

La invasión alemana de Bélgica y la movilización visual en la prensa de Buenos Aires. Un estudio sobre las imágenes del diario *Crítica* durante los inicios de la Gran Guerra

*Emiliano Gastón Sánchez**

Como ha señalado Christian Delporte, la Gran Guerra constituye la primera guerra moderna no solamente por haber desplegado una movilización militar, económica y humana sin precedentes sino también porque inaugura el tiempo de las guerras de movilización mediática (DELPORTE, 2006, pp. 126-127). En efecto, durante la Primera Guerra Mundial todos los medios de comunicación disponibles fueron potenciales instrumentos de la propaganda aunque, sin lugar a dudas, una de las novedades del conflicto radica en el lugar inédito que ocuparon las imágenes en ese entramado propagandístico. La revolución técnica que tuvo lugar en Europa entre finales del siglo XIX y comienzos del XX había transformado el estatus de lo visual, lo cual permitió que las imágenes no sólo fueran susceptibles de ser reproducidas infinitamente sino que también, gracias a nuevas invenciones como la fotografía y el cine, fueran capaces de captar y difundir fragmentos de la realidad. Por esta razón, una vez desencadenada la contienda en los países beligerantes, tanto afiches, como imágenes publicadas en la prensa periódica, postales y películas fueron puestos al

* Doctor en Historia por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Becario postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) con sede en el Instituto de Estudios Históricos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

¹ Si bien es cierto que, como ha señalado Sandra Szir, “la evolución tecnológica de la industria gráfica argentina es una historia que no está hecha en su conjunto”, en los últimos años algunas investigaciones sobre la historia de la cultura impresa y la cultura visual del período han analizado de qué manera una serie de novedades técnicas impulsaron nuevas posibilidades expresivas y comunicativas en cuanto a la reproducción de las imágenes y la puesta en página de las publicaciones periódicas locales. Estas investigaciones han permitido constatar que, por razones técnicas y materiales, la reproducción masiva de imágenes y fotografías en la prensa de Buenos Aires tuvo que esperar hasta finales del siglo XIX para lograr imponerse gracias a la incorporación de ciertos

servicio de la propaganda bélica (WELCH, 2000; PADDOCK, 2004, 2014 y AXELROD, 2009).

En menor medida, aunque de un modo mucho más ecléctico y diverso, dada la ausencia de censuras para el libre desenvolvimiento de las publicaciones periódicas, este fenómeno tuvo sus réplicas en los países neutrales. En la ciudad de Buenos Aires durante los primeros meses de la Gran Guerra, un público lector que ya se encontraba relativamente familiarizado con la presencia del discurso gráfico en la prensa local, fue asaltado por un enorme flujo de imágenes de todo tipo —fotografías, grabados, dibujos, tiras cómicas y avisos publicitarios— que desde las páginas de los diarios y los semanarios ilustrados avivaban los debates y contribuían a los alineamientos de la opinión pública local.¹ A pesar de ello, el papel de la imagen impresa ha carecido de un abordaje pormenorizado, pues aún en las investigaciones más recientes sobre los alineamientos de la prensa periódica y la opinión pública porteña frente a la Gran Guerra, las imágenes han ocupado un lugar secundario y casi ornamental.

Sin embargo, si se atiende a esta cuestión desde la perspectiva de la historia cultural de la prensa y de la cultura impresa, la importancia de las imágenes publicadas en los diarios y las revistas de Buenos Aires durante la Gran Guerra es tan evidente que no amerita demasiadas justificaciones. En primer lugar, debido a que la dimensión gráfica de las publicaciones como así también su tamaño, la cantidad y calidad de sus páginas, en definitiva, las características de la materialidad del soporte, son aspectos fundamentales para el análisis de la prensa como un artefacto cultural específico. En segundo lugar, porque dicha perspectiva permite evaluar cuestiones más amplias y complejas como la rápida circulación de imágenes, temas y motivos tomados de la prensa europea y las diferentes articulaciones entre la imagen y la palabra escrita en el ámbito local. Por último, en un país donde, a pesar de los

¹ Si bien es cierto que, como ha señalado Sandra Szir, “la evolución tecnológica de la industria gráfica argentina es una historia que no está hecha en su conjunto”, en los últimos años algunas investigaciones sobre la historia de la cultura impresa y la cultura visual del periodo han analizado de qué manera una serie de novedades técnicas impulsaron nuevas posibilidades expresivas y comunicativas en cuanto a la reproducción de las imágenes y la puesta en página de las publicaciones periódicas locales. Estas investigaciones han permitido constatar que, por razones técnicas y materiales, la reproducción masiva de imágenes y fotografías en la prensa de Buenos Aires tuvo que esperar hasta finales del siglo XIX para lograr imponerse gracias a la incorporación de ciertos procedimientos como el fotograbado de medio tono (*half-tone*), que posibilitaba la reproducción de imágenes y fotografías a gran escala (SZIR, 2007, pp. 124-128 y 148-154; TELL, 2009, pp. 141-164).

ingentes esfuerzos de las campañas estatales de alfabetización, el grueso del público contaba con competencias de lectura limitadas o directamente nulas, si se tiene en cuenta que hacia 1914 la tasa de analfabetismo rondaba el 35%, las imágenes tenían una gran capacidad para producir y transmitir determinados sentidos.²

Exceptuando a los semanarios ilustrados populares al estilo de *Caras y Caretas*, y colocando el foco de atención en la franja de los diarios porteños, *Crítica* (cuyo subtítulo rezaba: “Diario ilustrado de la noche, impersonal e independiente”), emerge como uno de los casos más destacados en cuanto a la utilización de las imágenes gráficas en el medio local. Pues en su intento por constituirse como la encarnación del periodismo moderno, replicando en el Río de la Plata una serie de características ya probadas por la prensa sensacionalista norteamericana, *Crítica* introdujo importantes novedades estéticas y estilísticas de un enorme impacto visual.

El objetivo de este artículo es analizar las significaciones y funciones que desempeñaron las imágenes en el diario *Crítica* de Buenos Aires durante los meses iniciales de la Gran Guerra. Hasta ahora, las investigaciones dedicadas total o parcialmente al estudio del citado diario se han abocado de manera casi exclusiva a su derrotero en las décadas de 1920 y 1930, cuando el vespertino dirigido por Natalio Botana logró imponer un estilo y un formato exitoso, masivo y sensacionalista (SAÍTTA, 1992; 1998; 1999; 2000 y ABÓS, 2013). Mientras que el periodo

² Aunque existieron intentos previos de establecer un sistema educativo a nivel nacional, el punto de partida fundamental para este proceso fue la sanción de la Ley Nacional de Educación (N° 1420) en junio de 1884, que establecía la obligatoriedad, gratuidad y laicidad de la educación en la Argentina. Más allá de las finalidades políticas albergadas por las élites y de la existencia de altos índices de deserción escolar, lo cierto es que el proceso de centralización estatista de la educación produjo un crecimiento constante de los niveles de alfabetización que sentaron las bases para la conformación de ese nuevo público lector. Hacia finales de la década de 1910 se logró la escolarización de la mayor parte de la población en edad escolar, aunque también alcanzó a los adultos, lo que produjo un fuerte descenso de los índices de analfabetismo entre el Censo Nacional de 1869 y el de 1914. En un periodo de sólo cuarenta años, la población analfabeta de la Argentina había descendido del 77,4 al 35,9%. Para una descripción más detallada de este proceso véase (TEDESCO, 2009 [1986] y PUIGGROS, 1991). Sobre los índices de analfabetismo y asistencia a las escuelas de la población en edad escolar (VÁZQUEZ PRESEDO, 1971, p. 27).

comprendido de su fundación, la tarde del lunes 15 de septiembre de 1913, hasta comienzos de los años veinte y, en particular, los años de la Primera Guerra Mundial, han sido analizados de un modo mucho más tangencial (SAÍTTA, 1998, pp. 41-42; ABÓS, 2013, pp. 119-124).

Sin embargo, el estallido de la Gran Guerra fue un acontecimiento clave para la conformación de la identidad de *Crítica*, un diario de reciente creación que buscaba hacerse de un lugar en la abigarrada y competitiva franja de los vespertinos porteños, disputada también por otros importantes periódicos como *La Gaceta de Buenos Aires*, *La Razón*, *La Tarde* y *Última Hora*. Sus reacciones y alineamientos durante los meses iniciales de la guerra distinguieron al diario de Botana dentro del campo periodístico de Buenos Aires y le imprimieron algunas de las principales características de una primera etapa en la vida del periódico, caracterizada por una compleja imbricación entre nuevos estilos y formatos con viejas prácticas de intervención política que provenían del llamado periodismo “faccioso” del siglo XIX (SAÍTTA, 1998, p. 30).

Ante todo, *Crítica* se destacó por un rápido y desmesurado alineamiento en favor de la causa de la Triple Entente. De hecho, el tono y la virulencia de sus posturas frente a los inicios de la contienda europea son equiparables con algunas de las características discursivas y visuales que posteriormente caracterizaron a las principales publicaciones de la propaganda aliada en Buenos Aires como ser *La Razón Francesa* (1915), *La Acción Francesa* (1915-1917) e *Idea Nacional* (1916). En ese marco, las imágenes constituyeron un eje central de su estrategia comunicativa durante la Gran Guerra y fueron cruciales para desplegar en el seno de la opinión pública porteña una campaña de movilización visual en favor de la Triple Entente.³

³ A partir de la década de 1990 se ha desarrollado una importante renovación historiográfica que ha centrado los estudios sobre la Gran Guerra en el plano cultural e intelectual. En ese marco, los conceptos de “cultura de guerra” y “movilización” dieron lugar a un importante debate que tuvo su epicentro en Francia, vinculado inicialmente a los miembros del Historial de la Grande Guerre en Peronne, pero que tuvo sus ramificaciones en Alemania y Gran Bretaña. Ambos conceptos procuraban difuminar la separación tajante entre el frente y la retaguardia dando paso a una serie de novedosos temas y problemas como, por ejemplo, el papel de los intelectuales y artistas a lo largo del conflicto; la incidencia de la guerra en el ámbito de la educación y los niños; la violencia de guerra y los procesos de construcción de la memoria sobre el conflicto. Arrancado del ámbito estrictamente militar, el término “movilización” fue utilizado para comprender también el consentimiento y las contribuciones culturales y materiales de la prensa y los intelectuales con el esfuerzo bélico de sus respectivas naciones. El concepto de “movilización visual” utilizado en este artículo es tributario de esta perspectiva historiográfica. Sobre el desarrollo de estos conceptos y el debate historiográfico al que

Transcurridas las primeras semanas del conflicto, esa defensa de la Entente se tradujo, de un modo cada vez más sistemático y radical, en una denuncia contra la invasión alemana de Bélgica y las llamadas “atrocidades alemanas”.⁴ Estos hechos fueron fundamentales para justificar el ingreso en la guerra de países como Gran Bretaña y, sobre todo, para influir sobre la opinión pública de las naciones neutrales a través de la prensa y, posteriormente, mediante la publicación en diversos idiomas de los informes oficiales realizados por las diferentes comisiones aliadas a lo largo del año 1915 (DE SCHAEPDRIJVER, 2002).⁵ En Argentina estos acontecimientos tuvieron además una implicancia fuertemente local ya que durante el saqueo y la destrucción de la ciudad belga de Dinant, el 23 de agosto de 1914, las tropas alemanas fusilaron a Rémy Himmer, ciudadano francés y vicecónsul argentino de la ciudad, que perdió la vida junto a 31 trabajadores de su fábrica textil y ante los ojos de su familia (HORNE y KRAMER, 2001, pp. 42-53 y FRANÇOIS, 2001). Este hecho motivó una investigación para constatar si en ese acto se había producido una violación de la neutralidad argentina y una ofensa a los símbolos patrios, cuestión que fue luego

dieron lugar véase: AUDOIN-ROUZEAU y BECKER, 1997; HORNE, 1997; PROST y WINTER, 2004; PROCHASSON, 2005; SMITH, 2007 y PURSEIGLE, 2008.

⁴ A pesar de la existencia de un tratado internacional que establecía su neutralidad frente a un eventual conflicto bélico, el 4 de agosto de 1914, las tropas alemanas invadieron el territorio de Bélgica. A pocos días de iniciada la invasión comenzaron a circular rumores sobre las atrocidades cometidas por los soldados alemanes contra la población civil de Bélgica y de las provincias fronterizas de Francia. En un periodo relativamente breve, del 5 de agosto al 21 de octubre de 1914, se registraron cerca de 6500 fusilamientos y el establecimiento de un patrón de conducta que incluyó robos, saqueos, incendios, violaciones de mujeres, el uso de civiles como escudos humanos, deportaciones y la destrucción de edificios considerados patrimonio histórico y cultural de la humanidad, como la biblioteca de la Universidad de Lovaina y la catedral de Reims. (HORNE y KRAMER, 2001, pp. 74-78 y 435-439).

⁵ La investigación francesa se publicó en enero de 1915, la Comisión Bryce, británica, dio a conocer su informe definitivo en mayo de 1915 y la Comisión Belga publicó su informe final en octubre del mismo año. Para sus respectivas versiones en castellano, véase: *Las atrocidades alemanas. Informe oficial de la Comisión nombrada para comprobar los actos cometidos en el territorio francés con violación del Derecho de Gentes*. París: Garnier, 1915; *Informe acerca de los atentados atribuidos a los alemanes emitido por la comisión nombrada por el gobierno de su Majestad Británica*. Londres: Thomas Nelson, 1915; *Informe sobre las violaciones del derecho de gentes en Bélgica*. París: Berger-Levrault, 1915.

desestimada, y que desató una andanada de críticas a la tibieza de la política exterior del gobierno conservador de Victorino de la Plaza (CISNEROS y ESCUDÉ, 1999, pp. 167-168; LANÚS, 2001, pp. 65-66).⁶

La importancia de este breve periodo de la guerra radica en que — gracias a la información recibida de las agencias de noticias aliadas (SÁNCHEZ: 2014), a la influencia de la propaganda de la Entente (TATO, 2014, pp. 322-333) y a la labor de algunos cronistas y corresponsales como Roberto J. Payró (SÁNCHEZ, 2012)— estos hechos fijaron en la prensa y la opinión pública porteña un imaginario sobre las “atrocidades alemanas” que se tradujo en una matriz interpretativa de la contienda como un choque entre la “civilización” francesa y la “barbarie” alemana, más específicamente, entre la *Kultur* y la *Civilization*. Este modo maniqueo de representar la contienda europea tuvo una larga pervivencia a lo largo de los cuatro años que duró el conflicto y fue reactualizada al calor de nuevas coyunturas como, por ejemplo, el ingreso de los Estados Unidos en la guerra en abril de 1917, que será leído en la misma perspectiva.

Como podrá constatarse en el análisis que sigue, las imágenes publicadas por el diario *Crítica* en relación con la invasión alemana de Bélgica y las llamadas “atrocidades alemanas”, buscaron moldear entre sus lectores una representación simplista y muy peyorativa sobre Alemania y sus líderes. Insertas en el marco de una campaña de deshumanización del “enemigo alemán”, las imágenes jugaron un rol esencial para representar y acreditar la idea de la “barbarie” alemana en Bélgica pero

⁶ El 5 de agosto de 1914, luego del ingreso de Inglaterra en el conflicto bélico, Argentina había declarado la “más estricta neutralidad” frente al estado de guerra entre “naciones amigas”. Véase el “Decreto de 5 de agosto de 1914 declarando la neutralidad de la República en el estado de guerra entre Austria-Hungría, Servia [sic], Rusia, Alemania, Inglaterra, Francia y Bélgica” (MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES Y CULTO, 1919, pp. 4-6). Victorino de la Plaza (1840-1919), vicepresidente la República Argentina, debió hacerse cargo del Poder Ejecutivo Nacional en septiembre de 1913 ante el pedido de licencia por enfermedad del presidente Roque Sáenz Peña. Tras la muerte de este, el 9 de agosto de 1914, se convirtió en el titular del Ejecutivo hasta la finalización del periodo presidencial en octubre de 1916, cuando el último gobierno conservador del PAN (Partido Autonomista Nacional) entregó el poder, por primera vez de 1880, a la Unión Cívica Radical (UCR). Sobre el desempeño del gobierno de la Plaza ante la Gran Guerra véase WEINMANN, 1994, pp. 33-82.

también desempeñaron un papel determinante en la movilización visual de la opinión pública porteña en favor de la Triple Entente, alimentaron los diferentes imaginarios sobre la contienda europea y fueron cruciales en la construcción de un sentido común sobre esta.

De allí que, el análisis pormenorizado de estas imágenes permitirá discutir y matizar ciertas afirmaciones de algunas investigaciones recientes que, en relación con el papel de las estas durante la fase inicial del conflicto, han sostenido, por ejemplo, que la caricatura humorística es: “uno de los modos de tratamiento privilegiados del conflicto en agosto y septiembre de 1914, y da testimonio de la relativa ligereza —cuando no indiferencia— con la cual cabe representarse los comienzos de la guerra allende el Atlántico” (COMPAGNON, 2014, p. 40). De esta forma se traza una mirada muy superficial y generalizadora que no concuerda plenamente con el heterogéneo mundo de la imagen impresa del campo periodístico de Buenos Aires durante los meses iniciales de la Gran Guerra.

El presente artículo se abre con una breve reconstrucción de los alineamientos y posiciones del diario *Crítica* durante los meses iniciales del conflicto. Luego, se analizarán los sentidos y significados de las imágenes del diario relacionadas con la invasión alemana de Bélgica, atendiendo a las diferentes estrategias visuales utilizadas por los dibujantes y caricaturistas del diario dirigido por Natalio Botana. Por último, se examinará las funciones desempeñadas por las imágenes fotográficas en el marco de dicha campaña proselitista.

El diario *Crítica* y los inicios de la Primera Guerra Mundial

Como ya se ha señalado, dentro del arco del campo periodístico porteño tendencialmente favorable a la causa de la Triple Entente o al menos a alguno de sus miembros, el diario dirigido por Botana se diferenció del resto de sus colegas por la

virulencia de sus ataques y por hacer de la guerra europea uno de los ejes del periódico y de sus suplementos ilustrados especiales. Para *Crítica*, la Gran Guerra no se reducía a un enfrentamiento entre un puñado de naciones por sus rivalidades políticas, económicas o territoriales. Por el contrario, en su interpretación sobre las raíces y la naturaleza del conflicto, la contienda emergía como el resultado de un antagonismo secular y milenarista entre la “civilización” francesa y la “barbarie” teutona. Si bien es cierto que esa clave de lectura de la guerra como un choque de culturas o paradigmas civilizatorios antagónicos fue compartida por otros periódicos locales, *Crítica* fue el único diario de Buenos Aires que desde un principio consideró la contienda europea como una suerte de “guerra santa” por la salvaguarda de la Humanidad.

Sin embargo, la radicalidad de sus posiciones no se redujo meramente al plano discursivo, ya que durante el periodo que aquí se analiza *Crítica* impulsó varias denuncias y acciones concretas contra los intereses alemanes en Argentina. En primer lugar, habría que destacar la sistemática denuncia y las interpelaciones al Estado argentino en relación con la actividad de las estaciones de radiotelegrafía que presuntamente operaban desde Buenos Aires en favor de Alemania. Desde el comienzo de la guerra la agencia de noticias Havas y las compañías británicas de cables submarinos controlaron los principales medios de transmisión de la información y las comunicaciones telegráficas con el continente sudamericano. Por ello, las noticias recibidas por los diarios locales procedían casi exclusivamente de los países aliados y las escasas novedades provenientes de las Potencias Centrales eran tamizadas previamente por la censura británica, por lo que la opinión pública de Buenos Aires quedaba virtualmente sometida al monopolio de la información aliada (SÁNCHEZ, 2014). Estas circunstancias, obligaron a Alemania a la utilización de la radiotelegrafía para sus comunicaciones con el continente, aunque este sistema presentaba algunas limitaciones técnicas que hacían que la transmisión fuera más lenta y su caudal más limitado.

En el marco de esa guerra a través del cable, el gobierno argentino, al igual que la gran mayoría de las naciones beligerantes y neutrales, sometió el flujo de las comunicaciones radiográficas a la órbita del Ministerio de Marina, y mediante una

serie de decretos trató de vigilar las comunicaciones realizadas por buques extranjeros sus aguas territoriales. Dichos decretos prohibían el uso de códigos secretos en las transmisiones telegráficas internacionales y, el uso de estaciones de radio en los buques de países beligerantes en sus aguas jurisdiccionales argentinas y en buques mercantes argentinos. Además, se exigió a los barcos de bandera argentina que navegasen en el Río de la Plata que sus radiooperadores fuesen argentinos y que operaran en presencia de un funcionario del gobierno nacional (MINISTERIO DE MARINA, 1915, pp. 9-10). Este ministerio fue también el encargado de atender las recurrentes denuncias de *Crítica* acerca de la existencia de estaciones radiotelegráficas clandestinas en el país que operaban en favor de Alemania y que buscaban instalar en la opinión pública porteña una cierta psicosis sobre la presencia del espionaje alemán en Argentina.⁷

En segundo lugar, durante el periodo aquí estudiado, *Crítica* fustigó en varias oportunidades al gobierno conservador de Victorino de la Plaza por las demoras y la tibieza con la que manejaba la investigación diplomática sobre el fusilamiento del vicecónsul argentino en Dinant. Como ya ha sido señalado, este hecho constituyó el primer conflicto diplomático que deparó el inicio de la conflagración, hito reiterado en el estudio de las relaciones internacionales argentinas durante la Gran Guerra. Si bien es cierto que este breve episodio no llegó a modificar el “consenso neutralista” del gobierno conservador (COMPAGNON, 2014, p. 47), mirado desde la óptica de la prensa y la opinión pública local, el fusilamiento del vicecónsul argentino ocasionó un fuerte debate en el seno de la prensa porteña, impulsó una radicalización en las posiciones de ciertos diarios como *Crítica* y dio lugar a la creación de diversas agrupaciones estudiantiles que solicitaron al gobierno la ruptura de relaciones con Alemania y el ingreso de Argentina en la guerra. Frente a las constantes demoras de la

⁷ Véase, entre otras, “Instalaciones radiotelegráficas. Los alemanes en Buenos Aires”. *Crítica*, nº 407, 31-10- 1914, p. 4.

investigación oficial, *Crítica* no vaciló en denunciar que el lento accionar del representante argentino en Berlín, el doctor Luis B. Molina, y del propio canciller José Luis Murature, se debía a que ambos eran funcionales al Imperio alemán o, como prefería expresarlo *Crítica*, a que eran: “agentes alemanes”.⁸

Esta activa campaña en contra de Alemania y, posteriormente, su tenaz oposición al ascenso del radicalismo al poder, de la mano de Hipólito Yrigoyen, tuvieron sus costos para el diario y provocaron la pérdida de una gran cantidad de anunciantes, en particular, las casas comerciales de origen alemán, que mandaron retirar sus avisos publicitarios del diario.⁹ Ya en noviembre de 1914, acusando el golpe de los comerciantes alemanes radicados en Buenos Aires, *Crítica* sostenía:

Hace tiempo hicimos conocer la pequeña venganza de las casas alemanas mandando a retirar los anuncios y suscripciones a este diario. Nuestra calidad de chicos traviesos, pero no mal intencionados, no nos libró de la venganza ruin de esa raza bárbara. Y cómo felizmente *Crítica* no necesita poco ni mucho de la ayuda alemana para mantener su próspera vida, continuamos y continuaremos con firmeza nuestra campaña en pro de la civilización.¹⁰

Más allá del tono jactancioso, lo cierto es que las consecuencias de esa campaña en favor de la Entente, sumado a su virulento antiyrigoyenismo, fueron muy graves para el vespertino y, de hecho, pusieron en tela de juicio la supervivencia misma del diario. Ello puede constatarse a través de la evolución de su tirada durante los años de la Gran Guerra: luego de algunos picos significativos durante 1915 y 1916, en los años finales del conflicto su tiraje es prácticamente inexistente en

⁸ “El asunto vergonzoso de Dinant ¿Ministros argentinos o agentes del Káiser”. *Crítica*, n° 315, 13-10-1914, p. 1 y “La vergüenza de Dinant. Alemanes en el gobierno argentino. El canciller Murature agente del imperio”. *Crítica*, n° 427, 20-11-1914, p. 1.

⁹ Hipólito Yrigoyen (1852-1933), fue un destacado dirigente de la Unión Cívica Radical (UCR) que accedió a la presidencia de la República en octubre de 1916, dando fin al llamado “orden conservador”. Al igual que su predecesor, Victorino de la Plaza, Yrigoyen mantuvo la política de neutralidad frente al conflicto bélico pero debió afrontar uno de los periodos más álgidos de las repercusiones de la guerra a nivel local. La llamada “crisis de 1917”, comenzó luego del ingreso de los Estados Unidos en la guerra como respuesta al restablecimiento de la guerra submarina ilimitada, una medida que trajo aparejada fuertes presiones diplomáticas para el resto de los países del continente. La gravedad de la situación se incrementó a partir de abril de 1917 a raíz del hundimiento por parte de los submarinos alemanes de varios buques de bandera argentina y por el estallido del “affaire Luxburg”, que originó una fuerte movilización de la opinión pública en favor del ingreso en la contienda. Para una mirada más amplia sobre el accionar del gobierno de Yrigoyen ante la guerra véase, entre otros, WEINMANN, 1994, pp. 85-144; LLAIRO y SIEPE, 1992; SIEPE, 1992; GOÑI DEMARCHI, SCALA y BERRAONDO, 1998.

¹⁰ “Sobre el crimen de Dinant. Rastrerías alemanas”. *Crítica*, n° 425, 18-11-1914, p. 1.

comparación con las cifras de los grandes matutinos como *La Prensa* y *La Nación*. Posteriormente, en los albores de la década del veinte sobrevive con serias dificultades dado el encarecimiento de los insumos, las maquinarias y los servicios informativos.¹¹

De forma inversa a su declinante tirada, el prestigio y la calidad de sus dibujantes le valieron el reconocimiento de la prensa local y de los países aliados. *Crítica* movilizó en favor de la Entente a un eximio plantel de dibujantes que incluía a algunas de las mejores plumas del medio local entre los que se destacaban Pedro de Rojas, el peruano Julio Málaga Grenet, Diógenes “el Mono” Taborda y Juan Carlos Alonso, entre otros. De hecho, algunos de los dibujos y caricaturas de su autoría fueron reproducidas en los periódicos más importantes de Francia, Gran Bretaña e Italia, y como parte de una estrategia de autolegitimación, *Crítica* transcribía diariamente las notas aparecidas en diferentes medios extranjeros en los que se destacan la labor del diario y de su director en la campaña a favor de los aliados.

Más aún, el propio diario atribuía gran parte del éxito de esa campaña a la labor de sus dibujantes y caricaturistas y hacía alarde de las ediciones agotadas y la

¹¹ Durante los años de la guerra *Crítica* lanzó algunos suplementos especiales para determinadas fechas patrias, mediante los cuales logró unos picos de tirada significativos: 107.000 ejemplares el 25 de mayo de 1915 y 123.000 ejemplares el 9 de julio de 1916. Sin embargo, hacia el final de la guerra su tirada había descendido a 19.730 ejemplares (SAÍTTA, 1998, pp. 48 y 54). Otras fuentes alternativas confirman la drástica disminución en la tirada del diario durante esos años. Hacia 1918, el detallado informe de Robert Barrett, funcionario del Departamento de Comercio Exterior de los Estados Unidos (*Foreign Trade Office*) cuyo objetivo era evaluar las posibilidades de venta de insumos y maquinarias a las industrias gráficas de la Argentina, Uruguay y Paraguay, consignaba una tirada de 12.000 ejemplares (BARRETT, 1918, p. 120). Ya en la inmediata postguerra, Luis Maisonnave, en su artículo dedicado al periodismo argentino incluido en el *Anuario Industrial de la Nación Argentina* de 1919, consignó una tirada de 18.000 ejemplares (MAISONNAVE, 1919, p. 11).

demanda de números atrasados por parte de los lectores porteños.¹² Lo cierto es que la importancia de esas imágenes publicadas durante los meses iniciales del conflicto bélico fue tal que a comienzos de 1915 *Crítica* editó un extraordinario *Álbum sobre la Guerra Mundial*, compuesto por más de un centenar de reproducciones de diferentes ilustraciones de sus colaboradores en láminas de 47 x 31 centímetros. A tono con la activa defensa de la Triple Entente que caracterizaba al diario, tanto los breves pasajes que acompañaban a las imágenes como algunos de los textos reproducidos en dicho álbum fueron publicados en castellano, francés e inglés.¹³

Bárbaros, salvajes e inhumanos. Las representaciones del *boche* en el diario *Crítica* durante los primeros meses de la Gran Guerra

En el marco de esa campaña contra la “barbarie teutona” una de las estrategias favoritas del diario de Botana fue la apelación a la caricatura. En continuidad con una larga tradición de la prensa satírica del siglo XIX, *Crítica* apeló a la imagen burlona y corrosiva para referirse a la política nacional e internacional, narrada de modo coloquial y satírico. Generalmente, este tipo de caricatura recoge, amplifica y sintetiza a la manera de un editorial las principales ideas desarrolladas en los escritos que la acompañan, aunque en muchas ocasiones la imagen condensa una serie de sentidos que no dependen necesariamente de un diálogo con los textos que la preceden. Ahora bien, más allá del tono sarcástico y jocoso, el uso de la caricatura en las páginas de *Crítica* no revela cierta indiferencia frente a los acontecimientos europeos sino más bien todo lo contrario: constituyen un claro ejemplo del compromiso de sus dibujantes con la causa aliada y el uso de la caricatura política como un arma eficaz para expresar un sentido crítico, opositor y hasta moral ante determinadas circunstancias o poderes (BURKHART, 2014).

¹² “Desde que se inició la guerra europea y desde que *Crítica* definió bien clara y gallardamente su actitud, puede decirse que buena parte del éxito de esta campaña, ha sido debido al acierto con que nuestros dibujantes han interpretado nuestra manera de ver y nuestra orientación”. “Nuestras caricaturas de la guerra”, *Crítica*, n° 440, 4-12-1914, p. 2.

¹³ La publicación del *Álbum sobre la Guerra Mundial* contó con el apoyo publicitario de importantes empresas y casas comerciales de Buenos Aires y de aquellas vinculadas a las colectividades británica y francesa entre las que cabe destacar la Compañía de Tranvías Anglo-Argentina; Savoy Hotel; Cervecería Argentina Quilmes; Cigarrillos Reina Victoria; Gath y Chaves; Au Bon Marché, Michelin y Chocolates Menier, entre otros. Su costo final fue de \$ 10 m/n.

Sin lugar a dudas, el blanco predilecto de estos ataques fueron el emperador alemán Guillermo II y, en menor medida, su par de la doble monarquía Francisco José. La locura y la decrepitud son dos de los atributos más utilizados por los caricaturistas del diario para referirse a los principales líderes de las Potencias Centrales. En sintonía con algunas de las argumentaciones utilizadas en contra del Káiser durante el debate sobre las responsabilidades por el estallido de la guerra, que constituyó uno de los primeros ejes de debate durante las primeras semanas del conflicto (SÁNCHEZ: 2015), Guillermo II fue representado en las páginas de *Crítica* como un demente. De hecho, ese fue el título elegido por el dibujante peruano Julio Málaga Grenet, que colaboraba en el diario de Botana bajo el pseudónimo de Faber, para inaugurar en el mes de diciembre de 1914 su serie de retratos llamada “Galería enemiga”, dedicada a los líderes de las potencias centrales y sus aliados (Figura 1). Allí el peruano retrata al emperador con la vista perdida y un hilo de baba saliendo de su boca, vistiendo un mameluco con ciertas reminiscencias orientales en el que destaca el número 13 en su pecho como un símbolo de la “maldición” de Guillermo. Al día siguiente, el retratado de Málaga Grenet fue el Kronprinz Guillermo de Prusia. La frase que acompañaba dicho retrato era: “...de padre demente, hijo ‘otario’”.¹⁴

¹⁴ En el lunfardo rioplatense, “otario” define a una persona “cándida, tonta, elegida como víctima de una estafa”. Proviene del nombre de la *Otaria byronia*, el león marino sudamericano, una foca extremadamente lenta, considerada muy poco inteligente en comparación con otras especies. (GOBELLO: 1997, p. 256).

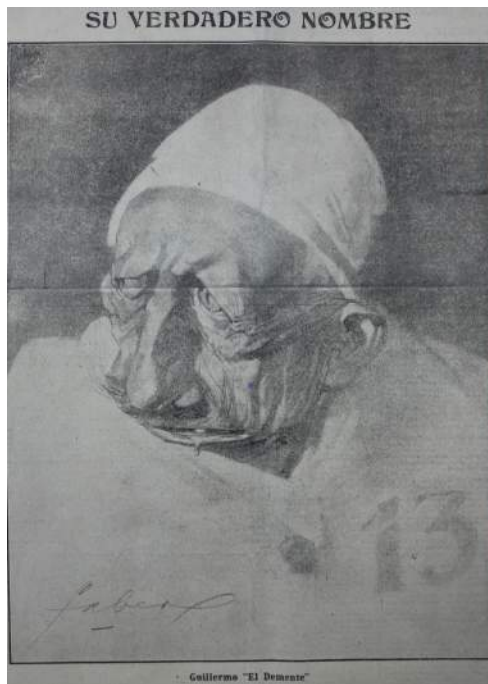


Figura 1

Esa representación de la locura de Guillermo II recurrirá también a una comparación del Káiser con otras figuras de la política y la cultura europea que encarnaban la locura, como el Quijote de la Mancha y Napoleón. Apelando a la comparación, esta estrategia buscaba enfatizar una representación del emperador alemán como un desquiciado, pues sólo ese estado mental podía justificar el accionar de los ejércitos alemanes en Bélgica; a la vez, la comparación con el emperador francés abre paso a las posibles consecuencias: la cárcel y el destierro. En un dibujo de Pedro de Rojas, publicado originalmente el 6 de septiembre y vuelto a publicar “a pedido del público” el 4 de diciembre de 1914, puede verse escenificado el despertar de Napoleón en la isla de Santa Elena preguntando por Guillermo ante la presencia de un catre vacío (Figura 2). De todos modos, en determinadas ocasiones, la figura del emperador francés funciona como un modelo positivo: su grandeza y genio militar no puede ser siquiera equiparable a la torpeza de Guillermo II, a quien el traje militar de Napoleón “le queda demasiado grande” (Figura 3).



Figura 2

Figura 3



Por su parte, el emperador Francisco José fue reiteradamente representado como un anciano diminuto de espalda arqueada y manos extremadamente grandes. Como sostiene David Le Breton en su análisis de la “semántica corporal”, la forma de representar el cuerpo comunica una multiplicidad de sentidos concentrados en la

imagen del anciano emperador (LE BRETON, 1995, p. 13). Si la mirada es el sentido hegemónico de la modernidad, aquello que la mirada aliadófila de *Crítica* describe en el cuerpo de sus enemigos nos informa sobre una serie de sentidos subyacentes e imaginarios que exceden a los argumentos explicitados. El esmirriado cuerpo del emperador austriaco es entonces lo opuesto a una visión estilizada del cuerpo por entonces puesta en marcha en la publicidad de masas y cuyos valores le son totalmente antagónicos: la juventud, la vitalidad y la seducción.

Otra variante de esta campaña gráfica apeló a la animalización y a las representaciones zoomórficas de los alemanes y sus principales líderes bajo el aspecto de determinados animales, como los cerdos, las ratas y los perros. Sin dudas, la figura utilizada con más frecuencia fue la del cerdo, ya sea mediante la reproducción de imágenes y grabados de publicaciones europeas como en dibujos de colaboradores del diario (Figura 4). Los antropólogos e historiadores de la cultura influenciados por la antropología simbólica de cuño geertziano, han señalado que en la tradición judía y musulmana el cerdo es considerado un animal inmundo cuya carne no debe ser comida ni sus cadáveres tocados. Además, en la tradición cristiana, dada una particular dimensión de su anatomía —los cerdos no son rumiantes pero tiene las pezuñas separadas— podían poner en peligro el orden bíblico, por lo que debían ser abominados (DARNTON, 1986; HARRIS, 2005). Más mundanamente, cabría destacar que la imagen del cerdo como un arma para fustigar a los enemigos políticos era un tema recurrente de la caricatura política al menos desde mediados del siglo XVIII (DUPRAT, 1992, 2002 y DOIZY, 2009). Este tipo de representaciones animalizadas del enemigo, que incluyó otros animales e insectos como otras declinaciones de las representaciones zoomórficas¹⁵, carga esas representaciones de un sentido crítico en contraposición a los usos de ciertas imágenes estereotipadas de las naciones europeas, como el gallo francés y el oso ruso, utilizadas como un medio para expresar y canalizar la aliadofilia de *Crítica*. De esta manera, el heroico gallo francés que se opone a la tiranía alemana se inscribe en una representación

¹⁵ Véase, a modo de ejemplo, Pedro de Rojas, “El roedor germánico”, *Crítica*, n° 318, 16-10-1914, p. 3; “Los insectos molestos”, *Crítica*, n° 401, 25-10-1914, p. 3 y “El naturalista”, *Crítica*, n° 445, 8-12-1914, p. 3.

consensuada de la Entente como un conjunto de países que luchaba en defensa de la civilización y la libertad.

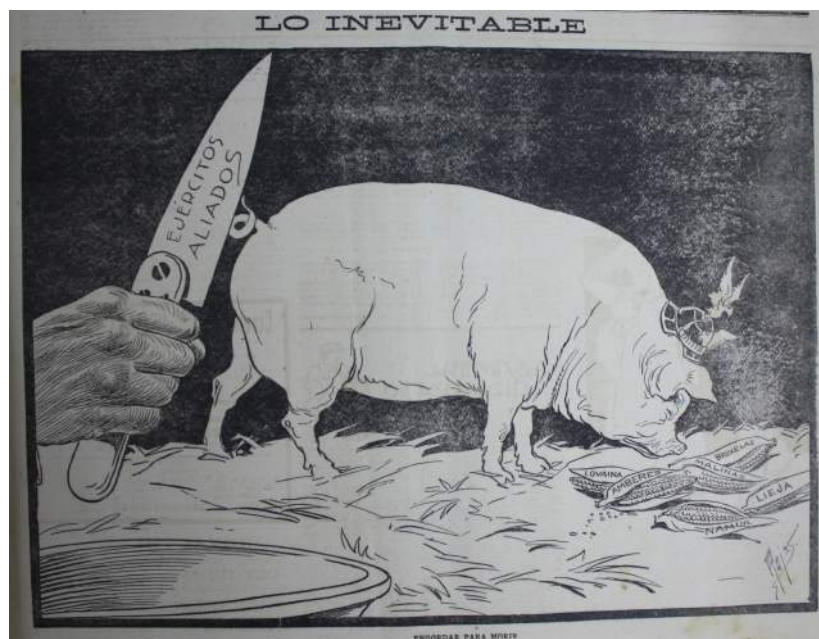


Figura 4

En ese plano de las imágenes zoomórficas de los países combatientes, las representaciones visuales de Rusia permitieron salvar, o al menos evitar, una contradicción que los defensores argentinos de la causa aliada compartieron con sus pares europeos: la representación de la guerra como un enfrentamiento entre la raza latina y la germana y, ligado íntimamente a ello, una representación simplista de la guerra como un combate entre la libertad y el “autoritarismo prusiano”.¹⁶ Por ello, todo lo relacionado con la representación visual de ese aliado incómodo que era el Imperio ruso hace hincapié en la enormidad y apela constantemente a un juego de contrastes de tamaños entre Rusia y sus enemigos (Figura 5). Ya sea como un oso, un

¹⁶ Estas contradicciones del discurso aliadófilo fueron rápidamente señaladas y replicadas por los intelectuales argentinos que militaban a favor de la causa alemana. A modo de ejemplo véase (QUESADA, 1914, pp. 5 y 42-43). Para una mirada de conjunto sobre los intelectuales “germanófilos” (TATO, 2012).

enorme cosaco o una avalancha de nieve que sepulta a sus enemigos, el énfasis en el número desproporcionado de hombres y territorios con el que contaba el Imperio zarista evitaba hacer alusión al carácter despótico y escasamente democrático de la autocracia rusa.¹⁷



Figura 5

Ahora bien, a partir de la difusión de las noticias y rumores sobre el accionar de las tropas alemanas contra los civiles en Bélgica y Francia, la sátira y la caricaturización fueron acompañadas por una representación que, a tono con los alineamientos analizados en el apartado anterior, enfatizaba la monstruosidad y la “barbarie” del pueblo alemán y sus principales líderes. Tanto esos discursos como las imágenes de *Crítica* resaltaban el carácter brutal de los alemanes y el estado “salvaje” de las “hordas germánicas”, representantes de un estadio primitivo dentro de la escala de la evolución humana. Desde el punto vista discursivo, *Crítica* los denominaba indistintamente como las “hordas teutonas”, los “salvajes”, los “vándalos” y fue uno de los pocos periódicos porteños que durante los primeros meses de la guerra utilizó la palabra *boche* para referirse despectivamente a todo lo alemán.¹⁸

¹⁷ Pedro de Rojas, “Fuego a dos bandas”, *Crítica*, n° 407, 31-10-1914, p. 3 y “El avance moscovita”, *Crítica*, n° 453, 16-12-1914, p. 3.

¹⁸ Durante la Gran Guerra, el término *boche* fue utilizado para referirse de manera despectiva y como un insulto a todo lo relacionado con Alemania. Sin embargo, no existe un total consenso respecto del origen y de los significados. Según Delporte, la palabra proviene del argot francés del siglo XIX y al parecer significaba “cabeza de madera” pero luego, al calor de un sentimiento antialemán de los años 1860, devino en *alboche* donde “al” opera como un diminutivo de “alemán” (DELPORTE, 2006, p. 141). Para un análisis más extenso sobre la etimología del concepto durante la Gran Guerra, véase (PROCHASSON, 2006).

En el plano visual, otra de las estrategias utilizadas por los dibujantes de *Crítica* fue la comparación de Guillermo II con líderes que tradicionalmente fueron asociados con la idea de “barbarie”, como Atila o el Gengis Kan. El objetivo de esa operación era presentar al pueblo alemán y a sus líderes como los herederos y continuadores de los pueblos “bárbaros”: los hunos, los mongoles, los vándalos, etc. Al utilizar estas encarnaciones prototípicas de la barbarie extramuros para representar las nuevas formas de la “barbarie” al interior de Europa, la propaganda aliada buscaba mostrar a los alemanes como los nuevos “bárbaros” de la Europa civilizada de comienzos del siglo XX.

Sin embargo, *Crítica* apeló a algunas figuras novedosas, como por ejemplo, Nerón, considerado como un antecedente fundador de la destrucción de la cultura grecolatina y que encuentra en Guillermo II un discípulo degradado y de menor valía.¹⁹ El objetivo de estas construcciones simbólicas apuntaba al trazado de una suerte de genealogía de la violencia y la brutalidad de los alemanes cuyas raíces se remontaban a los primitivos germanos que habían derribado ese foco de cultura y civilización que fuera el Imperio Romano para demostrar así el carácter intrínseco de la violencia, la “barbarie” y el autoritarismo en la cultura alemana.

Además de caricaturizar a Guillermo II y al resto de los líderes de las Potencias Centrales, una parte significativa de las imágenes y los discursos del diario *Crítica* buscaban deshumanizar a los alemanes mediante su representación como bestias monstruosas. Lejos de ser una simple metáfora, esas imágenes buscaban comprender y caracterizar la verdadera naturaleza de los alemanes y sus líderes como animales salvajes y bestias inhumanas. De hecho, mediante una detallada descripción de las características físicas de los soldados alemanes y la reiteración de ciertos rasgos

¹⁹ Pedro de Rojas. “Nerón el Grande y Guillermo el poroto”. *Crítica*, nº 468, 31-12-1914, p. 3.

como su ferocidad o el rictus desencajado, las imágenes buscaban señalar su distancia y su inferioridad dentro de la escala de la raza humana (Figura 6).



Figura 6

Como puede verse en la última ilustración, las mujeres y los niños son las principales víctimas de la violencia y de las vejaciones cometidas por los “monstruos” alemanes. Esto constituía una de las transgresiones más graves de los códigos de la guerra de la época y era, a los ojos de *Crítica*, la ejemplificación más clara de la cobardía y la “barbarie” alemana. Esa representación del martirio de las mujeres dio lugar a algunas variaciones gráficas, pues en algunas ocasiones, se apeló a mujeres que habían protagonizado casos trascendentes para la opinión pública mundial como, por ejemplo, la enfermera del ejército británico Edith Cavell, acusada de espionaje y fusilada por los alemanes en octubre de 1915 y que se transformó en un icono mundial del sadismo alemán en Bélgica. Sin embargo, en otros casos se trataba de mujeres anónimas cuyos cuerpos yacentes testimoniaban indirectamente el accionar de los soldados alemanes contra los civiles (Figuras 8 y 9).



Figura 8



Figura 9

En ese contexto, las violaciones de mujeres en los territorios invadidos por los alemanes y los hijos concebidos como fruto de esos actos aberrantes fueron uno de los ejes centrales de dicha campaña. En el marco del acalorado debate sobre “los hijos de los bárbaros”, como los denominaba la prensa europea, en particular de Francia, emergieron una serie de representaciones de las mujeres que se entrelazaban con determinadas imágenes femeninas de la nación y el patriotismo (HARRIS, 1993 y AUDOIN-ROUZEAU, 2009 [1995]). Sin embargo, como ha señalado Christian Delporte, incluso en la prensa de los países combatientes, las violaciones de mujeres marcaron ciertos límites a lo representable; a lo sumo, la situación aparecía visualmente sugerida más que explícitamente mostrada, dejando que la imaginación del lector completara el cuadro de una situación tan desagradable (DELPORTE, 2006, pp. 154-156). En Buenos Aires esas limitaciones fueron todavía mayores, pues tanto en el diario *Crítica* como en la prensa porteña en general, las violaciones de las mujeres durante la invasión alemana de Bélgica y Francia fue un tema escasamente mencionado.²⁰

En relación con el maltrato de los niños, la leyenda de “las manos cortadas” constituyó uno de los relatos más espeluznantes dentro del conjunto de las “atrocidades alemanas”. Esta sostenía que, ya sea por placer o por puro sadismo, los soldados alemanes seccionaban las manos de bebés y niños belgas durante la invasión como represalia ante la resistencia de los francotiradores (HORNE, 1993). En una de sus variantes, estos relatos asociaban la amputación de las manos con el robo de las alianzas de casamiento y los anillos de las mujeres de los territorios ocupados. Sin embargo, al igual que con otros elementos emergentes del proceso de mitificación de las “atrocidades alemanas”, ninguna de las comisiones de investigación pudo comprobar fehacientemente la existencia de estos hechos.

²⁰ La única referencia encontrada es un breve escrito publicado por el diario *La Tarde* que denunciaba las vejaciones de mujeres en Bélgica: “las mujeres belgas han debido sufrir el imborrable oprobio de ser abrazadas por los bárbaros del norte. La que no cede al capricho del invasor, paga con violencias el crimen de sus resistencias; tal la hija del burgomaestre de Aershot, brutalizada por un oficial teutón. El hermano que salió en defensa de la niña ultrajada y mató al innoble seductor fue fusilado [...] Después, la soldadesca desatada por las calles imitó los actos de sus superior [...] ¡Llor a la civilización germana!”. R. M. “La Horda”, *La Tarde*, n° 647, 17-9-1914, p. 1. Las iniciales R. M., muy probablemente refieran a Raimundo Manigot, quien posteriormente fuera el jefe de redacción de una de las publicaciones más radicales de la francofilia porteña, *La Acción Francesa*.

Sin embargo, la prensa porteña se hizo eco muy rápidamente de estos relatos, como lo demuestra el dibujo publicado por Rojas el 21 de octubre de 1914. Allí, el propio Guillermo II es el encargado de seccionar las manos de los niños con un hacha ante la mirada de una madre desesperada que intenta defenderlos, mientras el título traza un juego de palabras con la Biblia, en referencia a las reiteradas alusiones de la guía divina del programa alemán: “Dejad que los niños vengan a mí” (Figura 9). La leyenda de las “manos cortadas” fue una metáfora emotiva de las consecuencias de la invasión y con el tiempo devino en una alegoría de la invasión, del enemigo y de la guerra misma. La utilización de este motivo por parte de un eximio dibujante como Pedro de Rojas y su publicación en un lugar destacado del diario *Crítica* buscaba conmover a los lectores porteños apelando a una imagen atroz sobre el comportamiento de los soldados alemanes contra los niños belgas. A su vez, da cuenta de la velocidad y el alcance global que adquirió la difusión de estas leyendas sobre el accionar alemán en Bélgica. Por último, cabría señalar que la construcción de esa “barbarización” de las tropas alemanas en el diario *Crítica* va acompañada de una serie de representaciones conexas en las cuales, además de cruel y sanguinario, el soldado alemán es representado como un idiota, falto de iniciativa, indisciplinado, borracho y afecto al robo.²¹

La fotografía como evidencia y testimonio de las “atrocidades alemanas”

A lo largo de esos meses del conflicto, el estatus y las funciones de las imágenes publicadas en el diario *Crítica* variaron también de acuerdo al tipo de soporte técnico, pues mientras que la caricatura permitía traducir y condensar el imaginario de las “atrocidades alemanas” y amplificar su sentido, la fotografía

²¹ “El arte... del robo”. *Crítica*, n° 408, 1-11-1914, p. 2; “El buen vino francés”. *Crítica*, n° 411, 4-11-1914, p. 2 y “El sentimiento ‘kristiano’ [sic] alemán”, *Crítica*, n° 424, 17-11-1914, p. 1.

operará principalmente como un reflejo de lo real aunque también podía ser utilizada con fines ilustrativos. Insertas en el marco de esa campaña de denuncia y deshumanización del “enemigo alemán” y de sus principales líderes, las imágenes fotográficas jugaron un rol esencial para acreditar la existencia de las “atrocidades alemanas” en Bélgica.²²

Si bien desde comienzos del siglo XX era técnicamente posible transmitir fotografías por medio del telégrafo, puede conjeturarse que la inmensa mayoría de las fotografías publicadas por los periódicos porteños eran reproducciones de imágenes que habían sido tomadas de las publicaciones europeas que regularmente llegaban por barco a las redacciones de los diarios locales o bien eran traídas por particulares.²³

Por este motivo, para cualquier análisis sobre la fotografía de prensa durante la Gran Guerra es crucial el conocimiento de las condiciones en las que fueron tomadas dichas imágenes. Con anterioridad al inicio del conflicto, los reglamentos militares habían prohibido el empleo de cámaras fotográficas en las proximidades de los campos de batalla. Esa situación no había cambiado hacia 1914, más bien lo contrario: por entonces la censura era mucho más férrea para evitar otorgar información sensible al enemigo. Sin embargo, en reiteradas ocasiones esas prohibiciones parecen haber sido violadas. Desde el punto de vista técnico, una serie de innovaciones previas al estallido del conflicto posibilitaron una masificación de la fotografía en el frente. Los soldados podían disponer de cámaras fotográficas portátiles, como la célebre *Vest Pocket* de Kodak, fabricada a partir de 1912 y de un precio relativamente razonable.

²² Incluso podría agregarse que esa necesidad de “ver” y “comprobar” la nueva realidad de la guerra, también alcanzó al cine, en particular, a los noticieros cinematográficos que comenzaron a exhibirse en Buenos Aires desde comienzos de la contienda. En el marco de la desconfianza que suscitaba la palabra escrita en la prensa, fruto de las manipulaciones y tergiversaciones informativas, la fotografía y el cine permitían al espectador constatar con sus propios ojos los relatos de la prensa. Ese fue uno de los rasgos destacados de las publicidades de los films sobre la guerra en la prensa porteña: “episodios reales de la Gran Guerra” fue uno de los giros más utilizados. Por solo dar un ejemplo, a finales de noviembre, la Sociedad General Cinematográfica publicitó en varios diarios locales una “sensacional novedad cinematográfica” que consistía en una serie de episodios de la guerra como la batalla de Lovaina, el sitio de Amberes, la destrucción de Brujas, Gantes y Ostende y aclaraba que la misma era una “película directa y auténtica”. “Sensacional novedad cinematográfica”, *La Tarde*, n° 705, 27-11-1914, p. 5.

²³ En 1907 el ingeniero francés Edouard Belin inventó la “belinografía”, un sistema que permitía enviar imágenes y fotografías a través de las líneas telegráficas y telefónicas, aunque recién en 1914 este sistema fue utilizado por la prensa europea y norteamericana (HUURDEMAN, 2003, pp. 295-296).

Ello explica que durante los meses iniciales de la guerra algunos periódicos europeos publicaran avisos donde convocaban a los soldados a enviar fotografías del frente, imágenes que serían remuneradas. En algunos países, como Francia, la expansión de la fotografía en el teatro de operaciones fue un hecho de tal magnitud que la censura se vio obligada a reglamentar el uso de las cámaras fotográficas en el frente. Hasta entonces la escrupulosa censura que había caído sobre el universo de lo escrito —diarios, libros, obras de teatro, canciones, etc.— había mostrado cierta indiferencia respecto de las imágenes. Sin embargo, estas prácticas parecen haber desaparecido a partir de 1915 con la creación del *Service photographique de l'armée* (SPA), el organismo destinado a controlar la producción de imágenes y organizar la propaganda visual en Francia (BEURIER, 2005, pp. 162-163).²⁴

Dada la abrumadora cantidad de publicaciones recibidas por los diarios de Buenos Aires de procedencia aliada, esas condiciones de producción explican algunas de las características de las fotografías reproducidas en el diario *Crítica*. Ante todo, la principal función de las fotografías sobre la guerra reproducidas en la prensa era ilustrar las vivencias en el frente de batalla. De allí, la perspectiva puramente informativa de esas imágenes que buscaban satisfacer la curiosidad sobre la guerra, su función referencial y su utilización como ilustración de los discursos escritos que las acompañaban. La mediación de los fotógrafos profesionales que trabajaban para las diferentes instituciones encargadas de proveer las fotografías para los periódicos aliados iluminan ciertos rasgos del tipo de toma: la búsqueda de “lo representativo” a costa de una ausencia absoluta de espontaneidad, la distancia con los acontecimientos y la falta de emoción. Es evidente que ese tipo de fotografías constituyen una

²⁴ A partir de octubre de 1915, los periódicos franceses debían consultar los fondos fotográficos reunidos por los funcionarios del SPA en los cuales se distinguía entre aquellas fotografías lacradas con la letra “B”, autorizadas por la censura para su publicación y las que llevaban la letra “P”, no autorizadas para su publicación dado que su contenido podía herir las susceptibilidades de la retaguardia (VÉRAY, 1994, 1995).

escenificación bucólica de la vida de los combatientes destinadas a identificar a la retaguardia con “los del frente” y así participar de algún modo de la guerra (Figura 10).



Figura 10

Estos controles también explican la escasa reproducción de fotografías del teatro de las operaciones y, más específicamente, de los muertos en el campo de batalla, imposibles de conseguir para los fotógrafos profesionales excluidos del frente. En sus estudios sobre la fotografía de prensa francesa durante la Gran Guerra, Joëlle Beurrier ha demostrado que a partir de la primavera de 1915 los cadáveres franceses fueron escrupulosamente ocultados para los fotógrafos de prensa por temor a las consecuencias que esas fotografías podrían traer en la retaguardia. En análogo sentido, durante los primeros seis meses de la guerra, *Crítica* publicó sólo un puñado de fotografías que mostraban los cuerpos yacentes de los soldados luego de la batalla. La inmensa mayoría de las fotografías, por el contrario, mostraba los preparativos de

las batallas, las secuelas de los bombardeos y los heridos atendidos por las enfermeras de la Cruz Roja, no los muertos en combate.

Sin embargo, en el contexto de la invasión alemana de Bélgica, algunas de las imágenes fotográficas publicadas por *Crítica* fueron utilizadas con el objetivo de atestiguar los actos “vandálicos” cometidos por las “hordas teutonas” y proporcionar las pruebas que permitieran acreditar fehacientemente dicho comportamiento, en particular, la destrucción de ciertos edificios y monumentos emblemáticos y el fusilamiento de los civiles indefensos. Esta funcionalidad atribuida a la fotografía descansa en una cuestión de índole técnica. Por esa época, la fotografía en general y la fotografía de prensa en particular era considerada como una fiel reproducción de la realidad: al menos hasta el desarrollo de la fotografía digital, la fuerza probatoria de la fotografía se debía a su carácter referencial, pues esta era el resultado del rastro químico de “algo” que se presentó ante la lente. Las fotografías son un registro de lo real, pues una máquina está registrándolo, al mismo tiempo que ofrecen un testimonio de lo real, en tanto hay una persona allí para hacerlas (SONTANG, 2006 [1977]; BARTHES, 2003 [1980] y DIDI-HUBERMAN, 2004). Por esta razón, la fotografía podía ser utilizada como prueba del accionar alemán.

Como evidencia de un plan sistemático de los alemanes para destruir la civilización latina y cristiana, y ante la insistencia de los medios alemanes en negar esos hechos considerados parte de la campaña de calumnias de la prensa aliada, *Crítica* publicó diversas fotografías que permitían avalar las noticias sobre la destrucción y el saqueo de pueblos enteros en Bélgica y en la frontera de Francia. A comienzos de noviembre publicó una serie de fotografías procedentes de Inglaterra sobre la destrucción de la catedral de Reims (Figura 11). Como su título lo indica, esas fotografías reivindicaban un estatuto de verdad sobre el bombardeo y permitían probar fehacientemente que, a pesar de las negaciones de los medios alemanes, la catedral de Reims había sido destruida por los cañones de los ejércitos del Káiser. El

pie de foto agregaba: “En las fotografías pueden apreciarse las huellas de los prusianos, que han destruido bárbaramente la espiritualidad artística de pasadas generaciones”.

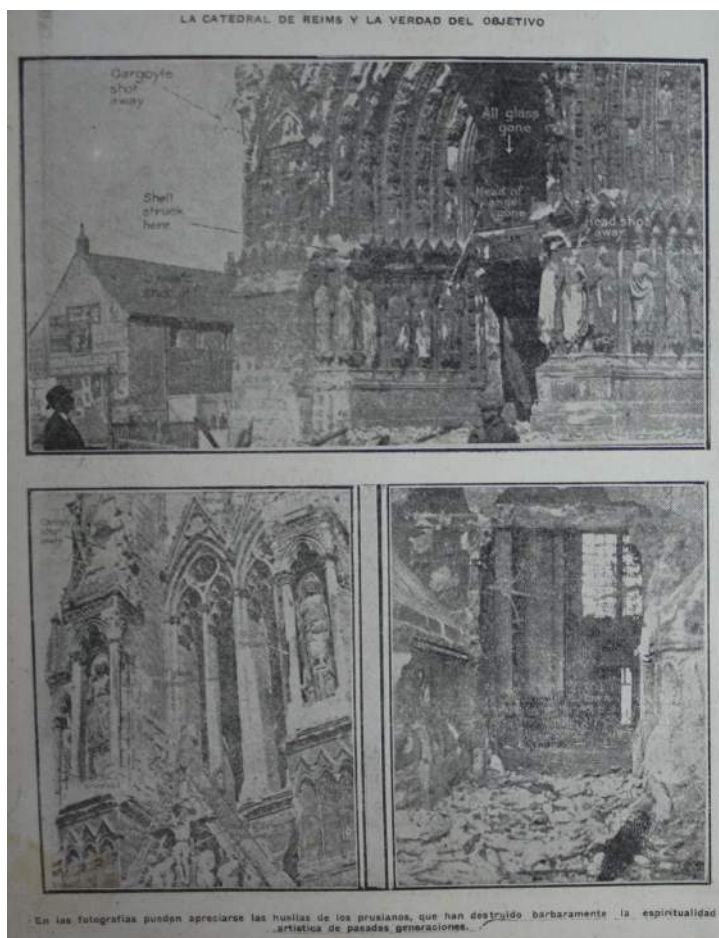


Figura 11

En ese contexto, la fotografía obtuvo también el estatus de evidencia y testimonio de las vejaciones cometidas contra los civiles indefensos, en particular, las mujeres, los niños y los ancianos. El 24 de noviembre de 1914, *Crítica* publicó en su portada a página completa una serie espeluznante de fotografías de civiles muertos y mutilados por los soldados alemanes bajo el título: “La Barbarie alemana. Documentos gráficos para la historia” (Figuras 12 y 13). El copete que acompañaba el titular sostenía:

Crítica publica hoy una colección de fotografías sensacionales, llegadas directamente a nuestras manos desde la Polonia rusa, y traídas por un viajero moscovita, de quien las ha adquirido este diario, después de comprobar debidamente su autenticidad. Estas

fotografías *son verdaderos documentos históricos* y *Crítica* es el primer diario del mundo que las publica. Se ha hablado de masacres, de mutilaciones, de asesinatos por las tropas germanas de niños y mujeres; pero ninguna publicación, ni las norteamericanas que se han esforzado en ello, pudieron conseguir hasta la fecha, placas tan verídicamente sensacionales como estas. Todas ellas han sido sacadas en la Polonia rusa, durante la marcha que sobre Varsovia iniciaron los ejércitos alemanes del general Hindenburg. La Polonia rusa fue tratada, según nos dice un testigo ocular, a sangre y fuego por las tropas del Káiser. No se respetaron siquiera la vida de los no combatientes, de las mujeres y de los niños. Todos fueron por igual exterminados, masacrados y mutilados. En vista de semejantes pruebas aportadas por *Crítica* a la comprobación de hechos que hasta ahora se dijeron el resultado morboso de imaginaciones enfermas, nos interrogamos: ¿no ha llegado el caso de que la joven América – Estados Unidos y el A.B.C. – impongan a Alemania un línea de conducta más humana?²⁵

²⁵ “La Barbarie alemana. Documentos gráficos para su historia” *Crítica*, nº 431, 24-11-1914, p. 1. El destacado es mío. Y aclaraba: “En la redacción de este diario están los originales de las fotografías que publicamos a disposición de quien quiera comprobar personalmente el verismo espantoso de tanta nota macabra”. Dos días después, *Crítica* volvió a publicar en su portada la fotografía más impactante de toda la secuencia, la que muestra los cadáveres de un anciano con sus dos nietos en los féretros. “Hoy publicamos, ampliada para que se puedan apreciar ciertos detalles, una de las fotografías sensacionales aparecidas en nuestra edición de anteayer. Se trata, como se ve, de un infeliz anciano que en compañía de sus dos nietos, fue víctima de la saña salvaje de la soldadesca alemana. Esta, con aquella de la mujer en cinta, son las dos fotografías que mayor indignación han causado en nuestro público”. “La Barbarie alemana. Documentos gráficos para su historia”. *Crítica*, nº 431, 26-11-1914, p. 1.



Figura 12



Figura 13

Más allá de los alardes, tan característicos del estilo Botana, de ser el primer periódico del mundo en publicar este tipo de fotografías, lo importante aquí es el estatus que el diario les otorga como evidencia de las masacres cometidas por los alemanes. La introducción citada apela a las nociones de “autenticidad”, de “documentos históricos” y “pruebas” de tal calibre que, desde su perspectiva, habilitan un reclamo al gobierno de los Estados Unidos y al nuevo bloque de poder formado por el ABC para que intervenga ante estas masacres de civiles indefensos. Si bien, las fotografías remiten al frente oriental y no a los territorios ocupados de Bélgica y Francia, lo importante es el estatuto de “documento” que el diario asigna a esas imágenes y su utilización como parte de las diferentes estrategias para lograr que el gobierno argentino abandonara la neutralidad frente al conflicto.

Como una astucia de la historia, la primera vez que las fotografías fueron utilizadas como “prueba” de las atrocidades cometidas contra la población civil se produjo paradójicamente en el marco la campaña de denuncia contra las violaciones al Derecho de Gente en el Congo belga durante el reinado Leopoldo II. A finales de noviembre de 1905, el *London Daily Chronicle* publicaba una caricatura de David Wiyon llamada “Efecto de la Kodak”, luego reproducida por el *New York World Sunday Magazine*. La caricatura muestra al rey Leopoldo antes y después de enfrentarse a la cámara fotográfica. En la primera viñeta, John Bull sostiene un cartel que denuncia los “Horripilantes relatos de torturas en el Congo”, ante el cual el rey belga, sentado en una montaña de monedas de oro, alza sus manos y responde “¡Mentiras, mi estimado señor!”. En la viñeta siguiente, la cámara toma el centro de la escena, haciendo perder el equilibrio al rey Leopoldo y pregunta “¿Quién dijo mentiras?” mientras deja caer varias fotografías que permiten evidenciar la realidad de esas denuncias sobre las atrocidades cometidas por el colonialismo belga en el Congo mientras que John Bull sostiene el informe sobre esto hechos elaborado por la Asociación de Reforma (RYAN, 2005, p. 257).

Consideraciones finales

Durante las décadas de 1920 y 1930, el diario *Crítica* obtuvo un éxito retundo entre los lectores de Buenos Aires, e impuso un estilo característico que fue el resultado de, por un lado, un notable soporte tecnológico que incluía modernas rotativas, ediciones de última hora, una radio propia y hasta un avión y, por el otro, la incorporación de diversas temáticas y secciones, como los deportes, el tango, el turf, la literatura policial y el mundo de los bajos fondos, que buscaban atraer al segmento de los nuevos lectores. Sin embargo, esa realidad era algo diferente hacia finales de la década de 1910. En gran medida como resultado de una ardiente campaña en favor de

la Triple Entente, el diario dirigido por Botana había perdido a los anunciantes de las casas comerciales y las empresas alemanas y atravesaba algunas dificultades financieras que hicieron caer drásticamente su tirada y pusieron en tela de juicio su propia supervivencia.

Al mismo tiempo, el estallido de la Gran Guerra puede verse como un acontecimiento clave para la conformación de la identidad de *Crítica*, un diario de reciente creación que buscaba hacerse de un lugar en la abigarrada y competitiva franja de los vespertinos porteños. Sus reacciones y alineamientos durante los meses iniciales de la guerra permitieron distinguir al diario de Botana dentro del campo periodístico de Buenos Aires y le imprimieron algunas de las principales características de una primera etapa en la vida del periódico, caracterizada por una compleja imbricación entre nuevos estilos y formatos con viejas prácticas de intervención política que provenían del llamado periodismo “faccioso” del siglo XIX.

En ese marco, las imágenes constituyeron un eje central de su estrategia comunicativa durante los inicios de la Gran Guerra y le valieron al diario y a su director el reconocimiento de sus colegas de la prensa aliada. Transcurridas las primeras semanas del conflicto, esa defensa de la Entente se tradujo, de un modo cada vez más sistemático y radical, en una denuncia contra la invasión alemana de Bélgica y las llamadas “atrocidades alemanas”. Insertas en el marco de una campaña de deshumanización del “enemigo alemán”, las imágenes jugaron un rol esencial para representar y acreditar la idea de la “barbarie” alemana en Bélgica pero también desempeñaron un papel determinante en la movilización visual de la opinión pública porteña en favor de la Triple Entente, alimentaron los diferentes imaginarios sobre la contienda europea y fueron cruciales en la construcción de un sentido común sobre la misma.

Una de las estrategias favoritas del diario de Botana fue la apelación a la caricatura, siendo el emperador alemán Guillermo II y, en menor medida, su par de la doble monarquía Francisco José, el blanco predilecto de sus dibujantes. Este uso de la caricatura en las páginas de *Crítica* no revela cierta indiferencia frente a los acontecimientos europeos sino más bien todo lo contrario: constituye un claro ejemplo del compromiso de sus dibujantes con la causa aliada y un muestra palpable

del uso de la caricatura política como un arma eficaz para expresar un sentido crítico, opositor y hasta moral ante determinadas circunstancias o poderes.

A partir de la difusión de las noticias y rumores sobre el accionar de las tropas alemanas contra los civiles en Bélgica y Francia, la sátira y la caricaturización fueron acompañadas por una representación que enfatizaba la monstruosidad y la “barbarie” del pueblo alemán y sus principales líderes, mediante otras estrategias como, por ejemplo, la comparación de Guillermo II con líderes que tradicionalmente fueron asociados con la idea de “barbarie”, como Atila o el Gengis Kan. En ese registro, el análisis de las imágenes producidas por algunos de los dibujantes de *Crítica* permite constatar también la rápida recepción y circulación a nivel local de diversos tópicos provenientes de los relatos que conformaron el complejo de las “atrocidades alemanas” como, por ejemplo, el mito de las “manos cortadas”.

Sin embargo, la importancia de las imágenes en la estrategia comunicativa del diario *Crítica* no se agota en las caricaturas e ilustraciones de sus dibujantes. Pues a lo largo de esos meses del conflicto, el estatus y las funciones de las imágenes publicadas en el diario *Crítica* variaron también de acuerdo al tipo de soporte técnico: mientras que la caricatura permitía traducir y condensar el imaginario de las “atrocidades alemanas” y amplificar su sentido, la fotografía operará principalmente como un reflejo de lo real aunque también podía ser utilizada con fines ilustrativos. Insertas en el marco de esa campaña de denuncia y deshumanización del “enemigo alemán”, las imágenes fotográficas jugaron un rol esencial de atestiguar los actos “vandálicos” cometidos por las “hordas teutonas” y proporcionar las pruebas que permitieran acreditar fehacientemente dicho comportamiento, en particular, la destrucción de ciertos edificios y monumentos emblemáticos y el fusilamiento de los civiles indefensos. Esta funcionalidad atribuida a la fotografía descansaba en una cuestión de índole técnica. Por esa época, la fotografía en general y la fotografía de prensa en particular era considerada como una fiel reproducción de la realidad: al

menos hasta el desarrollo de la fotografía digital, la fuerza probatoria de la fotografía se debía a su carácter referencial, pues esta era el resultado del rastro químico de “algo” que se presentó ante la lente

Referencias bibliográficas

ABÓS, Álvaro. *Ciudadano Botana. La biografía definitiva del creador del diario Crítica*. Buenos Aires: Vergara, 2013.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane y BECKER, Annette. “Violence et consentement. La ‘culture de guerre’ du premier conflit mondial”, en Jean-Pierre Rioux y Jean François Sirinelli (Eds.). *Pour une histoire culturelle*. París: Seuil, 1997, pp. 251-271.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. *L’Enfant de l’ennemi, 1914-1918*, París, Flammarion, 2009 [original 1995].

AXELROD, Alan. *Selling the War. The Making of American Propaganda*. Nueva York: Pallgrave – Macmillan, 2009.

BARRETT, Robert. *Paper, paper products and printing machinery in Argentina, Uruguay and Paraguay, Special Agents Series, n° 163*. Washington: Department of Commerce, 1918.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2003 [original francés 1980].

BEURIER, Joëlle. “La Grande Guerre, matrice des médias modernes”. *Les Temps des médias*. París: Société pour l’histoire des médias, vol. 1, n° 4, 2005, pp. 162-175.

BURKHART, Mara. “Caricatura política en el Cono Sur: entre la radicalización política y las dictaduras militares”. *Revista Contemporânea*. Introducción al dossier “Caricatura política en el Cono Sur”. Brasil: Núcleo de Estudios Contemporâneos – UFF, 2014, vol. 2, n° 4, pp. 1-11.

CISNEROS, Andrés y ESCUDÉ, Carlos. *Historia General de las relaciones exteriores de la República Argentina, Parte II, Tomo VIII: “Las relaciones con Europa y los Estados Unidos, 1881-1930”*. Buenos Aires: Nuevohacer, 1999.

COMPAGNON, Olivier. *América Latina y la Gran Guerra: el adiós a Europa. Argentina y Brasil (1914-1939)*. Buenos Aires: Crítica, 2014.

DARNTON, Robert. “The Symbolic Element in History”. *The Journal of Modern History*, vol. 58, nº 1, 1986, pp. 218-234.

DELPORTE, Christian. “Images de un montre: le ‘boche’. Grande Guerre et mobilisation visuelle”. *Images et politique en France au XXe siècle*. París: Nouveau Monde Éditions, 2006, pp. 125-163.

DE SCHAEFDRIJVER, Sophie. “Occupation, propaganda and the idea of Belgium”. *European culture in the Great War: the arts, entertainment, and propaganda, 1914-1918*. Comp. Aviel Roshwald y Richard Suites. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

DOIZY, Guillaume. “Le porc dans la caricature politique (1870-1914): une polysémie contradictoire?”. *Sociétés & Représentations*, vol. 1, nº 27, 2009, pp. 13-37.

DUPRAT, Annie. *Le Roi décapité. Essai sur les imaginaires politiques*. París : Cerf, 1992.

———. *Les Rois de papier, La caricature d’Henri III à Louis XVI*. París : Belin, 2002.

FRANÇOIS, Aurore. *Les événements du mois d’août 1914 à Dinant. Essai sur la genèse d’un massacre et réflexions autour de la culture de guerre*. Bruselas: Archives générales du Royaume, 2001.

GOÑI DEMARCHI, Carlos, SCALA, José y BERRAONDO, Germán, *Yrigoyen y la Gran Guerra. Aspectos desconocidos de una gesta ignorada*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, 1998.

GOBELLO, José. *Nuevo diccionario de lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

HARRIS, Marvin. *Vacas, cerdos, guerras y brujas: los enigmas de la cultura*. Madrid: Alianza, 2005.

- HARRIS, Ruth. "The 'Child of the Barbarian': Rape, Race and Nationalism in France during the First World War". *Past & Present*. Londres: Oxford University Press, n° 141, 1993, pp. 170-206.
- HORNE, John y KRAMER, Alan. *German atrocities 1914: a history of denial*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2001.
- HORNE, John (Ed.). *State, Society and Mobilization in Europe during the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . "Les mains coupées: 'atrocités allemandes' et opinion française en 1914". *Guerres mondiales et conflits contemporaines. Revue de Histoire*. París: PUF, n° 171, 1993, pp. 29-45.
- HUURDEMAN, Anton. *The Worldwide History of Telecommunications*. New Jersey: John Wiley & Sons Publications, 2003.
- LANÚS, Juan Archibaldo. *Aquéel apogeo. Política internacional argentina, 1910-1939*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- LLAIRO, Monserrat y SIEPE, Raimundo, *La democracia radical. Yrigoyen y la neutralidad 1916-1918*. Buenos Aires: CEAL, 1992.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- MAISONNAVE, Luis J. "El periodismo en la República Argentina". *Anuario Industrial de la Nación Argentina*. Buenos Aires: Benet Editor, 1919.
- MINISTERIO DE MARINA. *Memoria del Ministerio de Marina correspondiente al ejercicio 1914-1915*. Buenos Aires: Imprenta J. Weiss & Preusche, 1915.
- MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES Y CULTO. *El libro azul. Documentos y actos de gobiernos relativos a la guerra en Europa*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1919.
- PADDOCK, Troy (Edit.). *A call to arms. Propaganda, public opinion, and newspapers in the Great War*. Westport-Connecticut: Praeger, 2004.
- , *World War I and Propaganda*. Colección "History of Warfare", n° 94. Leiden/Boston: Brill NV, 2014.

PROCHASSON, Christophe, “La guerre en ses cultures”. En BECKER, Jean Jacques (Dir). *Historie culturelle de la Grande Guerre*. París : Armand Colin, 2005, pp. 255-271.

———. “La langue de feu. Science et expérience linguistiques pendant la Première Guerre mondiale”. *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, vol 3, nº 53, 2006, pp. 122-41.

PROST, Antoine y WINTER, Jay. *Penser la Grande Guerre. Un essai d’historiographie*. París: Éditions du Seuil, Colección ‘L’Histoire en débats’, 2004.

PUIGGROS, Adriana (Dir.). *Sociedad civil y Estado en los orígenes del sistema educativo argentino. Historia de la Educación Argentina II*. Buenos Aires: Galerna, 1991.

PURSEIGLE, Pierre. “A very french debate: the 1914-1918 ‘war culture’”. *Journal of War and Culture Studies*, vol. 1, nº 1, 2008, pp. 9-14.

QUESADA, Ernesto. *La actual civilización germánica y la presente guerra*, Buenos Aires, s/d, 1914.

RYAN, James R. “Exhibición de atrocidades. La fotografía, los misioneros cristianos y la cultura de protesta imperial a principios del siglo XX”. En Ricardo Salvatore (Comp.). *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, pp. 245-267.

SAÍTTA, Sylvia. “Crítica en los años treinta: entre la conspiración y el exilio”. *Entre pasados. Revista de historia*. Buenos Aires, nº 2, 1992, pp. 25-41.

— *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

— “Estudio preliminar”. *Crítica. Revista multicolor de los sábados (1933-1934)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de la Artes, 1999.

— “El periodismo popular en los años veinte”. *Nueva Historia Argentina*. Tomo 6: “Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)”, Ed. Ricardo Falcón. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

SÁNCHEZ, Emiliano Gastón. “¿Quién ha invocado a Marte? La querrela sobre las responsabilidades por el inicio de la Gran Guerra en la prensa de Buenos Aires”. *Cuadernos de Marte. Revista latinoamericana de sociología de la guerra*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA), n° 8, 2015, pp. 49-73.

———, “Pendientes de un hilo. Guerra comunicacional y manipulación informativa en la prensa porteña durante los inicios de la Gran Guerra”. *Política y Cultura. Revista Académica del Departamento de Política y Cultura*. México: UAM-Xochimilco, n° 42, 2014, pp. 55-87.

———. “Ser testigo de la barbarie. La ocupación de Bélgica y las atrocidades alemanas de 1914 en las crónicas de Roberto J. Payró”. *Eadem Utraque Europa [La Misma y la otra Europa]*. *Revista Semestral de Historia Cultural e Intelectual*. Buenos Aires: UNSAM, n° 13, 2012, pp. 163-207.

SIEPE, Raimundo, *Yrigoyen, la Primera Guerra Mundial y las relaciones económicas*. Buenos Aires: CEAL, 1992.

SMITH, Leonard. “The *Culture de guerre* and French Historiography of the Great War of 1914-1918”. *History Compass*, vol. 5, n° 6, 2007, pp. 1967-1979.

SONTANG, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006 [original inglés 1977].

SZIR, Sandra. *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2007.

TATO, María Inés. “Luring neutrals. Allied and German Propaganda in Argentina during the First World War”. En Troy Paddock (Ed). *World War I and propaganda*. Colección “History of Warfare”, vol. 94 Leiden/Boston: Brill NV, 2014, pp. 322-344.

———. “Contra la corriente. Los intelectuales germanófilos argentinos ante la Primera Guerra Mundial”. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas/Anuario de Historia de América Latina*. Graz: Institut für Geschichte Karl-Fransens – Universität Graz, N° 49, 2012, pp. 205-223.

TEDESCO, Juan Carlos. *Educación y sociedad en la Argentina (1880-1945)*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009 [1986].

TELL, Verónica. “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”. En Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009, pp. 141-164.

VÁZQUEZ PRESEDO, Vicente. *Estadísticas Históricas Argentinas. Primera parte 1875-1914*. Buenos Aires: Macchi, 1971.

VERAY, Laurent. “Montrer la guerre”. En Jean Jacques Becker y Stéphane Audoin-Rouzeau, *Guerre et culture*. París : Armand Colin, 1994.

WEINMANN, Ricardo. *Argentina en la Primera Guerra Mundial. Neutralidad, transición política y continuismo económico*. Buenos Aires: Biblos – Fundación Simón Rodríguez, 1994.

———. *Les Films d’actualité français de la Grande Guerre*. París: SIRPA/AFRHC, 1995.

WELCH, David. *Germany, Propaganda and Total War, 1914-1918: the sins of omissions*. Londres: Rutgers University Press, 2000.