berlín: LIT, 2006), 29-44; Franka Schneider, Julia Bärnighausen, Stefanie Klamm y Petra Wodtke, “Die Materialität des *punctum*. Zum Potential ko-laborativer Objekt- und Sammlungsanalysen in Foto-Archiven”, en *Eine Fotografie. Über die transdisziplinären Möglichkeiten der Bildforschung*, eds. Irene Ziehe y Ulrich Hägle (Münster/Berlín: Waxmann/Staatliche Museen zu Berlin, 2017), 219-243; Elizabeth Edwards. “Material beings: objecthood and ethnographic photographs”. *Visual Studies* 17, no.1 (2002), 67-75, <https://doi.org/10.1080/14725860220137336>

⁶ Ulrike Pilarczyk y Ulrike Mietzner, *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften* (Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 2005); Roswitha Breckner, *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografie* (Bielefeld: Transcript, 2010).

² John Tagg, *El peso de la representación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 10.

³ Geoffrey Batchen, “Vernacular Photographies”, *History of Photography* 24, no.3 (2000), 263, <https://doi.org/10.1080/3087298.2000.10443418>

⁴ Elizabeth Edwards y Janine Hart, “Introduction. Photographs as objects”, en *Photographs, Objects, Histories. On the mate-*

la antropología cultural y la teoría de la imagen que permiten apuntalar determinados aspectos de carácter conceptual, teleológico y procedimental.

2. Marco general y específico

Si bien es cierto que la fotografía *amateur* generada en nuestro entorno inmediato puede proporcionarnos ejemplos con los que ensayar este tipo de análisis material, existen contextos históricos donde esa vertiente fotográfica ofrece a su valor intrínseco el añadido de la excepcionalidad. Difícilmente puede existir alguno que lo posea en mayor grado que el escenario bélico y, de los posibles, casi ninguno como el de la Segunda Guerra Mundial; no solo por su extensión, su duración y su grado de violencia, como es notorio, sino por la ingente producción de fotografías de carácter privado a que dio lugar.

Efectivamente, el formidable despliegue tecnológico del conflicto –quizá uno de sus rasgos más destacados– propició que al immense caudal de fotografías oficiales y profesionales se añadieran muchas otras de carácter espurio y que todas ellas conformasen una auténtica *machina* fotográfica, en el sentido clásico de la expresión. Si bien la industria especializada jugó un papel determinante en su funcionamiento, el principal estímulo vino de la mano de los propios estados en conflicto, que hicieron extensivas e incluso confiaron parte de sus competencias a la práctica popular. En el caso específico del régimen nacionalsocialista –obsesionado por instrumentalizar la práctica *amateur* hasta el punto de crear una organización al efecto, la Reichsverband Deutscher Amateurfotografen–, promover esta práctica “era de interés para el Estado en dos áreas que también podían ser tratadas de manera superpuesta: como una posible fuente de suministro para tareas fotoperiodísticas especiales, y como un fijador de especificaciones ideológicas en la memoria privada”, en opinión de Rolf Sachsse⁹.

Pulsar ambas aspiraciones exige tomar en cuenta, ante todo, su umbral de posibilidad. De entrada, debe recordarse que en la Alemania de 1939 en torno a siete millones de individuos, esto es, un diez por ciento de la población, poseían al menos una cámara de uso personal¹⁰. Cuando en septiembre de ese año el régimen desató las hostilidades y el contingente masculino fue movilizado, nada ni nadie iba a impedirle llevar consigo su aparato fotográfico, a menudo adquirido para la ocasión, y emplearlo a su libre albedrío: a diferencia de la Unión Soviética, por ejemplo, donde las escasas cámaras en circulación se encontraban en poder de personal especializado, cualquier soldado alemán podía tomar instantáneas a discreción y divulgar, sin apenas censuras ni cortapisas, lo que sucedía ante sus ojos¹¹. Este sorprendente hecho explica por sí solo el formidable volumen de fotografías generado al calor del conflicto y

permite tomar el pulso a las dos vertientes referidas por Sachsse y a la estrecha retroalimentación entre ambas, pero hay más: no solo se fotografiaba porque se daban las condiciones para ello sino a causa de un conjunto de proyecciones, hábitos y necesidades personales y compartidas que concurrían en el desarrollo compulsivo de esa actividad¹².

Precisamente ese conjunto de factores de toda índole iba a dejar su impronta en el cuerpo de la fotografía y contribuir a la constitución de su propia *biografía*, un concepto que Arjun Appadurai trae a colación en su célebre defensa de los objetos culturales cuando resuelve que “debemos seguir a las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias”¹³ y resulta plenamente aplicable al caso. Aunque proceder a ese análisis de las trayectorias seguidas por los objetos exigirá, según Latour, “inventar trucos específicos para hacerlos hablar”¹⁴, no parece necesario recurrir a ningún ardid cuando dichos objetos exhiben de manera ostensible esa *biografía* particular: no solamente las consabidas “coordenadas de situación (espacio, tiempo) anotadas [...] en la propia foto”¹⁵, sino también otros muchos signos que escapan a la norma y establecen su propia convención, como habrá ocasión de comprobar.

3. Orientación y condicionantes de la investigación

Que la fotografía de procedencia *amateur* “no atiende a razones” y suele poner en aprietos a las instituciones oficiales lo evidencian casos como el del archivo federal de imágenes de Alemania, el Bundesarchiv-Bildarchiv de Koblenz, donde la práctica totalidad de los *Nachlässe* (legados) fotográficos privados en él depositados se mantienen bajo la designación de *unbearbeitet*, es decir, sin elaborar. La especialista Nora Mathys justifica esta política con el argumento de que,

con la producción masiva de fotografías en el siglo XX, la conservación e indexación de la fotografía en todo su espectro se ha convertido en una tarea casi interminable y costosa que sólo podrá afrontarse en el futuro mediante una evaluación en términos de valor de conservación [...] No tiene sentido a priori conservarlo todo, y desde luego no es factible¹⁶.

⁹ Vid. Petra Bopp, “Die Kamera stets schussbereit. Die Fotopraxis deutscher Soldaten in den beiden Weltkriegen”, en *Das Jahrhundert der Bilder 1900 bis 1949*, ed. Gerhard Paul (Göttinga: Vandenhoeck und Ruprecht, 2009), 164-171; Bernd Boll, “Das Adlerauge des Soldaten: Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg”, *Fotogeschichte* 22, no.85-86 (2002), 75-87.

¹⁰ Arjun Appadurai, “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, ed. Arjun Appadurai (Ciudad de México: Grijalbo/CONACulta, 1991), 19.

¹¹ Bruno Latour, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red* (Buenos Aires: Manantial, 2008), 107.

¹² Boris Kossov, *Fotografía e historia* (Buenos Aires: La Marca, 2001), 72.

¹³ Nora Mathys, “Welche Fotografien sind erhaltenswert? Ein Diskussionsbeitrag zur Bewertung von Fotografennachlässen”, *Der Archivar. Mitteilungsblatt für deutsches Archivwesen* 60, no.1 (2007), 34.

⁹ Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat* (Hamburgo: Philio Fine Arts, 2003), 27.

¹⁰ Tim Starl, *Knipser- Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980* (Leipzig: Koehler und Amelang, 1995), 19.

¹¹ Vid. Ulrich Schmiegeit, “Macht euch mich keine Sorgen...”, en *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945*, eds. Peter Jahn y Ulrich Schmiegeit (Berlín: Museum Berlin-Karlshorst/Elefanten Press, 2000), 25-31.

Aunque justamente la digitalización de fondos viene a paliar en parte la gravedad de la situación, desde una perspectiva entre empírica y ontológica los beneficios que en último término proporciona son cuestionables, por cuanto,

la digitalización fomenta el cambio de pensar en la complejidad del objeto material a ver la superficie visual de una imagen [...] Asimismo, reduce la complejidad del objeto fotográfico a una sola dimensión, ya que rara vez se digitalizan los reversos de las fotografías, donde la información adicional aporta más significado al contenido de la imagen [...] Se crea así un banco de imágenes de objetos digitales auráticos sin referencia a contextos asociados ni pistas sobre su anterior encarnación física¹⁷.

O lo que es lo mismo: se asiste de otro modo a la referida conversión de la fotografía en pura imagen con vistas al análisis de los componentes formales, temáticos e iconográficos que pueda albergar, y a ningún otro. No en vano, tan pronto como es digitalizado “la tactilidad y materialidad del objeto original se reducen a un estado efímero y etéreo”¹⁸ y aquél pasa a integrar un ámbito hermético del que, a efectos de conservación, difícilmente saldrá de nuevo.

En el mejor de los casos, la oportunidad de analizar materialmente la fotografía *amateur* va a brindársenos en otro contexto, el de las colecciones privadas. Creadas en función de parámetros y criterios de lo más dispar, muchas de estas iniciativas coinciden en el hecho de situar la producción *amateur* al amparo de cierta estabilidad y en el de mantener viva, a pesar de la precariedad que las caracteriza –o justamente gracias a ella– esa dimensión háptica de la que en otros ámbitos se ha visto privada. Es en este marco anómalo y *extradigital* donde sigue siendo posible enfrentarse a *la cosa en sí*: con la fotografía en mano, esta recupera el aliento perdido en los fondos intocables o sometidos a digitalización y se abre a un sinnúmero de posibilidades analíticas de entre las cuales interesa aquí, como se viene indicando, la de ese reverso obliterado.

En opinión de Sara Ahmed, la acción investigadora demuestra que “cuando se usa un archivo, cobra vida”¹⁹, y si esa acción ha sido aquí posible es justamente gracias a la creación y *activación* de un amplio fondo fotográfico adecuado al propósito en juego. A falta de una cobertura oficial de la materia, y en línea con la iniciativa de historiadores como Ulrich Prehn u Olli Kleemola, el sustrato de la tarea investigadora –o, mejor expresado, el primer estadio de la labor investigadora como tal– ha venido conformándose a lo largo de los últimos nueve años mediante una esmerada búsqueda, discriminación y adquisición de originales de época (1939-1945) en anticuarios y subastas especializadas de Alemania, Austria, Holanda, Bélgica y Francia que cuaja a día de hoy en

un archivo personal de más de dos mil fotografías convenientemente inventariadas, clasificadas y conservadas. Como ya la *Introducción* dejaba entrever, es el estudio puntual y comparado de ese extenso conjunto el que permite confrontar los rasgos recurrentes con los excepcionales y las regularidades con las anomalías para elevar conclusiones de carácter cualitativo pero también, de forma derivada, para ponderar el valor que el análisis directo y material pueda aún poseer en el estudio de la fotografía convencional.

4. Caracterización y tipologías

En palabras del especialista Paul Messier, “cada copia fotográfica es una expresión de la cultura de los materiales” y estos, “enormemente diversos, complejos y sofisticados, juegan un papel vital en la interpretación”²⁰. A quien no esté familiarizado con la producción *amateur* de los años treinta y cuarenta que sostiene nuestro archivo habrán de sorprenderle las exigüas dimensiones de estas fotografías, situadas por lo común entre los 6x4,5 y los 7x11 cm., y una fragilidad de la que no adolecen ni las fotografías de estudio que les anteceden ni los soportes sintéticos que les seguirán. Si ya esos tamaños y relaciones de aspecto obedecen a estándares comerciales poco estudiados hasta la fecha, los propios papeles fotográficos siguen sin ser objeto de un análisis que en el caso alemán resulta perentorio a la vista del inmenso volumen de copias –incluyendo numerosos ejemplos del mejor arte fotográfico del siglo XX– que con ellos se elaboraron.

En el caso que nos ocupa, un estudio detenido permite comprobar cómo las marcas de agua que aparecen al dorso corresponden en su mayoría a papeles de las empresas alemanas Agfa, Leonar, Mimosa y Voigtländer en sus múltiples variantes de grado, grosor, tono, lustre y acabado. Si este hecho evidencia que las fotografías fueron positivadas en laboratorios del país –una hipótesis fácilmente confirmada por los cuños y sellos estampados en ellas– o bien en el propio frente de guerra –con stocks de propiedad militar–, de igual forma la presencia de logotipos de la compañía belga Gevaert o las francesas Crumière, Guilleminot y Lumière permite entender que las copias fueron confeccionadas en los propios territorios ocupados de la Europa Occidental, donde el ventajoso valor cambiario del Reichsmark invitaba a servirse de los laboratorios locales, o bien son el resultado de fungibles requisados. Aunque sea un tanto arriesgado establecer conclusiones al respecto, el asunto sirve como primer contacto con el reverso fotográfico porque rara es la copia que no proporciona datos del papel con el que fue elaborada y, con ello, valiosas informaciones para su oportuna tipificación.

Como es de esperar, que esa base neutra pueda verse poblada de marcas de agua o sellos comerciales no va a impedir su utilización como soporte para todo tipo de signos de escritura, sea quirográfica o no. Efectivamente, nos hallamos ante “imágenes

¹⁷ Joanna Sassoon, “Photographic materiality in the age of digital reproduction”, en *Photographs, Objects, Histories. On the materiality of images*, eds. Elizabeth Edwards y Janine Hart (Londres: Routledge, 2004), 200-202.

¹⁸ Sassoon, “Photographic materiality in the age of digital reproduction”, 202.

¹⁹ Sarah Ahmed, *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso* (Barcelona: Bellaterra, 2020), 31.

²⁰ Paul Messier, “Los papeles fotográficos en el siglo XX. Metodologías para su autentificación, conocimiento y datación”, en *Conservación de fotografías: treinta años de ciencia*, ed. Jesús Cía (Logroño: CAAP, 2011), 19.

relativas a una forma privada de comunicación, ajenas a la dimensión propagandística de las fotografías ‘oficiales’²¹, cuyo dorso atestigua y desvela el sinnúmero de modalidades que puede adquirir esa comunicación entre semejantes. A fin de acotar el artículo a su debida extensión, se ha optado por detallar aquí ocho de esas modalidades –derivadas del análisis cuantitativo y comparativo referido con anterioridad– e ilustrar cada una de ellas con muestras que concurren más por su valor operativo que por su calidad intrínseca, es decir, más por su capacidad para sustanciar un análisis material acorde a nuestros intereses que por sus atributos individuales. Dado que el afán tipológico ha de afrontar el riesgo de tratar con casos que podrían habitar distintas categorías, se ha procurado escoger ejemplos bien definidos aun a sabiendas de que la dinámica peculiar de estas fotografías compromete en gran medida esa elección y muchas de ellas podrían perfectamente integrar diversos apartados.

4.1. Dimensión locativa: la fotografía como hito

Sin duda el tipo de inscripción más recurrente en estas fotografías va a corresponder a anotaciones que dan cuenta del lugar donde fueron tomadas, una circunstancia crucial en el caso de tropas que se movieron a lo largo y ancho de un territorio inmenso –Europa, Oriente Medio, África del Norte– con una desenvoltura más propia de civiles que de soldados. De hecho, a efectos prácticos el soldado empleará a menudo la fotografía como una pequeña tarjeta postal a introducir en los sobres homologados del Feldpost o correo militar, activo hasta el punto de estimarse que “en Alemania cuarenta mil millones de envíos postales fueron y vinieron entre el frente interno [...] y el frente de batalla en los años 1939-1945”²².

Si hoy se habla de *turismo oscuro* para referir el hábito de visitar lugares impregnados de una violencia latente, con mayor motivo puede hablarse de algo semejante en el caso de la actividad del contingente alemán, donde cada desplazamiento geográfico iba acompañado de tomas fotográficas por parte de individuos *poco viajados*, por lo normal. En palabras de Latzel,

la Wehrmacht era cualquier cosa menos una actividad de ocio y la “guerra como viaje” un eufemismo sin precedentes. Sin embargo, la perspectiva turística era de considerable importancia para los soldados, sobre todo porque antes de la era del turismo de masas la guerra solía ser la única oportunidad para el llamado hombre corriente de ver algo de mundo²³.

De esta suerte, el *turista armado* va a hallar en la fotografía una forma de registrar y balizar su periplo personal, empezando por la llamada a filas –“Frente a la estación principal de Leipzig. 6 de noviembre de

1940”²⁴, leemos al dorso de la fotografía de una larga hilera de paisanos ataviados con sombrero, abrigo y maleta– y siguiendo por el tránsito hacia el frente o los trasladados de uno al siguiente –“Durante el viaje a Odesa”, “Durante el viaje de Orleans a Bruselas”²⁵–, pero ante todo a su paso por lugares dotados de significación especial. Nada distinto a lo que ese mismo individuo haría en tiempos de paz, quizás, si bien la toma de posesión relativa que entonces implicaría el acto de fotografiar vendrá ahora precedida de una apropiación real: aunque el lugar pueda quedar físicamente atrás, el fotógrafo es consciente de que la maquinaria militar alemana lo ha hecho suyo por la fuerza y, pretendidamente, para siempre. De ahí que abunden las fotografías de la Torre Eiffel o la Acrópolis donde un lacónico “París” o un “Atenas” son suficientes para subrayar su calidad de trofeo e incluso, se diría, están de más, tratándose como se trata de hitos consolidados. En otros casos, como el de la Casa de Gobierno de Minsk o el de su equivalente ucraniano, el Derzhprom de Jarkov, el fotógrafo va a saberse ante símbolos del poder soviético que cumplen, *paris pro toto*, como indicativos del colapso de un aparato ideológico, de igual forma que la panorámica de un fiordo noruego opera como paradigma de la incautación de *lo nómada*, sin duda uno de los máspreciados mitemas del nacionalsocialismo.

No todos los lugares lucen por igual y muchos no lucen en absoluto pero no por ello dejan de ser fotografiados. Es el caso de ciudades devastadas por el propio ejército alemán, cuyas ruinas son tituladas con absoluta frialdad –“Dunkerque”, “Ostende, 1940. Calle principal: Calle de la capilla”²⁶–, pero también el de los puentes reducidos a chatarra, un motivo recurrente en toda la Europa ocupada –“Curso superior del Sena en Nogent”, “Destruido en Rusia”²⁷–, o el de poblaciones donde la invasión militar viene a añadir miseria a la miseria. De este lado caen aquellas fotografías en las que el *turismo oscuro* se da la mano con el afán neocolonial del nacionalsocialismo²⁸ y propicia que las visitas a asentamientos de población gitana se rubriquen con un “Barrio gitano en Skopje, 1941” de elegante caligrafía o un “En el barrio gitano de Bukov, Rumanía”²⁹ mecanografiado (Fig. 1). Sobra decir que recurrir a una máquina de escribir para documentar una simple instantánea privada evidencia el grado de mecanización del dispositivo nacionalsocialista y el alcance de los procesos burocráticos implicados en la administración del *Porraímos* o asesinato en masa del pueblo gitano, y justamente por ello un magnífico ejemplo de cómo el análisis íntegro del objeto fotográfico permite atender a detalles significativos que, de no contar con su intervención, permanecerían completamente ignorados.

²⁴ Texto original: “Vor der Hauptbahnhof in Leipzig (6.11.1941)”.

²⁵ Texto original: “Auf der Fahrt nach Odessa”, “Auf der Fahrt von Orleans nach Brüssel”, resp.

²⁶ Texto original: “Dünkirchen”, “Ostende 1940 Haupstraße: Rue de la Chapelle”, resp.

²⁷ Texto original: “Oberlauf der Seine b. Nogent”, “In Russland zerstört”, resp.

²⁸ Vid. Jürgen Zimmerer, “Die Geburt des Ostlandes aus dem Geiste des Kolonialismus. Die nationalsozialistische Eroberungs- und Beherrschungspolitik in (post-)kolonialer Perspektive”, *Sozial.Geschichte* 19, no.1 (2004), 10-43.

²⁹ Texto original: “Zigeuner-Viertel in Skopje (sic) 1941”, “Im Zigeunerviertel Bukov. (Rumänien)”, resp.

²¹ Giovanni De Luna, *El cadáver del enemigo. Violencia y muerte en la guerra contemporánea* (Madrid: 451, 2007), 115.

²² Peter Fritzsche, *Vida y muerte en el Tercer Reich* (Barcelona: Crítica, 2009), 143.

²³ Klaus Latzel, “Tourismus und Gewalt. Kriegswahrnehmungen in Fieldpostbriefen”, en *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, eds. Hannes Heer y Klaus Naumann (Hamburgo: Hamburger Edition HIS, 1995), 449.

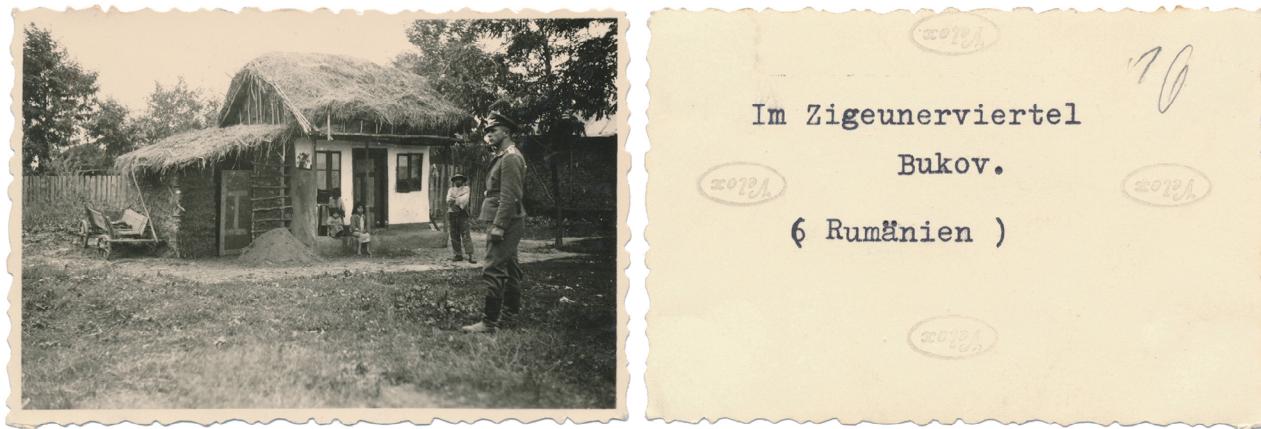


Figura 1. Verso y reverso de fotografía anónima, h. 1941.

Fuente: Colección del autor.

4.2. Dimensión documental: la fotografía como informe

A menudo el laconismo cede su lugar a descripciones que fijan la circunstancia o el contenido de la fotografía con mayor precisión. Por seguir con el escenario y la temática anteriores, hallaremos fotografías de visitas a asentamientos gitanos donde la dimensión *turística* se une a la documental en textos que, además del lugar y la fecha, titulan el motivo a la manera de un material de archivo de utilidad imprecisa pero, a la luz de las circunstancias, fácil de conjeturar —así, “Barrio gitano en Bukov, junto a Ploesti. Agosto de 1941. Niño gitano durmiendo” o “Barrio gitano en Bukov, junto a Ploesti. Agosto de 1941. Un niño gitano”³⁰.

Las notas descriptivas servirán asimismo para documentar aquellos motivos que el fotógrafo considera especialmente jugosos. La presencia de adolescentes y mujeres entre las filas del ejército soviético va a ser uno de ellos, y lo será tanto por su peculiaridad como por el valor simbólico que se les otorga en el marco de una confrontación entre modelos ideológicos y culturales —“En el campo de prisioneros de Logdanovokov. Un soldado de catorce años y una mujer soldado, 8.9.41” o “Una soldado rusa, Cáucaso, verano de 1942”³¹ son ejemplos de ello. Idéntico valor van a recibir los prisioneros centroasiáticos captados en escenas de explotación laboral —“Prisioneros haciendo caminos bajo la supervisión de nuestros zapadores. Laponia, septiembre de 1942”³² es buena muestra de la normalidad concedida al *Zwangsarbeit* o trabajo forzado de los cautivos— o en otras donde, contra todo pronóstico, se les sitúa en cierto plano de igualdad *existencial* —“Otro kazajo. Él viaja 6000 km. y yo 2000 km. desde casa para encontrarnos aquí, frente a San Petersburgo. ¿Por qué el esfuerzo? Al final, el placer es mutuo. Mayo de 1942”³³.

Al margen de estos ejemplos situados en algún lugar entre lo periodístico y lo *profilmico*, lo cierto es que la mayoría de enunciados descriptivos va a ponerse al servicio de una reiteración de lo mostrado en las propias fotografías, de una didáctica elemental, o de ciertos pormenores, fríamente expresados, vinculados a la experiencia personal —así, en “Lugar de impacto de una bomba de fragmentación (a unos 100 m. de mi tienda). Se pueden ver algunas esquirlas en la hierba”³⁴, por poner un caso.

4.3. Dimensión afectiva: la fotografía como mensaje

Con frecuencia la calidad emocional de esa experiencia da pie a anotaciones donde la asepsia queda decididamente atrás: consciente de que la práctica fotográfica desborda lo notarial, el soldado explota su potencial emotivo añadiendo al dorso mensajes y guiños destinados de manera explícita a sus allegados. Esta dimensión afectiva de lo fotográfico constituye una extensión más de la práctica civil y viene a demostrar que una fotografía “puede tener una serie de cualidades materiales, pero solo se activa cuando alguien utiliza de cierta manera cualquiera de ellas”³⁵, es decir, cuando la hace “funcionar” de forma intencionada.

Que la palabra es el catalizador en ese proceso se evidencia tan pronto como aparece un texto personalizado al dorso de la fotografía. Por mucho que este pueda venir servido por fórmulas protocolarias sin un ápice de originalidad, el mensaje afectivo va a transfigurar por completo la escena —así, cuando leemos “En eterno recuerdo de tu Willi”³⁶— e incluso proporcionarle un nuevo estrato de sentido —por ejemplo, en la fotografía de un grupo de prisioneros franceses junto a sus custodios alemanes donde las palabras “Recuerdos del Padre Rich. de Düsseldorf. Hermano Lothringen”³⁷ permiten

³⁰ Texto original: “Zigeuner-Viertel im Bukov b/Ploiesti. Im Aug. 41. Schlafendes Zigenuer-Kind”, “Zigeuner-Viertel im Bukov b/Ploiesti. Im Aug. 41. Ein Zigenuer-Kind”, resp.

³¹ Texto original: “Im Gef.-Lager von Logdanovokov (sic). Ein 14 jähriger Soldat und ein Flintenweib. 8.9.41”, “eine russ. Soldatin. Kaukasus, Sommer 1942”, resp.

³² Texto original: “Gefangenen machen Strassen unter der Aufsicht von unser Pioneren. Lapland sept. 1942”.

³³ Texto original: “Auch ein Kasache. Er führt 6000 km. Ich 2000 km. von Hause um uns hier vor Petersburg zu treffen.”

Wozu die Anstrengung? Das Vergnügen ist spälich auf beiden Seiten. Mai 42”.

³⁴ Texto original: “Einschlagstelle einer Splitterbombe (etwa 100m. von meinem Zelt). Man sieht im Gras einige Splitter Spüren”.

³⁵ Gillian Rose, *Visual methodologies* (Londres: SAGE, 2007), 220.

³⁶ Texto original: “Zum ewigen Andenken an Deinen Willi”.

³⁷ Texto original: “Andenken von Priester Rich. aus Düss/ Br. Lothringen”.



Figura 2. Verso y reverso de fotografía anónima, 1941.

Fuente: Colección del autor.

desvelar que en realidad se trata de capellanes castrenses. Romper con ese formulismo pasará en ocasiones por convertir la fotografía en un motivo para el juego –“Vísperas en Enzweihingen an der Enz. Reconocedme junto a los caballos sobre el vehículo”³⁸– o en una broma cómplice –así, el texto que reza “Fecha 26. 6.41. Saludos desde África. Tuyo, Walter. ¿Debo traer un niño así?”³⁹ construye una humorada de tinte supremacista al hilo de una escena infantil en la Libia ocupada (Fig. 2).

Cabe señalar, en fin, que cuando sea el soldado alemán quien caiga prisionero las cartas seguirán fluyendo esporádicamente al hogar desde los espacios de internamiento y con ellas lo harán, de forma excepcional, fotografías dedicadas. La particularidad de la situación y la censura impedirán en estos casos cualquier tipo de mensaje crítico o lúdico y reducirán el enunciado a lo esencial: enviar unas cuantas palabras a modo de lejano braceo y escueto certificado de vida –“En recuerdo del cautiverio. Noviembre de 1946. Tu Alfred”⁴⁰, es todo lo que puede contar un individuo que luce en sus perneras la P y la G que le identifican como *prisonnier de guerre*.

4.4. Dimensión mágica: la fotografía como fetiche

El flujo de fotografías en condiciones de cautiverio se da asimismo en sentido inverso. No solo al término de la guerra, como en el caso anterior, sino también durante su transcurso y donde quiera que el soldado alemán esté confinado, especialmente en campos situados en África del Norte, EE.UU. o Canadá. A uno de estos últimos quiso llegar la fotografía de una muchacha que posa sonriente ante un campo de cereal y a cuyo dorso encontramos todo un despliegue de signos: las marcas de agua del papel y el número de código del laboratorio, como es habitual, pero también una cifra escrita a lápiz, el sello de la censura oficial canadiense –prueba de que nunca alcanzó su destino– y, en lo que aquí interesa, una apelación al

“Verano de 1939”⁴¹ que habría de servir al prisionero, probable autor del retrato, para evocar la existencia previa al conflicto, sostener el vínculo afectivo y mantener viva la esperanza del regreso (Fig. 3).

Que Rancière está en lo cierto al sostener que “dar a las imágenes su consistencia propia es justamente darles la consistencia de quasi-cuerpos, que son más que ilusiones y menos que organismos vivos”⁴² viene a confirmarlo la carga apotropaica de este tipo de fotografías. Cuando se mira y remira el retrato del ser querido, cuando se palpa y se besa delicadamente la superficie donde quedó registrado, poca duda ha de existir de que el objeto portador no es uno entre tantos y que su manipulación aspira a satisfacer *mágicamente* un deseo. Bajo esa disposición de ánimo se sostendrá incluso que las fotografías “hablan con nosotros, a veces literalmente, otras veces figuradamente, o silenciosamente nos devuelven la mirada”, como tantas veces se ha dicho de ciertas obras maestras de la pintura y Mitchell se encarga de recordarnos⁴³.

Este culto hacia la fotografía del ser querido se alimenta de la posibilidad de un reencuentro y difiere sustancialmente del profesado hacia el retrato del camarada caído, donde la esperanza cede ante el recuerdo y el deseo íntimo ante la pérdida irreparable. El dorso de estas fotografías va a atestiguar ese carácter mnemónico sirviéndose unas veces de una mención emotiva y otras de un fatídico recuento, tal y como sucede en los numerosos retratos colectivos donde se marcan con una cruz los nombres de quienes ya murieron. Aunque estas fotografías actúasen ante todo como homenaje y *memorial de bolsillo* a los caídos, lo cierto es que servían también para galvanizar las *virtudes* militares en juego: camaradería, sacrificio, fidelidad, honor y, especialmente, venganza⁴⁴. Esta dimensión de la fotografía bélica amateur

³⁸ Texto original: “Vesperzeit in Enzweihingen a.d Enz/ erkennen bei den Pferden auf d. Auto”.

³⁹ Texto original: “d. 26. 6.41/ Grüße aus Afrika/ Dein Walter/ Soll ich solch ein Kind mitbringen?”.

⁴⁰ Texto original: “Zum Andenken an die Gefangenschaft/ November 1946/ Eur Alfred”.

⁴¹ Texto original: “Sommer 1939”.

⁴² Jacques Rancière, “¿Quieren vivir realmente las imágenes?”, en *Pensar la imagen*, ed. Emmanuel Alloa (Santiago de Chile: Metales pesados, 2020), 216.

⁴³ William J. Mitchell, “¿Qué quieren realmente las imágenes?”, en *Pensar la imagen*, ed. Emmanuel Alloa (Santiago de Chile: Metales pesados, 2020), 181.

⁴⁴ Vid. Sonke Neitzel y Harald Welzer, *Soldados del Tercer Reich. Testimonios de lucha, muerte y crimen* (Barcelona: Crítica: 2011).



Figura 3. Verso y reverso de fotografía anónima, 1939.

Fuente: Colección del autor.

ha merecido mayor atención que cualquier otra y no en vano motivó parte de los análisis derivados de la exposición itinerante *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, exhibida entre 1995 y 1999, en su primera versión, y 2001 y 2004, en la segunda. Es en el contexto del exceso de violencia contra el oponente, objeto de la muestra, donde mejor se constata que el recuerdo del camarada caído alienta en buena medida ese exceso y que unas fotografías contestan a otras en un toma y daca fatal. Ejecuciones sumarias, asesinatos en masa, castigos ejemplarizantes, cadáveres mutilados, fosas comunes: todo ello estaba vetado a la cámara y sin embargo iba a ser metódicamente fotografiado por el soldado, puesto en circulación bajo mano y atesorado como fetiche e íntima prueba de que la venganza se había consumado⁴⁵. En palabras de Mignemi,

la fotografía tiene la posibilidad de transformarse en el equivalente simbólico de los ritos reparadores hacia el enemigo [...] La pequeña imagen del horrible asunto —el enemigo asesinado— llevada en la cartera del soldado a lo largo de la guerra con el riesgo de que, en caso de ser capturado, se convierta en una prueba irrefutable de responsabilidad individual... Qué mejor que esto puede transformar, por ejemplo, el objeto enemigo en un objeto amigo [...] en una especie de rito propiciatorio⁴⁶.

Ciertamente, esas "imágenes de violencia, brutalidad y matanzas están por todas partes en los

archivos"⁴⁷ aunque rara vez, por motivos obvios, en los familiares. De contar con ellas, las anotaciones al dorso habrán de servir para dotarlas de una calculada ambigüedad que las relegue a la categoría de fenómeno noticioso o eximir de cualquier responsabilidad al autor, en línea con ese soldado alemán que, tras posar junto al cadáver de un soldado francés como si de una pieza de caza se tratara, creyó oportuno aclarar que este habría sido "Hallado por casualidad"⁴⁸.

4.5. Dimensión performativa: la fotografía como artefacto

Aunque la anotación del ejemplo precedente pueda suscitar dudas acerca de la calidad real de la escena, pocas han de quedar cuando el motivo ha sido manifiestamente dispuesto para ser fotografiado. No en los términos en los que lo sería un retrato al uso, por supuesto, sino mediante operaciones escénicas que pueden ir de la parodia a la recreación de sucesos, pasando por la impostura y la manipulación interesada de terceros. Que "lo grotesco constituye por sí solo una cualidad del mal"⁴⁹ se evidencia en escenas donde la instrumentalización de la población sometida se pone al servicio de un cálculo de efectos: cuando el oficial con gorra de plato, pantalones de montar y Cruz de Hierro construye su pose altiva abrazando a dos ancianas polacas, y cuando la titula en atención a su grado militar —"Capitán"⁵⁰—, la escena deviene una burla retorcida que solo hará

⁴⁵ Vid. Kathrin Hoffmann-Curtius, "Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten", *Fotogeschichte* no.78 (2000), 63-76.

⁴⁶ Alfonso Mignemi, "La rappresentazione fotografica delle stragi", en *Crimini e memoria di guerra*, ed. Luca Baldissara (Nápoles: L'ancora del Mediterraneo, 2004), 169.

⁴⁷ Frances Guerin, *Through Amateur Eyes: Film and Photography in Nazi Germany* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), 51.

⁴⁸ Texto original: "Auf (sic) zufall gefunden".

⁴⁹ Ángel González García, *Arte y terror* (Barcelona: Mudito & Co., 2008), 166.

⁵⁰ Texto original: "Hauptmann".



Figura 4. Verso y reverso de fotografía anónima, 1940-1944.

Fuente: Colección del autor.

sonreír a alguien ideológica y éticamente afín. De igual forma, cuando el soldado le ofrezca un cigarrillo a un menor francés de origen africano no va dejar pasar la oportunidad de encendérselo para componer una pieza denigrante y destinada a *los suyos* donde puede verse, según él, cómo “Un bastardo de 10 años me pide fuego” (Fig. 4)⁵¹.

Con semejante grado de perversión resulta difícil establecer cuántos de los actos destructivos se perpetraron exclusivamente para ser fotografiados o hasta qué punto la fotografía fue coadyuvante en su comisión. El incendio sistemático de aldeas eslavas es un componente significativo de la política de *tierra quemada* pero también un ejemplo de este tipo de acciones performativas: si en “Rokov, cerca de Minsk, 1941” asistimos a una aséptica panorámica del *evento*, en “Una cabaña ardiendo cerca de Konnirpol”⁵² la escena que la muestra reflejándose en un lago al atardecer adquiere un cariz diabólicamente sublime, es decir, hermoso y terrible a la vez. Al igual que en el caso de aquel cadáver *hallado por accidente*, la atrocidad de estas escenas de perpetración querrá encubrirse en ocasiones mediante alguna peculiar eximente —“En llamas a causa del robo”⁵³, por ejemplo— que, lejos de atenuar la dimensión delictiva, no hará sino reafirmar la catadura del fotógrafo y su rol ejecutor. A fin de cuentas, dirá Jean-Luc Nancy, “el violento quiere ver su marca sobre aquello que ha violentado y la violencia consiste precisamente [...] en la impresión por la fuerza de su imagen en su efecto y como su efecto”⁵⁴.

4.6. Dimensión política: la fotografía como panfleto

Si el propio Goebbels había proclamado en tiempos de paz que ese “ejército de millones de fotógrafos aficionados” que componía la nación alemana debía consagrarse al “campo ilimitado e importante a nivel nacional de la reconstrucción intelectual y espiritual”⁵⁵, con mayor motivo debía serlo ahora, cuando el ejército metafórico era real y a esa reconstrucción le seguía un expansionismo feroz. Gracias a este proceso el soldado iba a poder recrear a su antojo y sobre el terreno aquellos modelos fotográficos que habían guiado su ideologización, de suerte que si su mirada se focalizaba con especial énfasis en los pueblos judío y gitano no era por una curiosidad real, ni mucho menos, sino por un afán de réplica de esa iconografía que venía servida por la insidiosa propaganda oficial. Por si fuera poco, el fotógrafo iba a acompañar su desprecio con fórmulas terribles —“Ser rumano es una profesión”⁵⁶, leemos tras la fotografía de tres criaturas de etnia gitana mendigando al pie de un convoy militar ferroviario— o identificando como *Jude* o *Zigeuner* a cualquier individuo que le resultase incómodamente extraño, tal y como evidencian las incontables fotografías donde los protagonistas aparecen así rubricados, sin mayor explicación.

Quizá menos conocidas sean las fotografías de pueblos igualmente señalados, como los eslavos, a cuya demonización consagró el régimen artefactos propagandísticos como la impactante e infame exposición *Das Sowjetparadies*, de 1941⁵⁷. A tal punto

⁵¹ Texto original: “Ein 10 jähriger Bastard bittet mir Feuer/Corbie”.

⁵² Texto original: “Rokov b. Minsk 1941”, “Eine brennende Hütte bei Konnirpol”, resp.

⁵³ Texto original: “Für Raub (sic) der Flammen”.

⁵⁴ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images* (París: Galilée, 2003), 44.

⁵⁵ Willy Frerk, “Das Erlebnis des einzelnen ist zu einem Volkserlebnis geworden, una das durch die Kamera!”, *Photofreund* XIII, no.22 (1933), 417.

⁵⁶ Texto original: “Rumänen zu sein ist ein Beruf (Bk.)”.

⁵⁷ Vid. Rosemarie Burgstaller, *Inszenierung des Hasses. Feindbildausstellungen im Nationalsozialismus* (Fráncfort del



Figura 5. Verso y reverso de fotografía anónima, 1941-1943.

Fuente: Colección del autor.

la práctica privada iba a verse condicionada por la muestra —servida con formidable aparato publicitario, por supuesto—, que el fotógrafo armado iba a incorporar de forma literal motivos iconográficos como las viviendas tradicionales de los lugareños —“Kivorograd 1941. Trabajadores. Vivienda de barro”— o los menores forzados a la mendicidad —“Niño ruso pidiendo pan” (Fig. 5)—, cuando no llevarle a rotular sus retratos de vagabundos con el propio título de la exposición —“En el paraíso soviético”⁵⁸.

Idéntica literalidad presentan las anotaciones al dorso de las referidas fotografías de prisioneros originarios del África Occidental, donde son las locuciones del noticiario oficial *Die deutsche Wochenschau* las que suelen dictar el guion. “La gran nación. La civilización francesa”, “Portadores de cultura” o “Ejército de negros. Sus camaradas de armas”⁵⁹ son solo algunas de las expresiones empleadas en dichos semanarios que el soldado alemán, en su afán por cuestionar la legitimidad de Francia y redimir de paso el carácter ilegítimo de la ocupación militar, va a replicar sin más⁶⁰. El dorso de las fotografías no proporciona aquí claves de lectura de la escena, o detalles acerca de su obtención, o mensajes personalizados, sino una estremecedora confirmación del grado de ideologización del soldado que viene servida por esa irónica fricción entre lo dicho y lo mostrado tan característica de la propaganda oficial.

4.7. Dimensión comercial: la fotografía como negocio

Gracias a su alto valor simbólico y cambiario, estas fotografías de prisioneros de origen africano proliferan sobremanera y es gracias a los sellos de tinta estampados en ellas que disponemos de claves sobre su multiplicación y circulación. Así, comprobaremos que un tal “Viegener revela, copia, amplía”⁶¹ esa fotografía donde un grupo de ellos se lava desnudo a la intemperie y estimaremos que algún laboratorio o fotógrafo independiente se sirvió de un negativo *amateur* llegado del frente para positivar copias y lucrarse con él, y presumiremos también que la cifra situada inmediatamente la derecha, “6986”, actuó como número de referencia para eventuales pedidos. A apuntalar esta hipótesis contribuyen dos fotografías de la campaña de Rusia, una de un santo o curandero y otra de un grupo de mujeres-soldado —*Flintenweiber*, en la jerga militar—, a cuyo dorso figuran sendos sellos impresos donde puede leerse “Ludwig Preinfalk. Fotógrafo. Ostermiething. Para pedidos adicionales debe indicarse el número 17228” y “Ludwig Preinfalk. Fotógrafo. Ostermiething. Para pedidos adicionales debe indicarse el número 16331”⁶² —y son solo dos simples muestras.

Signos como estos llevan a pensar que ese menudeo compitió con el comercio de productos que explotaban asimismo la imaginería de la contienda, caso de las *Kauffotografien* —postales comerciales de pequeño tamaño— o los cromos adjuntos a las chocalatinas, el tabaco y el café, aunque, a todas luces, si esta dinámica se daba en la retaguardia era porque ya en el propio frente había obtenido carta de naturaleza.

⁵⁸ Meno: Campus, 2022.

⁵⁹ Texto original: “Kivorograd 1941. Arbeiter Wohnhaus aus Lehm”, “Russisches Kind beim Brot bitteln”, “Im Sowjetparadies”, resp.

⁶⁰ Texto original: “La grande nation/ La civilisation français (sic)”, “Kulturträger”, “12.) Somme-Seine/ Wie wirds Ihnen wohl in der Gefangenschaft ergehen?/ Armee der Nigger/ Ihre Waffengründerschaft”, resp.

⁶¹ Vid. Julia Torrie, “Visible Trophies of War: German Occupiers’ Photographic Perceptions of France, 1940-44”, en *The Ethics of Seeing: Photography and Twentieth-Century German History*, eds. Jennifer Evans et al. (Oxford/Nueva York: Berghahn, 2017), 108-137.

⁶² Texto original: “Viegener entwickelt, kopiert, vergrossert/ 6986”.

⁶³ Texto original: “Ludwig Preinfalk, Lichtbildner, Ostermiething. Bei Nachbestellungen ist die Nr. 17228 anzugeben”, “Ludwig Preinfalk, Lichtbildner, Ostermiething. Bei Nachbestellungen ist die Nr. 16331 anzugeben”, resp.

Si bien resulta difícil establecer en qué grado se comerciaba impunemente en él con fotografías, existen indicios que apuntan hacia una práctica regular que involucraba a fotógrafos que ya lo eran en la vida civil o a aficionados de cierto nivel capaces de poner en circulación su propio trabajo. Las pruebas más elocuentes en este sentido vienen de la mano de sellos donde a la dirección civil le antecede el número de correo de campaña o *Feldpost*, específico para cada soldado, como en el caso de una serie fotográfica donde el autor detalla ambos extremos –“August Mayer. Correo de campaña 04867. Dirección civil: Calle Lübeck, 114, Hamburgo 42”⁶³– junto a la correspondiente *clave de catálogo* y una breve anotación a lápiz con el lugar y la fecha de cada escena.

A escala más modesta, abundan también las fotografías a cuyo dorso se indica el número de copias a repartir entre camaradas. Una de ellas muestra el modo más simple de consignar ese dato en una instantánea titulada “Tipos árabes. Bengasi. Verano de 1941. 22 xxx”⁶⁴ cuyo interés aparente, suficiente para verse reproducida al menos tres veces, residiría en la convivencia de varios niños mendigos con una esvástica y un *fascio* dibujados –a modo de reclamo– por ellos mismos. Como es de suponer, esta contabilidad de puño y letra constituye un excelente indicativo no solo de los flujos de reproducción y circulación de fotografías sino también de las cualidades que suelen presentar las más solicitadas. Así, en la serie perteneciente a un soldado del Gebirgsjäger Rgt. 98 –Regimiento 98 de cazadores de montaña– se observa cómo las fotografías relativas a la vida en retaguardia o a las rutinas del frente carecen de cualquier anotación que no sea la del pertinente número de referencia, en tanto la épica escena de un sanitario atendiendo a un herido viene acompañada

de un listado de apellidos y de un recuento final de hasta doce copias⁶⁵ que acredita su éxito de ventas (Fig. 6). De igual forma, de las fotografías obtenidas por un miembro de los *Landschützen* a cargo de una brigada de trabajadores forzados de origen judío –identificables por sus brazaletes–, la más solicitada va a corresponder a aquella que los muestra retirando nieve a paladas en alguna ciudad del este europeo. “Otto 2, Heiner 1, Rudi 1, Otto 1”⁶⁶: esta es la torpe y terrible contabilidad que figura en el reverso de la toma en cuestión pero quién sabe si también, confirmando la virtualidad de este tipo de análisis material, una futura prueba de cargo contra los sujetos implicados en la escena.

4.8. Dimensión técnica: la fotografía como ensayo

De las posibilidades que el escenario bélico ofrece al fotógrafo este no solo se verá tentado por las más instrumentales sino también por la práctica fotográfica como tal. “El hecho de que en ese ‘lugar’ alguien haya dejado de golpear, de matar, de acosar, de mutilar movido por el simple deseo de fotografiar, pone a nuestra disposición [...] una dimensión cognoscitiva irrepetible”⁶⁷ que, sin embargo, no va a estar exenta de violencia. Efectivamente, numerosas fotografías dan cuenta de una labor cuyo único propósito aparente, en medio del drama inducido en mayor o menor grado por el propio soldado, es la especulación técnica y formal: paisajes a contraluz, planos de detalle, escenas bucólicas o retratos en contrapicado constituyen fines en sí mismos y no vehículos al servicio de tal o cual significado, de esta o aquella intención comunicativa. Quizá no pudiera ser de otra manera, viniendo como viene este individuo de consumir una ingente cantidad de fotografías artísticas,



Figura 6. Verso y reverso de fotografía anónima, h. 1943.

Fuente: Colección del autor.

⁶³ Texto original: “Aug. Mayer/ F.P. 04867/ Ziviladresse:/ Hamburg 24 Lübeckestr. 114”.

⁶⁴ Texto original: “Araber Typen. Bengasi Sommer 1941 22 xxx”.

⁶⁵ Texto original: “54./ (listado ilegible)/ 12”.

⁶⁶ Texto original: “Otto 2/ Heiner 1/ Rudi 1/ Otto 1”.

⁶⁷ De Luna, *El cadáver del enemigo. Violencia y muerte en la guerra contemporánea*, 26.

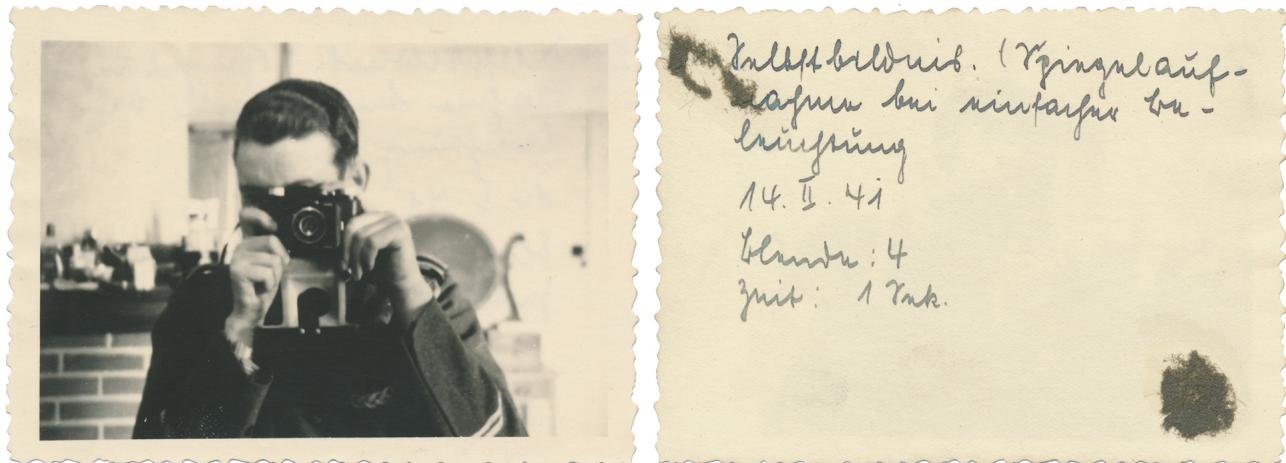


Figura 7. Verso y reverso de fotografía anónima, 1941.

Fuente: Colección del autor.

de intentar remediarlas con la ayuda de publicaciones y cursos especializados, o de integrar alguno de los incontables clubes y asociaciones que guiaban la actividad fotográfica popular en los años previos a la contienda.

Las trazas de esas aspiraciones estéticas y de esa actividad previa se manifiestan bajo la forma de títulos de cariz artístico o datos técnicos de la toma. De este modo, si niños musulmanes protagonizaban antes escenas teñidas de sarcasmo ahora se pondrán al servicio de una “Vista desde un café árabe en Beni Kaltoum”⁶⁸ que bien podría formar parte de un portafolio editorial o de un certamen fotográfico al uso, e igual harán sus correligionarios macedonios para componer esa *fotografía de calle* cuyo título, “Musulmanes en Novi Pazar. Verano de 1943”⁶⁹, viene acompañado de la característica etiqueta adhesiva donde el *aficionado avanzado* consigna variables como “Toma, lugar, fecha”. Con todo, quizá el ejemplo más ilustrativo en este sentido venga de la mano de esa fotografía donde un oficial incorpora, con nerviosa y casi indescifrable caligrafía *Sütterlin*, todas aquellas informaciones que en las secciones de concurso de publicaciones como *Fotografische Rundschau*, *Photofreund* o *Foto Beobachter* cabría esperar: “Autorretrato. Reflejo en el espejo con luz natural. 14 de febrero de 1941. Diafragma: 4. Tiempo de exposición: 1 segundo” (Fig. 7)⁷⁰. Ocioso decir que ese espejo no solamente refleja un rostro sino también un perfil ético y una fruición incontrolable; un modo de conducirse en plena devastación, en definitiva, que bien podría convertir esta pequeña fotografía en paradigma y metáfora concluyente de esta casuística particular.

5. Conclusiones

Sirviéndose de una terminología deudora de Appadurai o Latour, Hüppauf defiende que “la renovación de la fotografía de guerra necesita una

hermenéutica [...] que las convierta en actores y las constituya en red activa de acción”⁷¹. Es muy posible que la fotografía *amateur*, atravesada como está por dinámicas, tensiones y resonancias de todo tipo, sea el ámbito idóneo donde ejercitar esa hermenéutica y proceder a esa renovación radical del estatuto —a día de hoy altamente esquematizado, formalizado y mitificado— de la fotografía bélica. Aunque sumarse a ese impulso renovador no es el propósito que guía las páginas anteriores, ni mucho menos, al ensayar la pertinencia y la eficacia del análisis material de la fotografía, y al hacerlo *tomando como objeto* esas fotografías espurias donde la experiencia bélica se manifiesta en toda su complejidad, ambigüedad y crudeza, quizá puedan abrirse nuevas puertas que lo favorezcan. Valga esa sola posibilidad, ese umbral, para estimar la utilidad última de este proceder epistémico.

Un proceder, el que aquí se ha desplegado, marcadamente parcial: cabe insistir por última vez en ello. Otros indicadores podrían sin duda haber entrado en juego —las huellas de desgaste o manipulación directa, por ejemplo— para sumarse a esas marcas de laboratorio, sellos comerciales, etiquetas y, por encima de todo, textos manuscritos, que tan a menudo habitan al otro lado de la imagen fotográfica y la dotan de un marco intencional, una funcionalidad o una tensión emocional que de otro modo nos serían ajenos. Así como el revelador químico es necesario para hacer visible una latencia, así también el reverso fotográfico se ha demostrado aquí indispensable para desvelar la finalidad o el sentido de fotografías donde la inocencia, el azar y la liviandad, comúnmente asociadas a la práctica *amateur*, parecieran brillar por su ausencia. De más está añadir que otras muchas fotografías —no necesariamente dotadas de igual gravedad— esperan acciones similares para reivindicar su peculiaridad y escapar a la condición de *mera imagen* a la que, de un tiempo a esta parte, vienen siendo relegadas bajo el marbete de la accesibilidad.

⁶⁸ Texto original: “Blick aus einem arabischen Kaffe (Beni Kaltoum)”.

⁶⁹ Texto original: “Mahomedaner bei Novi Pazar Sommer 43/ Aufn./Ort/Dat.”.

⁷⁰ Texto original: “Selbstbildnis (Spiegelaufnahme bei einfacher Beleuchtung/14.II.41/ Blende: 4/ Zeit: 1 sek.”.

⁷¹ Bernd Hüppauf, *Fotografie im Krieg* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2015), 339.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Ahmed, Sarah. *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso*. Barcelona: Bellaterra, 2020.
- Appadurai, Arjun. "Introducción: Las mercancías y la política del valor". En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por Arjun Appadurai, 17-87. Ciudad de México: Grijalbo/CONACULTA, 1991.
- Arani, Miriam Y. "Fotografien als Objekte -die objektimmanenten Spuren ihrer Produktions- und Gebrauchszusammenhänge". En *Fotos "schön und nützlich zugleich". Das Objekt Fotografie*, editado por Irene Ziehe y Ulrich Häggele, 29-44. Münster/Berlín: LIT, 2006.
- Batchen, Geoffrey. "Vernacular Photographies". *History of Photography* 24, no.3 (2000): 262-271, <https://doi.org/10.1080/03087298.2000.10443418>
- Boll, Bernd. "Das Adlerauge des Soldaten: Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg", *Fotogeschichte* 22, no.85-86 (2002): 75-87.
- Bopp, Petra. "Die Kamera stets schussbereit'. Die Fotopraxis deutscher Soldaten in den beiden Weltkriegen". En *Das Jahrhundert der Bilder 1900 bis 1949*, editado por Gerhard Paul, 164-171. Gotinga: Vandenhoeck und Ruprecht, 2009.
- Breckner, Roswitha. *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografie*. Bielefeld: Transcript. 2010.
- Burgstaller, Rosemarie. *Inszenierung des Hasses. Feindbildausstellungen im Nationalsozialismus*. Fráncfort del Meno: Campus, 2022.
- De Luna, Giovanni. *El cadáver del enemigo. Violencia y muerte en la guerra contemporánea*. Madrid: 451, 2007.
- Edwards, Elizabeth. "Material beings: objecthood and ethnographic photographs". *Visual Studies* 17, no.1 (2002): 67-75, <https://doi.org/10.1080/14725860220137336>
- Edwards, Elizabeth y Hart, Janine. "Introduction. Photographs as objects". En *Photographs, Objects, Histories. On the materiality of images*, editado por Elizabeth Edwards y Janine Hart, 2-3. Londres: Routledge, 2003.
- Frerk, Willy. "Das Erlebnis des einzelnen ist zu einem Volkserlebnis geworden, una das durch die Kamera!". *Photofreund* XIII, no.22 (1933): 417-422.
- Fritzsche, Peter. *Vida y muerte en el Tercer Reich*. Barcelona: Crítica, 2009.
- González García, Ángel. *Arte y terror*. Barcelona: Mudito & Co., 2008.
- Guerin, Frances. *Through Amateur Eyes: Film and Photography in Nazi Germany*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin. "Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten". *Fotogeschichte*, no.78 (2000): 63-76.
- Holzer, Anton. "Editorial". *Fotogeschichte*, no.87, esp. Rückseite der Fotografie (2003): 3-4.
- Holzer, Anton (ed.). *Fotogeschichte*, no.87, esp. Rückseite der Fotografie (2003).
- Hüppauf, Bernd. *Fotografie im Krieg*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.
- Kossov, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca, 2001.
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Latzel, Klaus. "Tourismus und Gewalt. Kriegswahrnehmungen in Fieldpostbriefen". En *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, editado por Hannes Heer y Klaus Naumann, 447-459. Hamburgo: Hamburger Edition HIS, 1995.
- Mathys, Nora. "Welche Fotografien sind erhaltenswert? Ein Diskussionsbeitrag zur Bewertung von Fotografennachlässen". *Der Archivar. Mitteilungsblatt für deutsches Archivwesen* 60, no.1 (2007): 34-40.
- Messier, Paul. "Los papeles fotográficos en el siglo XX. Metodologías para su autentificación, conocimiento y datación". En *Conservación de fotografías: treinta años de ciencia*, editado por Jesús Cía, 3-19. Logroño: CAAP, 2011.
- Mignemi, Adolfo. "La rappresentazione fotografica delle stragi". En *Crimini e memoria di guerra*, editado por Luca Baldissara, 157-176. Nápoles: L'ancora del Mediterraneo, 2004.
- Mitchell, William. "¿Qué quieren realmente las imágenes?". En *Pensar la imagen*, editado por Emmanuel Alloa, 179-203. Santiago de Chile: Metales pesados, 2020.
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. París: Galilée, 2003.
- Neitzel, Sonke y Welzer, Harald. *Soldados del Tercer Reich. Testimonios de lucha, muerte y crimen*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Pilarczyk, Ulrike y Mietzne, Ulrike. *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt, 2005.
- Rancière, Jacques. "¿Quieren vivir realmente las imágenes?". En *Pensar la imagen*, editado por Emmanuel Alloa, 205-217. Santiago de Chile: Metales pesados, 2020.
- Rose, Gillian. *Visual methodologies*. Londres: SAGE, 2007.
- Sachsse, Rolf. *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*. Hamburgo: Philio Fine Arts, 2003.
- Sassoon, Joanna. "Photographic materiality in the age of digital reproduction". En *Photographs, Objects, Histories. On the materiality of images*, editado por Elizabeth Edwards y Janine Hart, 196-213. Londres: Routledge, 2003.
- Schmiegeleit, Ulrich. "Macht euch mich keine Sorgen...". En *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945*, editado por Peter Jahn y Ulrike Schmiegeleit, 25-31. Berlín: Museum Berlin Karlshorst/Elefanten Press.
- Schneider, Franka; Bärnighausen, Julia; Klamm, Stefenie y Wodtke, Petra. "Die Materialität des punctum. Zum Potential ko-laborativer Objekt- und Sammlungsanalysen in Foto-Archiven". En *Eine Fotografie. Über die transdisziplinären Möglichkeiten der Bildforschung*, editado por Irene Ziehe y Ulrich Häggele, 219-243. Münster/Berlín: Waxmann/Staatliche Museen zu Berlin, 2017.
- Starl, Tim. *Knipser- Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*. Leipzig: Koehler und Amelang, 1995.

- Tagg, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Torrie, Julia. "Visible Trophies of War: German Occupiers' Photographic Perceptions of France, 1940-44". En *The Ethics of Seeing: Photography and Twentieth-Century German History*, editado por Jennifer Evans et al., 108-137. Oxford/Nueva York: Berghahn, 2017.
- Zimmerer, Jürgen. "Die Geburt des *Ostlandes* aus dem Geiste des Kolonialismus. Die nationalsozialistische Eroberungs- und Beherrschungspolitik in (post-)kolonialer Perspektive". *Sozial.Geschichte* 19, no.1 (2004): 10-43.