

La Comuna de París: indicios de una conciencia fotográfica policlasista

The Paris Commune: signs of a polyclassist photographic consciousness

SILVIA PÉREZ FERNÁNDEZ

Universidad de Buenos Aires
Universidad de San Martín
mspf67@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo pone a consideración una serie de fotografías tomadas durante la Comuna de París, sobre las que se postula que constituyen el emergente de una conciencia social fotográfica en el contexto de la conformación de una fuerza social revolucionaria. Para tal fin, se reponen antecedentes -las fotografías obtenidas en la insurrección de junio de 1848- y tomas realizadas durante 1870, en el marco de la guerra franco-prusiana. Se analiza el rol que desempeñaron un grupo de fotógrafos activos comercialmente desde, al menos, la década de 1850 y su participación en los hechos de 1871, para luego examinar una serie de fotografías producidas durante la Comuna. La hipótesis propuesta es que, en tanto expresión fotográfica del conflicto social, constituyen un precedente importante en relación con el surgimiento de la fotografía proletaria en la década de 1920, e invitan a ampliar el concepto de lucha de clases al campo de la imagen.

Palabras clave: Comuna de París, fotografía documental, fotografía proletaria, lucha de clases

ABSTRACT

This article considers a series of photographs taken during the Paris Commune, which it postulates constitute the emergence of a photographic social consciousness in the context of the formation of a revolutionary social force. To this end, we investigate the background -the photographs taken during the insurrection of June 1848- and the shots taken during 1870, in the context of the Franco-Prussian war. It analyses the role played by a group of photographers who had been commercially active since at least the 1850s and their participation in the events of 1871, and then examines a series of photographs produced during the Commune. The hypothesis proposed is that, as a



photographic expression of social conflict, they constitute an important precedent in relation to the emergence of proletarian photography in the 1920s, and invite us to extend the concept of class struggle to the field of the image

Keywords: Paris Commune, documentary photography, proletarian photography, class struggle



A la memoria de Inés Izaguirre

Introducción

El presente trabajo forma parte de una investigación en curso centrada en las fotografías realizadas durante la Comuna de París. Su aspiración es aportar simultáneamente a la historia de la fotografía -especialmente, del documentalismo social- y a enriquecer los estudios históricos y sociológicos sobre aquel acontecimiento. La pregunta que se procura responder es si, acaso, en ese universo de imágenes y en sus modos de producción pueden encontrarse indicios de una conciencia fotográfica de carácter policlasista asociada a quienes intervinieron activamente o fueron testigos de los hechos.

Las historias generales de la fotografía que han tenido una amplia circulación hicieron escasa mención de las fotografías obtenidas durante los sucesos de 1871.¹ En ellas impera la interpretación por la cual el documentalismo social de carácter reformista, surgido hacia finales del siglo XIX, inaugura y monopoliza la representación sistemática de los sectores subalternos. Por otra parte, trabajos impulsados y sistematizados en los últimos años repusieron la génesis y desarrollo de una fotografía de registro de los sectores subalternos en el siglo XIX y de carácter proletario a partir de la segunda década del siglo XX (Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía, 2022; Ribalta, 2011). Finalmente, escritos producidos desde el campo académico han abordado distintos aspectos de las imágenes de la Comuna mediados por diversas perspectivas de análisis.²

¹ Ejemplo de ello son Lemagny, J. C., & Rouillé, A. (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca y Frizot, M. (1998). *A new history of photography*. Colonia: Könemann, obras que renovaron la historiografía en las dos últimas décadas del siglo XX. El trabajo de Sougez, M.-L. (coord) et al. (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, dedica una mayor extensión al tema.

² A las referencias bibliográficas, pueden sumarse: Gaudin, P., & Reverchon, C. (1997). Une image renversée: les photographies des barricades de la Commune. En A. Corbin & J.-M. Mayeur



Desde la historia, apreciaciones como la de Acha (2016) señalaron la inconveniencia en que han incurrido ciertos abordajes marxistas al subordinar la interpretación y valoración de la Comuna al modelo de la lucha de clases de la Revolución de Octubre de 1917. De ese modo, esgrime el autor, se corre el riesgo de diluir la singularidad del conflicto, acaecido en un momento en el cual el capitalismo, la burguesía, el proletariado y las ideas alrededor del socialismo se encontraban en una etapa muy distinta de desarrollo. Acha invita, concretamente, a “despojarnos de un *deber ser* para observar su audacia, creatividad y drama”. Por otra parte, tal como fuera teorizado desde la sociología por Marín (1981) e Izaguirre (2002) y por E. P. Thompson desde la historia,³ se parte de la idea de que las clases se conforman en el propio devenir del conflicto social. De tal modo, las alianzas entre distintas fracciones de la burguesía y el proletariado construyen fuerzas sociales complejas y situadas históricamente antes que expresiones acabadas de alineamientos políticos e ideológicos.

Con la recuperación de estas propuestas y tomando en consideración la emergencia del movimiento de la fotografía obrera en la década de 1920 como expresión plena de un punto de vista de clase, se procura aquí un análisis de fotografías realizadas en forma simultánea a la dinámica de la lucha de 1871. En particular, de aquellas que -se sostiene- expresan algún grado de afinidad o correspondencia con los debates y acciones impulsados desde la fuerza social protagonista de la Comuna.

La existencia de producciones fotográficas asociadas a las revoluciones de 1848, 1871 y 1917 habilita a formular una hipótesis fundada en la existencia de un proceso de paulatina consolidación de una intencionalidad documental ligada a procesos insurreccionales. En tanto la fotografía ha sido una práctica cultural distintiva de la clase burguesa desde sus orígenes y a lo largo de todo el siglo XIX (Freund, 1946; Rouillé, 1982), se dirige aquí la atención hacia el comportamiento de agentes de ese sector social que tuvieron una actividad comercial o intelectual ligada al medio y que, asimismo, participaron de la Comuna. De acuerdo con el prisma teórico señalado, se indaga sobre un conjunto de fotografías en tanto observables de alianzas y de confrontación de clases, de lucha contra la propiedad privada pero también de su defensa, de un modelo otro de sociedad opuesto al capitalismo burgués.

Las imágenes han sido consultadas en libros impresos y en archivos y repositorios disponibles *on-line*, localizados mayormente en Francia, pero también fuera de ese

(éds.), *La barricade* (1-). Éditions de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.1196>; Fournier, E. (2006). Les photographies des ruines de Paris en 1871 ou les faux-semblants de l'image. En *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 32. <https://doi.org/10.4000/rh19.1101>; Doy, Gen. (1979), The camera agaisnt de Paris Commune. En Dennet, T. & Spence, J. (eds.). *Photography Politics I*. London: Photography Workshop.

³ Thompson, E.P. (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Crítica.



país. Entre las fuentes bibliográficas, se privilegió el testimonio de partícipes directos de la Comuna: Lissagaray (2016) y Michel (2021).

En términos de exposición, este escrito se inicia con el estudio del período comprendido entre la revolución de 1848 y el desencadenamiento de la guerra franco-prusiana en 1870. A lo largo del mismo, se rescatan especialmente indicios que refieren a condiciones de posibilidad fotográficas -entendiéndola como la confluencia de la disposición de los agentes y el desarrollo material de los medios- que permitan dar cuenta de la posterior irrupción de imágenes de nuevo tipo durante la Comuna. Luego se reponen hechos políticos y militares llevados adelante por la Comuna y por el régimen burgués en tanto fuerzas sociales antagónicas. Finalmente, se analizan las fotografías tomando en cuenta una serie de tópicos que sugieren la existencia simultánea de un entendimiento acerca de los hechos históricos tanto como la relevancia de su registro. Ello permite postular la existencia de una conciencia fotográfica de carácter documental, emergente junto a la fuerza social que llevó adelante la Comuna y cuyo testimonio visual exhibe a los actores y sus actos desde un punto de vista propio, de la cual participaron fotógrafos que hasta entonces se dedicaban al retrato de estudio.

1848-1870: la fotografía y el “desplazamiento en los estados de conciencia”

Lo sembrado por la Revolución de 1789 y la extensión de las relaciones sociales capitalistas con el comienzo del siglo XIX derivaron en un ciclo de conflictos sociales y políticos que se inició con la revolución antimonárquica en julio de 1830, cuando se conjugaron huelgas obreras y reclamos de mayores libertades. Volvió a estallar en 1848, esta vez con un mayor protagonismo de las clases trabajadoras y de los sectores republicanos, que dieron lugar al comienzo de la Segunda República (1848-1852), la cual concluyó cuando Luis Felipe se nombró a sí mismo al frente del Segundo Imperio (1852-1870). La serie culminó con la Comuna en 1871, en que trabajadores, artesanos y fracciones de la burguesía confrontaron primero con la monarquía de Luis Felipe y luego con el gobierno republicano que sucedió a la caída del rey. Respecto de su representación visual, escenas de la Revolución de Julio de 1830 fueron interpretada mayormente en pinturas y litografías -la fotografía no sobrepasaba entonces la etapa de ensayos-, mientras que las insurrecciones populares de 1848 y 1871 fueron registradas con fotografías, entre otros medios que las plasmaron visualmente. En el último caso, se dio en una magnitud significativamente mayor y a través de miradas renovadas respecto de los motivos presentes en las tomas de 1848. En el espacio temporal entre ambos acontecimientos, los cambios experimentados por la burguesía en las dimensiones económica, social, intelectual y artística fueron moldeando transformaciones en las imágenes. Gisèle Freund entendió ese proceso como un “desplazamiento en los estados de conciencia”, en el cual “la vida social fue ocupando cada vez más el lugar central de la descripción, en la medida que el artista se fue mezclando con la sociedad y experimentando una



influencia mayor del socialismo del pequeño burgués”. Ello, junto a la creciente lucha de los trabajadores, dieron origen a una “crítica social consciente” por medio de “un realismo considerado como crítica social” (Freund, 1946:105-106). La autora liga ese “realismo” a las ideas derivadas de la filosofía positiva Auguste Comte⁴ e, igualmente, la concibe como forma visual reactiva al romanticismo en el plano artístico. A esto debemos sumar los usos y las aproximaciones conceptuales de la fotografía en tanto documento que, desde el ámbito científico, se profundizaron durante las décadas que nos ocupan.

El conocimiento público de algunas de las imágenes tomadas en París durante junio de 1848 y la atribución de su autoría son hechos relativamente recientes (de Mondenard, 2022). Por el contrario, varios de los registros de 1871 fueron utilizados por la burguesía inmediatamente derrotada la Comuna, pero insuficiente y selectivamente divulgados con posterioridad.⁵

Un daguerrotipo tomado por Edward William Kilburn en el mitin cartista de abril de 1848 en Inglaterra fue reproducido pocos días después, como grabado, por el semanario francés *L'Illustration* (de Mondenard, 2022). Dos meses después se produjeron en París las movilizaciones de obreros por el cierre de los Talleres Nacionales, los cuales habían sido creados por el gobierno republicano tras la caída en febrero de Luis Felipe I y dieron trabajo entonces a 117.000 desocupados. La insurrección dejó como resultado 3000 muertos y 15.000 deportados sin juicio (Marx, 1975) y produjo la renuncia de François Arago, quien entonces tenía funciones equivalentes a un jefe de gobierno de la República. En 1830, Arago había sido elegido diputado republicano por los Pirineos Orientales al tiempo que era nombrado secretario de la Academia de Ciencias⁶; en 1849 fue reelegido, pero renunció en 1852 al asumir Luis Napoleón; en el medio del vendaval político, continuó con su labor científica como director del Observatorio de París.

El 8 de julio de 1848, *L'Illustration* publicó un número especial dedicado a las jornadas de junio e incluyó dos grabados hechos a partir de sendos daguerrotipos, los que habían sido obtenidos desde una ventana por Charles François Thibault. En cada una de las imágenes se registraban, con un día de diferencia, tres barricadas sobre la misma calle de un suburbio poblado de talleres, antes y después del ataque

⁴ Freund refiere a la segunda lección del *Curso de Filosofía Positiva* (1830), donde Comte propone el estudio de la naturaleza como base racional para el entendimiento de las relaciones humanas, señalando que ello implicó una “transformación de la representación que el burgués se hacía de la naturaleza y de sus recíprocas relaciones” (Freund: 1946:103).

⁵ La referencia es al empleo de las fotografías con fines de identificación a lo largo de 1871, a la abundante producción y circulación de fotomontajes destinados a construir una mirada hegemónica contraria a la Comuna y a las imágenes que nutrieron los libros escolares hasta bien entrado el siglo XX, temas que no serán abordados en este trabajo.

⁶ En ese doble carácter, fue quien presentó el invento de Louis Daguerre, basado en las investigaciones de Nicéphore Niépce, ante diputados y científicos, logrando que el procedimiento fotográfico del daguerrotipo tuviera carácter público.



que desalojó a los rebeldes (Figura 1). De Thiebault, partidario de la República y presidente del Club Fraternal del Faubourg (suburbio) du Temple, se conocen tan solo esas fotografías -en una de las cuales se observan algunos sublevados-, además de una tercera en que las barricadas se estaban desarmando (de Mondenard, 2022). La otra imagen fotográfica del '48 parisino fue el calotipo tomado por Hippolyte Bayard, en el cual se aprecia una barricada semi desmontada con la plaza de la Concorde -renombrada plaza *de la Révolution* en 1848- de fondo (Figura 2). Bayard, empleado del Ministerio de Finanzas, era un antiguo conocido de Arago: en el texto que acompaña a su conocida obra “Le noyé”, de 1840, denunciaba el desigual tratamiento comercial que el gobierno, por iniciativa de Arago, había otorgado a Daguerre respecto al recibido por él mismo a raíz del desarrollo del proceso negativo-positivo.⁷



Fig. 1



Fig. 2

Fig. 1. Charles François Thiebault: “La barricada de la calle Saint-Maur-Popincourt antes del ataque de las tropas del general Lamorcière, domingo 28 de junio de 1848”. Daguerrotipo. 1848. Col. Musée d’Orsay.

Fig. 2. Hippolyte Bayard: “Rue Royale y restos de las barricadas de 1848”. Papel a la sal. 1848.

Aunque en 1848 el célebre retratista Nadar no tomó fotografías del conflicto, participó activamente de los acontecimientos, según lo relatado por Freund a partir del testimonio de su hijo:

[C]uando la Revolución estalló, abandonó su situación de la noche a la mañana y decidió partir para Posnania con su amigo Fauchery⁸, para tomar parte en la sublevación polaca. Durante su viaje a través de Alemania, tuvo la mala fortuna de ser detenido, habiéndose hecho notar probablemente como revolucionario, y fue

⁷ Sobre dicha obra y su carácter performático, ver Stilman, E (2017). Fotografía, texto y contexto en *Le Noyé* de Hippolyte Bayard. Ponencia presentada en el X Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires.

⁸ Antoine Fauchery también fue fotógrafo.



internado en Eisleben durante todo el período de los desórdenes (Freund, 1946: 58-59).

Antes, como parte de la bohemia parisina, Nadar había encontrado en la caricatura el modo de expresión de su sentimiento antiburgués. De esa época es también la estrecha relación de Nadar con el periodista, diputado y miembro del gobierno provisional Louis Blanc, vínculo que mantendrá y se pondrá de manifiesto hacia el final de la Comuna, a pesar de que éste se encontraba en Versalles.⁹

Políticamente, en 1852 se cierra el ciclo inaugurado en 1848: Luis Napoléon, presidente de la República, asume como emperador bajo el nombre de Napoleón III, en un orden tramado por una alianza componedora entre los diferentes sectores burgueses. Uno de los análisis de referencia de este proceso continúa siendo *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte*, de Marx, que entonces apuntaba: “si se ojean las series de septiembre y octubre en las selecciones de los órganos de la prensa diaria europea, se encontrarán textualmente noticias de este tipo: ‘París está lleno de rumores de un golpe de Estado’”. Pero su pluma, atenta a detalles plenos de ironía y poesía, encontraba en la fotografía el modo de aludir a lo que ocurría en las habituales diversiones nocturnas de una fracción de la burguesía: “durante los meses de septiembre y octubre se atropellaban los rumores sobre un *coup d'état*. La sombra cobraba al mismo tiempo color, como un daguerrotipo iluminado” (Marx, 1975:120).

De forma coincidente con el crecimiento de un capitalismo menos industrializado que el inglés, durante el Segundo Imperio (1852-1870) se da en Francia la mayor expansión comercial de la fotografía, particularmente por medio de la apertura de ateliers destinados al retrato. En estos, el pasaje del daguerrotipo al colodión -que se distinguía del anterior, entre otras propiedades, al permitir múltiples copias de un original- hizo que sectores menos acomodados pudieran acceder a una imagen propia. Sin embargo, los estudios que pasaban por una etapa de bonanza económica fueron conmovidos por el abaratamiento significativo que, a partir de la placa de colodión, llegó de la mano de la *carte de visite*. El cambio fue introducido por André Adolphe Eugène Disdéri, un daguerrotipista llegado a París a mediados de la década, quien logró obtener varios registros en una misma placa. Al tiempo que se hacía de una clientela, Disdéri cobró notoriedad cuando Napoleón III solicitó sus servicios para el registro de eventos políticos públicos y, en el ámbito privado, de su familia. Por su estudio, como también por los de Nadar, Étienne Carjat y otros fotógrafos en cuyos nombres la historiografía se ha detenido en menor medida, se retrataron muchos líderes y participantes de la Comuna, si bien, en el caso de Nadar, la calidad de su

⁹ Blanc fue un economista que promovió la intervención estatal y la creación de cooperativas; fue ministro de trabajo del gobierno provisional e impulsor de los Talleres Nacionales. Luego de la represión de junio de 1848, se exilió en Londres. Aunque persona de izquierdas, se opuso a la Comuna. Hacia mayo de 1871, estando Nadar en París y Blanc en Versalles, mantuvieron correspondencia. El dato consta en la edición original de las memorias de Nadar (1899) *Quand j'étais photographe*, Paris: Flammarion, pero fue suprimido en la versión española empleada en este trabajo.



labor dio resultados formalmente distintos a los de Disdéri. También en la década de 1860 distintas dependencias municipales y del Estado nacional incorporaron fotógrafos con la función de generar imágenes documentales que requería la burocracia estatal.¹⁰ La prensa crecía en número, diversidad y calidad, y en sus páginas se difundían imágenes fotográficas a través de litografías y grabados.¹¹

En el terreno político, en 1864 trabajadores de distintos países fundaron la Asociación Internacional de los Trabajadores, conocida como “La Internacional”. Para 1867 las huelgas obreras se hicieron más frecuentes en Francia, a la par que se multiplicaban el componente internacionalista, la participación de mujeres y el involucramiento de estudiantes; como consecuencia de ello, en 1869 se fundó la Cámara Federal de Asociaciones Obreras. Paralelamente, el estado burgués empezó a disponer del aparato jurídico-legal para enfrentar los cuestionamientos al gobierno y creó, en 1867, la Prefectura de París. Como recuerda Louis Michel, “los internacionales, declarados malhechores, enemigos del Estado, comparecieron por primera vez el 26 de marzo de 1868 ante el tribunal correccional de París” (Michel, 2021:35). Durante esos años, un fotógrafo dirigió su producción con preferencia al retrato de dirigentes políticos, desde partidarios de la Montaña hasta militantes contrarios al voto universal. Se trató de Ernest Charles Appert, para quienes todos aquellos posaron sistemáticamente de tres cuartos perfil, sentados en una silla y con los brazos sobre el regazo o una mesa. Del mismo modo y con similar austeridad dirigió la pose de insurgentes, miembros de la Armada, protagonistas de casos judiciales y periodistas como Victor Noir -asesinado a comienzos de 1870 por Pierre Bonaparte, primo del emperador, y cuyo entierro se convirtiera en una gran movilización-, quien también fue retratado por Carjat. Una vez caída la Comuna, muchos *communards* sometidos a juicio en Versalles fueron identificados cuando la Prefectura de París usó los retratos que Appert les tomara durante los años previos.¹²

¹⁰ A modo de ejemplo, en 1862 Charles Marville fue nombrado fotógrafo oficial de la ciudad de París, mientras que Auguste Collard trabajó para el Ministerio de Agricultura, Comercio y Obras Públicas desde mediados de la década de 1850. En rigor, la idea había sido iniciada con el registro de monumentos por la Misión Heliográfica en 1851. Dos años después, el fotógrafo Cyrus Macaire sugirió al gobierno francés crear una “sección de fotografía” con el fin de “congregar todo aquello que la fotografía haya podido o podrá producir de útil o de notable, y especialmente todos los hechos de actualidad que, por medio de los procedimientos de instantaneidad, deban fijarse como recuerdo insoslayable” (en Brunet, 2022:39-40).

¹¹ Lissagaray y Michel refieren constantemente a la voluminosa y heterogénea orientación de las publicaciones; Sotteau Soualle (2020) menciona que sólo en 1869 se crearon 140 nuevos periódicos. Para finales de los años de 1860, la opinión pública se debatía en gran medida en ese medio. Mientras el régimen y todas las corrientes de oposición contaban con medios gráficos que los representaban, “[F]olletos, publicaciones populares, pequeñas bibliotecas, historias ilustradas de la Revolución Francesa, bastaban apenas para satisfacer el ansia de saber que se despertaba. La joven generación obrera, que no había disfrutado el fuerte alimento de la que hizo el 48, lo engullía todo a grandes bocados”; el caso de *La Marselleise*, fundado por Rochefort y donde trabajaba Victor Noir, era “una ametralladora que disparaba sin descanso y cuya redacción, por la que desfilaba desde la mañana una multitud, parecía un campamento”. (Lissagaray, 2016:63,71).

¹² El método que se perfeccionará una década después con Alphonse Bertillon, para 1871 fue aplicado con errores. Comenta Louise Michel: “Desgraciado aquel que se pareciera a un miembro de la Comuna o del Comité Central. Hubo varios sosias de Eudes, Cambon, Vallès y Lafrançais, fusilados en varios barrios a la vez. Un mercero, llamado Constant, denunciado por enemigos, fue doblemente acusado



Aquel tipo de retrato -de fondo neutro y con un encuadre cada vez más circunscripto a la cabeza- fue aplicado por Appert a unos 70 miembros de La Internacional -algunos de los cuales serían destacados combatientes de la Comuna-, enjuiciados por el Tribunal Superior de Justicia de Blois en julio de 1870. Appert partió de aquellas piezas para componer un fotomontaje que tituló “Complot contra la vida del Emperador”, y que distribuyó en distintos formatos.¹³ Appert no sólo fotografió a los rebeldes, sino también a sus abogados defensores; la fluida relación que mantuvo con el Poder Judicial le había posibilitado retratar en prisión a los integrantes de La Internacional.¹⁴

En julio de 1870 el Imperio francés declaró la guerra a Prusia; en agosto hubo manifestaciones contra Napoleón III en París y el 2 de septiembre el emperador capituló en Sedan. Dos días después se proclamó la República y se organizó el gobierno de la Defensa Nacional. El 18 de septiembre París fue rodeada por los alemanes y el 31 de octubre se produjo la insurrección de la ciudad; el plebiscito realizado tres días después resultó favorable al gobierno de la Defensa Nacional. Entre la masa que resistió activamente al invasor se encontraba Nadar. En sus memorias publicadas en 1899 decía sentirse emocionado al recordar aquellos días de enfrentamiento contra el invasor prusiano, cuando su dedicación al globo aerostático tuvo una finalidad bien distinta de la que Daumier había inmortalizado unos años antes.¹⁵ El retratista, pionero en registrar la ciudad desde el aire, refería ahora al “enorme beneficio de la fotografía postal en los crueles días del sitio de París de 1870”.¹⁶ El correo estaba interceptado por las tropas alemanas, por lo que la comunicación a través del aire se volvió imperiosa, fue entonces que “el pequeño material aerostático que teníamos desde un principio y el procedente de nuestra iniciativa privada que estaba en la plaza de Saint-Pierre, en Montmartre, se encontraba ya dispuesto”. Respecto de su participación directa en los hechos, comentaba:

“A falta de otros destinos que me hubiesen agradado más, tuve al menos la satisfacción patriótica de organizar e inaugurar el servicio del correo aéreo, enviando por encima de las líneas alemanas -el 25 de septiembre- el primero de nuestros globos postales, el *Neptune*, a cargo de Duruof”.

porque se parecía a Vaillant y porque creyeron que era Constant Martin. No se lo pudo ejecutar más que una vez” (Michel, 221:229).

¹³ Sostiene Sotteau Soualle (2020) que Appert fotografiaba, antes que nada, para la prensa.

¹⁴ La idea de introducir una cámara fotográfica en las prisiones había sido solicitada en 1863, aunque entonces generó resquemores en la propia institución penitenciaria (Rouillé, 1982:480).

¹⁵ Ver la caricatura “Nadar elevando a la fotografía a la altura del arte”, obra de 1862.

¹⁶ Todas las citas reproducidas *in extenso* a continuación corresponden a “La fotografía obsidional” (Nadar, 2019).



Fig. 3. Nadar: “El Neptuno, globo de observación, Place Saint-Pierre Montmartre, 1870”. Albúmina. 23 de septiembre de 1870. Bibliothèque nationale de France. 17

La salida de globos que llevaban correspondencia a los familiares residentes fuera de París era de una frecuencia casi diaria.¹⁸ Además de las cartas, algunos dirigentes - entre los que se encontró León Gambetta- se subieron a la canastilla para trasladarse a las provincias, sorteando la línea de fuego del ejército alemán, que respondió con la amenaza de asimilar la actividad al espionaje y fusilar en el acto a quien condujera al aeróstato. Para entonces, los roles y funciones públicas se habían invertido:

nos encontrábamos de hecho en esas últimas horas, como auténticos ‘directores’ del correo central (...) En efecto, era a nosotros, a nosotros sólo (¿a quién más si no, en ese momento?) a los que se dirigían en cualquier instancia, directamente o mediante presentaciones rebuscadas, las recomendaciones de cartas de nuestros más destacados personajes, políticos, magistrados, importantes financieros (...) a la cabeza de estos eminentes peticionarios -más impaciente y solícito que todos los demás juntos- estaba el propio director de Correos, el titular, el oficial, el verdadero.

Varias posibilidades se barajaron para el desafío de recibir la correspondencia desde el exterior: “mensajeros transeúntes, dispuestos aleatoriamente; bolas herméticas de metal abandonadas entre dos aguas a lo largo del Sena, para ser recogidas por las

¹⁷ Existe una diferencia de dos días entre la fecha mencionada por Nadar para la partida del Neptune y la consignada por la Bibliothèque nationale de France y otras fuentes, que la ubican el 23 de septiembre.

¹⁸ Marie-Loup Sougez menciona que el cargamento del Neptune fue de 125 kilos de cartas, y que a lo largo del sitio partieron 64 vuelos de globos con 64 aeronautas y 91 pasajeros. Palomas mensajeras transportaban fotomicrografías al colodión que reducían más de 100 veces el tamaño de las cartas. Al llegar a destino eran sometidas a la operación inversa, en ampliaciones que restituían el tamaño original del escrito (Nadar, 2019). Sougez describe pormenorizadamente el procedimiento y menciona la participación conjunta en la operación del director de Correos Rampant y del señor Dragon, quien había presentado públicamente microscopías en 1867 y durante el sitio viajó a Tours para encargarse de los microdespachos (Sougez, M.L. 1981. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra).



redes que habíamos echado previamente, etc.”. Cabe resaltar lo que Nadar evocaba respecto de sus propias acciones: “[M]e hallaba inmerso en el ojo del huracán donde vivíamos todos entonces; absorbido por estas *observaciones militares* a las que me seguía dedicando en cuerpo y alma para conseguir mi propósito, frente a los que se oponían a mis gestiones”.¹⁹ Del mismo modo, la mención expresa de las diferencias políticas entre los partidarios de la República:

nuestras autoridades -que no se caracterizaban por su lucidez- nunca fueron capaces de conseguir una decisión favorable del gobierno llamado de Defensa Nacional, a pesar de que todos los días durante esos cuatro meses tan duros fuimos reclamados urgentemente en tres puntos para la defensa de París, aterrados por un enemigo invisible.

En tanto, el gobierno intentaba distraer a la opinión pública con denuncias falsas que hablaban de armado de complots, intentos de magnicidio y colocación de bombas (Michel, 2021; Lissagaray, 2016). Frente a ello, se construyó una “publicidad colectiva” basada en arengas, donde los sectores obreros y populares aprendieron a hablar en público y manifestar sus necesidades (Acha, 2016), lo que dejaba a la vista los límites de un régimen que apeló al encarcelamiento de periodistas y cierre de periódicos opositores (Lissagaray, 2016). Estas fracciones y el activismo político de izquierdas doblaban la apuesta contra las decisiones oficiales:

Sólo la República podía librar a Francia de la invasión, limpiarla de los veinte años de Imperio que había padecido y abrir de par en par las puertas del porvenir cerradas por las pilas de cadáveres. En Montmartre, Belleville y el Barrio Latino, los espíritus revolucionarios y, por encima de todos los demás, los blanquistas gritaban “¡a las armas!” (Michel, 2021:61).

La República del 4 de septiembre de 1870 encendía el espíritu de los más radicalizados, que soñaban con la revolución social “en la más alta acepción de ideas que fuera posible” (...) “nosotros sentimos que somos la rebelión y la deseamos”, señalaba Louise Michel (2021:67-68). De forma paralela, en Montmartre -colina a la que la autora califica “acrópolis del motín”- se iban acumulando los cañones que la Guardia Nacional apuntaría hacia los alemanes. La guerra contra Alemania era resistida por los integrantes de La Internacional, incluyendo a trabajadores franceses y alemanes.

El cuestionado gobierno de Defensa Nacional fue representado en pinturas y litografías elaboradas a partir de retratos fotográficos, como así también en fotomontajes, como el producido por el ya mencionado Appert (Figura 4), donde los diputados del Sena y miembros del gobierno posan de forma distendida, lejana al tenor de los acontecimientos. Asimismo, resulta singularmente interesante en tanto registro de actualidad, la toma de Emmanuel Flamant que muestra a la emperatriz

¹⁹ Las itálicas son de la autora del artículo.



Eugenia en el mismo momento en que abandonaba el palacio de Las Tullerías (Figura 5).



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4. Ernest Charles Appert: “Diputados del Sena. Miembros de la defensa nacional. 4 de septiembre de 1870. Adolphe Crémieux, Glais-Bizoin, Henri Rochefort, Louis-Antoine Pagès (llamado Garnier-Pagès), Thiers, Jules Faure, Jules Ferry, Eugène Pelletan”. Albúmina. 1870. Col. Musée Carnavalet.

Fig. 5. Emmanuel Flamant: “La emperatriz Eugenia abandona las Tullerías el 4 de septiembre de 1870, 1^{er} distrito, París”. Albúmina. 1870. Col. Musée Carnavalet.

La militarización ciudadana aludida por Nadar se extendía a importantes sectores de la sociedad e incorporaba a nuevos actores: mujeres, jóvenes y estudiantes armados. Si el 4 de septiembre se aclamaba “¡Viva la República!”, el 31 de octubre se gritaba “¡Viva la Comuna!”. Carteles con la leyenda “No al armisticio” eran firmados por La Comuna y cerca de 40.000 hombres rodeaban el Hôtel de Ville (ayuntamiento) (Michel, 2022; Lissagaray, 2016). Al día siguiente se proclamó la Comuna en Marsella.

La Comuna: la construcción de una fuerza social

La fuerza social (Marín, 1981; Izaguirre, 2002) que había comenzado a aglomerarse hacia el final de la década de 1860 empezó a organizarse militarmente. Cuando concluía 1870, y aún con los alemanes en París, era creciente la posibilidad de un conflicto social armado estrictamente entre actores franceses; en tal sentido, Marx (2009) no dudará en hablar de guerra civil. A continuación, y en un breve *racconto*, se repondrá la sucesión de hechos que se precipitaron al comenzar 1871, especialmente desde la firma del armisticio con Alemania el 26 de enero:

El 12 de febrero la Asamblea Nacional se reunió en Burdeos y cinco días más tarde Adolphe Thiers, quien personificaba los intereses más profundos de la burguesía, fue



nombrado jefe del poder ejecutivo²⁰; después de asambleas y manifestaciones que le precedieron, el día 26 la Guardia Nacional reunió los cañones en Montmartre y Belleville. Cuando el 1º de marzo los alemanes desfilaron por Champs Elysées, la Guardia Nacional colocó carteles negros en señal de duelo, evitando de ese modo una confrontación; dos días después se constituyó la Federación republicana de la Guardia Nacional.²¹ El día 10 la Asamblea Nacional votó trasladarse a Versalles, abolió la moratoria de los inquilinos y prohibió periódicos republicanos. Al día siguiente, Auguste Blanqui y Gustave Flourens fueron condenados a muerte en ausencia.²² Una semana después Thiers se instaló en París para “pacificar” la ciudad, pero cuando intentó quitar los cañones de Montmartre y Bellville, París se sublevó, obligando a Thiers a ordenar el repliegue hacia Versalles. El 19 el Comité Central se instaló en el Hôtel de Ville y anunció el llamado a elecciones para dotar a París de un Consejo de la Comuna. El 21 de marzo las fuerzas de Versalles ocuparon el Mont-Valerien, al oeste de la ciudad, y se produjo la primera manifestación violenta de los Amigos del Orden, grupo integrado por sectores de la burguesía acomodada y hostiles a la Comuna. Una insurrección comunalista estalló en Lyon y en los días sucesivos se instaló la Comuna en las ciudades de Marsella, Narbonne y Toulouse; el 28, se proclamó en París. El 1º de abril Thiers anunció a la Asamblea Nacional que estaba construyendo uno de los “mejores ejércitos” que Francia haya tenido; a partir del día siguiente, esas tropas bombardearon continuamente a la Comuna.

La interpretación de lo ocurrido entre el 18 de marzo y el 28 de mayo, cuando cae la última barricada, es un debate abierto hasta nuestros días. En una apretada cronología, no puede dejar de señalarse un puñado de acciones que ponen de manifiesto formas inéditas de contra poder (Acha, 2016). La Comuna recuperó, profundizó y puso en práctica reivindicaciones que estaban presentes en anarquistas, internacionalistas, socialistas y progresistas, desde finales de la década de 1860: la separación de la iglesia del Estado; la laicidad y gratuidad de la enseñanza; la supresión del ejército y la policía permanentes; la responsabilidad y revocabilidad de los mandatos de los funcionarios; el derecho al trabajo y al beneficio de la riqueza producida; la libertad de prensa; la protección de la infancia, la salud y la vejez, y un sistema de garantía comunal contra la quiebra, el desempleo, la miseria y diversas

²⁰ No nos explayaremos aquí acerca de la figura de Thiers, central en la política francesa desde la Revolución de 1830. Cercano a la República, fue quien ordenó la brutal represión a la Comuna. En los textos de Michel y Lissagaray son numerosas las referencias a los sobrenombres con que se lo apodaba popularmente. Un retrato suyo tomado por Disdéri está en la portada de la primera edición francesa del libro de Freund (1946).

²¹ Se trató de la unificación civil de la Guardia Nacional parisina. El origen de la posterior denominación “*Fédéré*” (“federado”) con que se designa hasta hoy a los defensores de la Comuna de París, tuvo como significado original “Miembro de la Federación de la Guardia Nacional”. La Federación estaba compuesta por los delegados de los batallones y las distintas compañías de la milicia parisiense, cuyo máximo órgano de deliberación era el Comité Central de la Garde National (Koechlin, 2013).

²² Blanqui fue preso por primera vez en 1831, luego en 1836, 1839 y después de participar en la revolución de 1848 quedó prisionero hasta 1859. En total, pasó 37 años de su vida encarcelado.



causas de opresión. La Comuna construyó un “espacio público popular” en el cual el modelo de la unión, la asociación y la libertad real se contraponía a la unidad, la centralización y la libertad ilusoria del estado burgués.

Lo realizado por la Comuna en apenas 72 días da muestra de una trama asociativa existente con anterioridad, con una importante base en los *quartiers* (barrios) pobres, afectados por la reforma urbanística de Haussmann, cuando demolió gran parte de sus viviendas y expulsó a los trabajadores del centro de la ciudad; por ello, “la Comuna no fue una superestructura sostenida al margen de la vida cotidiana” (Acha, 2016:27). Esa fuerza social era policlasista e incluía a integrantes de la pequeña burguesía -Lissagaray (2016) habló de “clases laboriosas”- y políticamente diversa: a su interior había blanquistas, bakunianos, prudhonianos, librepensadores, anarquistas no alineados y socialistas (Acha, 2016; Koechlin, 2013). No hubo guía teórica que impusiera un programa (Benjamin; 2005), y no fue comunista sino comunalista (Ibarra, 2021).

Participaron de la proclamación de la Comuna antiguos dirigentes de pasadas rebeliones; “algunos, canosos, son de 1830, Mabile, Malezieux, Cayol” (Michel, 2021: 137), mientras que otros habían encontrado en las movilizaciones estudiantiles y los clubes un ámbito de formación y discusión política en los últimos años.²³ Niños y jóvenes de 15 a 18 años se habían sumado a la fuerza de trabajo desde la época del sitio de París por las tropas alemanas, cuando los hombres mayores debieron integrarse a las fuerzas de defensa.²⁴ En un número no determinado se incorporarían para la defensa de la Comuna y, una vez derrotada, engrosaron las filas de los detenidos por Versalles. En esa fuerza social en construcción y despliegue, las mujeres desempeñaron un rol central. Aun no pudiendo acceder a cargos electivos, adquirieron durante la Comuna igualdad ante la ley e igualación del salario respecto de los hombres, el derecho a poder divorciarse y de pensión para los hijos extramatrimoniales. Formaron asociaciones como el Comité de Vigilancia de las Ciudadanas y la Unión de las Mujeres para la Defensa de París; se ocuparon del cuidado de los heridos; impartieron y sostuvieron la educación pública desde el comienzo hasta el final. Las llamaron *petroleuses* (incendiarias) porque combatieron en los alrededores de París, en los fuertes y en las barricadas en un número cercano

²³ “La actividad política se desarrollaba primordialmente en los clubes parisienses, que desde el año 1868 -fecha en la cual Napoleón III permitió las reuniones políticas que tuviesen por fin el estudio apolítico de cuestiones sociales- se habían convertido de inocentes círculos para debates, en ciudadelas de propaganda revolucionaria” (Koechlin, 2013: 16-17). El Gobierno de la Defensa Nacional decretó, el 22 de enero de 1871, el cierre de los clubes de París, puesto que allí “algunos agitadores desaprobados por la población entera han iniciado la guerra civil” (Michel, 2021: 96).

²⁴ Ver “Légion des pupilles de la République”, convocatoria firmada por el capitán E. Sanglier y publicada en el periódico *La France politique, scientifique et littéraire*, 11 de diciembre de 1870, p. 4, disponible en <https://www.retronews.fr/politique/long-format/2021/03/15/les-pupilles-de-la-commune>



a 10.000.²⁵ La Comuna “fue el escenario de su configuración como sujeto político” (Ibarra, 2021).

En el plano militar, la Comuna se debatió entre reproducir el paradigma del ejército burgués y organizar una milicia popular. Algunos generales de carrera habían renunciado a las tropas francesas e intentaron dar a las huestes a su cargo la estructura disciplinada de una fuerza regular, mientras que los más cercanos al anarquismo impulsaron formaciones que cuestionaban todo tipo de autoridad.²⁶ En esa encrucijada, en medio de los combates y la infiltración de espías por Versalles, cuando la derrota ya se percibía inevitable, algunos entregaron sus vidas de forma heroica o sacrificial.²⁷ Frente a los crímenes de Versalles, la Comuna emitió un decreto por el cual por cada prisionero de guerra o federado asesinado, se fusilarían tres curas, al tiempo que Thiers pidió a Bismark que le dejaran reprimir, con las tropas francesas, a los federados.²⁸

Distintos testimonios mencionan que hubo integrantes de las fuerzas de Versalles que optaron por no disparar a la Comuna y combatientes *communards* que dispararon al aire en lugar de hacerlo al enemigo. Después de casi dos meses de hostigamiento, el ataque final se inició cuando el 21 de mayo los versalleses entraron a París por la puerta de Saint-Cloud, en lo que se conoce como “la semana sangrienta”. Ese mismo día tuvo lugar la última reunión del Consejo de la Comuna, el 23 cayó Montmartre y comenzaron los grandes incendios llevados a cabo desde las fuerzas federadas: el 24 arden el Hôtel de Ville y la Prefectura de París. Las fuerzas de Versalles ocuparon el barrio latino, intensificaron las ejecuciones sumarias y tuvieron lugar duros combates alrededor de la plaza de Château d’Eau; el 26 los versalleses conquistaron el suburbio de Saint-Antoine y se produjeron las ejecuciones de la rue Haxo; el 27, la última resistencia cedió en Bellville, mientras siguió combatiendo en Père-Lachaise y la colina de Chaumont. El 28 de mayo a las 14 horas cayó la última barricada. Oficialmente, los datos arrojan que sólo en la semana sangrienta fueron asesinados 30.000 *communards* y 1000 versalleses.

²⁵ Junto a hombres y niños arrastraron los cañones para la defensa de París en el mes de enero; cuando Thiers trató de apropiarse de esos cañones en marzo, las mujeres tuvieron un rol preponderante para impedirlo; la barricada de la Place Blanche fue sostenida por 120 mujeres (Ibarra, 2021; Michel, 2021; Lissagaray, 2016; Acha, 2016).

²⁶ Ambas vertientes estaban representadas por Louis Rossel y Louis Charles Delescluze, respectivamente. Derrotada la Comuna, Rossel rechazó el exilio propuesto por el gobierno de Thiers y fue fusilado. Por otra parte, el debate en torno a la autoridad atravesaba toda la discusión política en la Comuna.

²⁷ Entre los casos más emblemáticos pueden mencionarse los de Gustave Flourens y Louis Delescluze. El ensañamiento disciplinador con el cadáver del primero es relatado por L. Michel (2021), mientras que H. Lissagaray (2016) relata el trayecto hacia la muerte de Delescluze, que presenció a escasos metros de distancia.

²⁸ Ver nota 22.



La fotografía y los fotógrafos en la Comuna: indicios de una conciencia fotográfica policlasista

A partir de lo sucintamente expuesto acerca del proceso social y político que significó la Comuna, y considerando los antecedentes fotográficos mencionados respecto de la etapa precedente, cabe formular algunos interrogantes: ¿por qué los fotógrafos habrían de estar al margen de los acontecimientos de 1871? ¿por qué no habrían de tomar partido por París o Versalles? ¿hay fotografías en que pueda vislumbrarse una intencionalidad documental emergente desde la fuerza social que luchó por ideales transformadores? De las numerosas fotografías obtenidas a lo largo de los 72 días, las que a continuación se analizan procuran dar una respuesta.²⁹

El despliegue de elementos visuales durante el conflicto fue prolífico y en diversidad de soportes: comunicaciones murales³⁰, pinturas, grabados y dibujos, cuya circulación incluyó formas impresas en hojas y periódicos. Como fue señalado, la opinión pública ya constituía un espacio más de la lucha política, tanto para las fuerzas del orden cuanto para las rebeldes.³¹ Por otra parte, el involucramiento de artistas y la puesta en discusión de las instituciones de arte durante la Comuna constituye otro aspecto a atender: el 17 de abril se eligió la Federación de Artistas, compuesta por pintores, escultores, arquitectos, grabadores litógrafos y artistas industriales (no se mencionan fotógrafos).³² Mientras la Asamblea que funcionaba en Versalles acusaba a los *communards* de destruir las artes y las ciencias, por un decreto comunal del 21 de mayo los teatros pasaron a depender del Comité de Educación y se suprimieron todas las subvenciones y el monopolio de los agentes particulares para su explotación. Los museos se abrieron al público, mientras que el jardín de las Tullerías y otros, especialmente lo hicieron para los niños (Michel, 2021). Arthur Rimbaud escribía poesía “cuando las cóleras locas me empujan hacia la batalla de París”³³, en un clima cultural ciertamente alterado: “[E]n todas partes

²⁹ Al respecto, cabe mencionar que las fechas consignadas a las fotografías en archivos y publicaciones son una referencia aproximada y no coinciden necesariamente con el día en que fueron obtenidas por los autores.

³⁰ No sólo en París los comunicados a la población se hicieron a través de afiches. En Lyon, “un cartel colocado en todas las esquinas invitaba a la población a no ser cobarde y no dejar asesinar a París y a la República” (Michel, 2021: 167).

³¹ El gobierno de Thiers clausuró el 12 de marzo aquellos periódicos a los que acusaba de pactar con el enemigo prusiano: *Le Vengeur*, *Le Cri du Peuple*, *Le Mot d'Ordre*, *Le Père Duchesne*, *La Bouche de Fer*, *La Fédération* y *La Caricature*.

³² Una asamblea del 16 de abril, en la que participaron más de 400 artistas, votó la conformación de la Federación con un comité compuesto por 47 miembros, y declaró: “[E]ste gobierno del mundo de las artes por los artistas tiene como misión: la conservación de los tesoros del pasado; la implementación y el realce de todos los elementos del presente; la regeneración del futuro a través de la enseñanza [...] Los monumentos, desde el punto de vista artístico, los museos y los establecimientos de París que contengan galerías, colecciones y bibliotecas de obras de arte, que no pertenezcan a particulares, se confían a la conservación y a la vigilancia administrativa del comité”. Fuente: *Journal officiel de la Commune de Paris du 20 mars au 24 mai 1871*, disponible en <https://www.marxists.org/espanol/tematica/comuna/1871/abril/16.htm>

³³ Rimbaud, A. *Cartas de un vidente*, 13 de mayo de 1871.



había cursos abiertos, en respuesta al ardor de la juventud. Se quería todo a la vez: arte, ciencias, literatura, descubrimientos; la vida resplandecía. Todos teníamos prisa por escapar del viejo mundo” (Michel, 2021:143). La misma autora relata que los federados leían a Baudelaire cuando tenían tiempo, en medio de los combates, y que en la Academia de Ciencias los científicos discutían entre sí mientras continuaban con sus investigaciones, sin ocuparse de la Comuna.

En procura de responder las preguntas con que se inició este apartado, a continuación se indagarán las fotografías tomando en cuenta cómo han sido representados los sujetos de la fuerza social, las acciones militares, las acciones simbólicas y la derrota, en correspondencia con el marco teórico. Las seis fotografías examinadas seguidamente fueron tomadas por Bruno Braquehais, quien unos años antes había heredado el estudio fotográfico del padre de su esposa; se hizo retratista y fotógrafo de desnudos destinados a estudiantes de bellas artes. En la imagen de la Figura 6 se observa un grupo numeroso de personas que posa para la cámara junto a la columna Vendôme. Se trata mayormente de hombres de la Guardia Nacional, algunos con las armas en sus manos, otros con instrumentos musicales -al frente, uno de ellos toca la trompeta-. La vestimenta es indicador de la procedencia variada de los retratados. En la primera fila, entre los uniformes oficiales se distinguen dos hombres por sus atuendos: uno lleva galera y levita, el otro un sombrero y ropas sencillas. Junto a éste y ocupando el lugar central, una mujer mira sonriente al niño que está tirado en el piso; otra se ubica cercana a los tambores. La ropa y el sombrero elegante de esta última contrastan con el vestido más humilde de la primera. La fotografía de la derecha (Figura 7) está tomada días después en el mismo lugar, una vez demolida la columna; de hecho, parte del grupo pisa las ruinas. Aquí el conjunto es más heterogéneo: algunos federados tienen ropas menos aliñadas que los anteriores, hay mayor cantidad de hombres con atuendos afines a sectores medios o más acomodados, pero también otros que portan prendas de trabajador. A juzgar por los gestos, el clima es de alegría: tres saludan a la cámara con las manos a la cintura y sus gorras en alto, un cuarto levanta un sable; a la izquierda, las manos de dos hombres se entrelazan al tiempo que están abrazados junto a otros cuatro. En el extremo derecho de la imagen, una mujer apoya su mano sobre el hombro de un hombre, quien le toma la otra por sobre su pecho. Mientras un niño, casi adolescente, viste de uniforme junto a los adultos, en el centro de la fotografía dos niños pequeños se abrazan; uno lleva un sombrero infantil y el otro la gorra de federado. En ambas imágenes, la documentación por parte del fotógrafo tiene como contrapartida la pose frontal y asentida de los diversos participantes convocados por el acontecimiento.



Fig. 6

Fig. 6. *Auguste Bruno Braquehais: "La Comuna. Federados al pie de la columna Vendôme". 10 de mayo de 1871. Albúmina. Col. Musée Carnavalet.*



Fig. 7

Fig. 7. *Auguste Bruno Braquehais: "Comuna de París, 1871. Multitud alrededor de los escombros de la columna Vendôme, 1er distrito, París". 16 de mayo de 1871. Albúmina. Col. Musée Carnavalet.*

Las siguientes dos tomas de Braquehais tienen como motivo el emplazamiento de las tropas rebeldes en sitios ocupados por la Comuna. En la Figura 8, cuatro miembros del Estado Mayor y otros por detrás de ellos se asoman a una ventana que da a la Plaza Vendôme. Sobre la vereda, a derecha e izquierda se alinean miembros de la Guardia Nacional, incluyendo un niño con uniforme militar que tiene los brazos cruzados. El fotógrafo escogió un encuadre que pone de manifiesto la cercanía de la cámara con los retratados, como también encontró relevante el momento en que los combatientes se alimentan y descansan (Figura 9). A excepción de unos pocos a la derecha, todos los cuerpos están relajados; algunos beben la sopa que se sirve desde una mesa emplazada en el patio del Ministerio de Justicia. En la escena hay infantes y tres mujeres: la más joven, casi una niña, con las piernas cruzadas cubiertas con la falda; detrás de ella, una señora de vestido sencillo y amplio tiene un pañuelo anudado al cuello; cercana a la mesa, la tercera viste un atuendo que se distingue por su elegancia.



Fig. 8



Fig. 9

Fig. 8. Bruno Braquehais: “Estado mayor de la plaza Vendôme bajo la Comuna”. Albúmina. 1871. Álbum *Siège de Paris*, Vol. 2. Col. Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional de Brasil.

Fig. 9. Bruno Braquehais: “Plaza Vendôme, patio del Ministerio de Justicia (la hora de la sopa)”. Albúmina. 1871. Álbum *Siège de Paris*, Vol. 2. Col. Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional de Brasil.

Braquehais también registró acciones militares. La fotografía de la barricada sobre la Rue de la Paix es dinámica: los federados fueron sorprendidos mientras acomodaban un cañón en un hueco de los adoquines (Figura 10). Los rostros se dividen entre quienes atienden la maniobra y los que dirigen la vista al fotógrafo. Alguien situado en la parte superior del montículo abandona momentáneamente su función para saludar levantando el sombrero, en un gesto de cercanía que nuevamente alude a la proximidad entre el fotógrafo y los combatientes. En una madrugada de mayo, Braquehais se desplazó del centro de la ciudad a la Porte Maillot para fotografiar las tropas de la Comuna en acción desde lo alto de la colina (Figura 11). Todos son hombres adultos; mientras algunos atienden a la presencia del fotógrafo, otros están pendientes de las maniobras y del enemigo.



Fig. 10

Fig. 10. Bruno Braquehais: “Plaza Vendôme. Lado derecho de la barricada de la Rue de la Paix”. Albúmina. 1871. Álbum *Siège de Paris*, Vol. 2. Col. Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional de Brasil.



Fig. 11

Fig. 11. Bruno Braquehais: “Puerta Maillot. La gran batería de la izquierda. 14 de mayo de 1871, 5.30 de la mañana, bajo el fuego del Mont Valérien”. Albúmina. 1871. Álbum *Siège de Paris*, Vol. 2. Col. Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional de Brasil.

Se ha citado más arriba la importancia de la navegación aerostática para la comunicación de París en los meses del sitio por los alemanes. Mientras Thiers monopolizaba el uso del telégrafo para provocar y mentir a toda Francia sobre las acciones de los *communards* -incluyendo la violación de la correspondencia- el globo continuó siendo una herramienta fundamental en manos de la Comuna. La fotografía del álbum de Marcel Léautté registra el momento en que el último aerostato es inflado frente a las puertas del Hôtel de Ville para su partida desde París en el mes de abril (Figura 12). El fotógrafo hace la toma desde una distancia que permite incluir al público convocado frente al edificio, que es mayoritariamente civil e incluye muchas mujeres; la vestimenta de los asistentes es acorde a sectores sociales diferentes. Las personas están prolijamente alineadas frente al globo y hay miembros de la Guardia Nacional que parecerían estar cumpliendo la función de orden mientras la operación de armado y despegue se desarrolla. Dentro del ayuntamiento, varias personas se asoman desde las ventanas para observar la escena.



Fig. 12

Fig. 12. Marcel Léautté: “Hôtel de Ville. Último globo que parte hacia la Provincia llevando las proclamas de la Comuna moribunda”. *Album Photographies d’après nature sous la Commune de Paris, du 18 mars au 21 mai 1871*. Albúmina. Fecha aproximada: 21 de abril de 1871. Bibliothèque nationale de France.

Entre las acciones simbólicas emblemáticas de las ejecutadas por la Comuna se destacan las demoliciones de la casa de Thiers y de la columna Vendôme. Thiers había construido su fortuna durante la extensa trayectoria en la función pública y con actos de corrupción (Marx, 2009), lo que le permitió adquirir, entre otros bienes, obras de arte. La Comuna decretó la destrucción de su mansión, que se llevó a cabo el 21 de mayo, día en que también iba a realizarse un concierto a beneficio de viudas, huérfanos y federados heridos como consecuencia del ataque del ejército de Versalles. La Comuna había votado el respeto a la propiedad privada de quienes habían huido de París en 1870, en ocasión de la guerra contra Prusia, y “se llegó incluso a montar guardia para que no fueran afectados” sus bienes (Michel, 2021:179). Según apunta Benjamin (2005:794), “Courbet, junto con otros partidarios de la Comuna, se opone a Protot³⁴ para evitar la destrucción de las colecciones de Thiers”. Sin embargo, cuando la plata y “los supuestos objetos de arte de la casa de Thiers fueron encontrados en el guardamuebles y en los museos, habían sido sobreestimados y no tenían ningún valor artístico” (Michel, 2021:255). La disquisición en cuestión pone de relevancia el hecho de que dos fotografías, con autoría de Alphonse Liébert y Braquehais, registraron respectivamente la mansión de Thiers desde diferentes planos y en distintos momentos en que la custodiaban los federados. En la imagen de Liébert (Figura 13), el portón de acceso se encuentra abierto y a su lado unos pocos guardias en actitud de descanso -uno de ellos, inclusive, se encuentra tendido sobre la vereda-. Un carruaje está apostado frente al edificio y a escasos metros;

³⁴ Eugène Protot, abogado, apaleado y amordazado cuando defendió a obreros en octubre de 1870, estuvo al frente del Comité de Justicia durante la Comuna.



La Comuna de París: indicios de una conciencia fotográfica policlasista

rodeando la fuente, un grupo de hombres y mujeres observa la escena. En la fotografía tomada por Braquehais (Figura 14), los guardias se encuentran sentados en el piso, contra las rejas del perímetro y detrás de fusiles dispuestos para ser empleados.



Fig. 13

Fig. 13. Alphonse Liébert: "Casa de Adolphe Thiers (en curso de demolición), Comuna de París, 1871. Plaza Saint-Georges, 9° distrito, París. Ruinas, destrucción, trabajadores. Hotel Dosne-Thiers. Barrio Nueva Atenas". Albúmina. Después del 12 de mayo de 1871. Musée Carnavalet.



Fig. 14

Fig. 14. Bruno Braquehais: "Hotel Thiers". Albúmina. 1871. Álbum *Siège de Paris*, Vol. 2. Col. Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional de Brasil.

Un tercer registro remite al cuidado de la propiedad -en este caso del propio Estado burgués- y fue realizado por Marcel Léautté cuando las tropas *communards* ocupaban el Hôtel de Ville. Las armas agrupadas del mismo modo que en la fotografía antes descrita conviven con elementos para cocinar y sillas desparramadas. Las luminarias están protegidas con telas, mientras hay al menos dos personas sentadas a la mesa en el centro de la amplia habitación. El encuadre permite observar el perfecto estado en que se encontraba el salón de fiestas del ayuntamiento.



Fig. 15

Fig. 15. Marcel Léauté: “Interior del Hôtel de Ville (el gran salón de fiestas). Casa de los Lascars, conocida más tarde como Compañía de la Estrella”. Álbum *Photographies d'après nature sous la Commune de Paris*. Albúmina. 1871. Bibliothèque nationale de France.

En 1869 y en ocasión de prologar la segunda edición de su trabajo de 1852, decía Marx: “La frase final de mi obra: ‘Pero si por último el mandato imperial cae sobre los hombros de Luis Bonaparte, la estatua de bronce de Napoleón se vendrá a tierra desde lo alto de la Columna de Vendôme’, es ya una realidad” (Marx, 1975:10). La columna Vendôme era un monumento de 44 metros de altura y cerca de 3,5 metros de diámetro, cuya construcción fue ordenada por Napoleón Bonaparte para celebrar su triunfo de 1805 sobre los ejércitos de Rusia y Prusia en la batalla de Austerlitz. El eje central estaba cubierto con metales fundidos de los cañones de las tropas derrotadas y bajorrelieves que aludían al combate, mientras que la estatua que Napoleón III había mandado a erigir en honor a su tío remataba la cima. Para la Comuna era el símbolo del poder imperial y la antítesis del internacionalismo; en consecuencia, el 13 de abril decretó su demolición. Su derribo requirió de una planificación por parte de ingenieros puesto que, al momento del derrumbe, el peso del monumento podía provocar serios daños a la arquitectura que rodeaba la plaza. Los estudios y el acopio de los instrumentos necesarios llevaron casi un mes, por lo que el 16 de mayo, luego de un primer intento fallido y poco después de las 5 de la tarde, se desplomó la estructura y la cabeza de Napoleón se separó de su cuerpo. Braquehais realizó una secuencia fotográfica en la que se muestra desde el momento en que se arriman todos los elementos necesarios para llevar a cabo la acción, hasta el final, con el público y los federados rodeando los restos yacientes. De la totalidad de la serie, interesa aquí rescatar tres imágenes, que se suman a las tomadas en el mismo escenario y ya analizadas más arriba. En la primera (Figura 16), se observa al propio Estado Mayor a caballo vigilando el procedimiento, bastante por detrás de



La Comuna de París: indicios de una conciencia fotográfica policlasista

quienes estaban ejecutando la labor técnica. En la segunda (Figura 17), la estatua de Napoleón Bonaparte tendida en el piso está rodeada por federados de desigual vestimenta; algunos están armados, otros con los brazos cruzados, unos terceros distendidos; todos miran a la cámara. Entre la escultura y ellos, un cordón tendido marca el espacio hasta donde se esparcen los restos, que fueron conservados por la Comuna.³⁵ La tercera fotografía (Figura 18) muestra la bandera roja, símbolo del internacionalismo, después del derribo de la columna. Entre los asistentes al hecho hay mujeres y hombres con ropas similares a las que pueden encontrarse en los retratos de estudio de la época, un carruaje, restos de las herramientas e instrumentos requeridos para la demolición, un número no menor de espectadores ubicados sobre montículos y barricadas, algún observador desde las ventanas altas del edificio emplazado detrás. La bandera flamea sobre la base truncada de la columna, rodeada por un puñado de federados.



Fig. 16

Fig. 16. Bruno Braquehais: “Plaza Vendôme; oficiales del Estado Mayor vigilando las disposiciones para el derribo de la columna”. Albúmina. 13 de mayo de 1871. Álbum *Siège de Paris*, Vol. 2. Col. Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional de Brasil.



Fig. 17

Fig. 17. Bruno Braquehais: “Estatua de Napoleón I después de la caída de la columna Vendôme”. Albúmina. Mayo de 1871. Álbum *Siège de Paris*, Vol. 2. Col. Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional de Brasil.

³⁵ “De manera que más tarde fue restaurada con el fin de que, ante aquel bronce fatídico, la juventud pudiera hipnotizarse eternamente con el despotismo y el culto a la guerra” (Michel, 2021: 179). El pintor Gustave Courbet, presidente de la Comisión de Bellas Artes, fue acusado de ser el responsable político de la acción, al ser identificado en una de las imágenes. Fue condenado a seis meses de cárcel y el pago de la restauración del monumento.



Fig. 18

Fig. 18. Bruno Braquehais: “Plaza Vendôme. La primera bandera roja después de la caída de la columna”. Albúmina. Mayo de 1871. Álbum *Siège de Paris*, Vol. 2. Col. Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional de Brasil.

La imagen que cierra el corpus de fotografías tomadas por Braquehais se sitúa hacia el final de la Comuna. Cuando en la semana sangrienta las tropas versallesas descargaban su furia contra París, los muertos comenzaban a apilarse en las calles; para hacer desaparecer los cadáveres, el ejército tiraba los cuerpos a las aguas lacustres. El ensañamiento del ejército de Thiers se extendió a toda la población, barrio por barrio; combatientes de la Comuna eran buscados en las casas, en los hospitales, en las catacumbas. Ello, junto a la certeza de que la derrota estaba cercana, llevó a los *communards* a decidir el incendio de los edificios emblemáticos del poder burgués, para demostrar que “la Comuna no había muerto”. Las imágenes de esa furia fueron ampliamente registradas por fotógrafos que entraron a la ciudad detrás de las tropas de Versalles, cuando concluían los enfrentamientos. En una de sus últimas fotografías durante la resistencia, Braquehais muestra a un miliciano en medio de las ruinas, cabizbajo, pero con la mirada firme y sostenida hacia la cámara. Frente a la muerte digna y heroica con que se inmolaron algunos dirigentes, la actitud de este muchacho está cercana a la expresión de Théophile Ferré, quien escribió a su hermana poco antes de ser ejecutado a muerte por Versalles: “muero materialista, tal como he vivido”. Ferré pidió entonces que el dinero público que le habían sustraído quienes ahora decidían sobre su vida fuera entregado a los “detenidos menos desdichados”. La pose del joven también puede asociarse a lo que diría Louise Michel: “[L]a proclamación de la Comuna fue espléndida, no era una fiesta de poder, sino la bomba del sacrificio: se notaba a los elegidos listos para la muerte” (Michel, 2016).



Fig. 19

Fig. 19. Bruno Braquehais: "Rue du Bac, esquina con Rue de Lille". Alúmina. Mayo de 1871. Álbum *Siège de Paris*, Vol. 2. Col. Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional de Brasil.

La trayectoria anterior a la Comuna de los tres fotógrafos autores de las imágenes precedentes tienen puntos de contacto con las biografías de Nadar y Carjat. Braquehais había llegado a París desde Dieppe, una ciudad marítima al norte de Francia, en la década de 1850, para estudiar litografía. De Léauté se sabe que estuvo activo como fotógrafo entre finales de los años de 1850 y mediados de 1870.³⁶ Liébert, de origen belga, fue fotógrafo y militar. Después de vivir unos años en California, Estados Unidos, regresó en 1863 a Francia y montó su estudio en París, donde lo mudó en varias oportunidades.³⁷ Todos habían nacido en la década de 1820; Nadar era el mayor, tenía 50 años para 1871. Según comenta Tillier (2016), Nadar no tomó fotografías durante la Comuna, pero ocultó y ayudó a escapar a Jules Bergeret, general *communard*. El mismo autor menciona que Carjat estuvo activo, no fotografió los acontecimientos, pero sí escribió poesía.³⁸ Sin embargo, Louis Michel (2016) señala su participación cuando, en medio de los combates, fueron descubiertos unos esqueletos en la iglesia de Saint-Laurent -hallazgo que despertó el interés de los científicos- y que Carjat los fotografió con luz eléctrica.³⁹ Gautrand (2000) afirma que la mayor parte de los fotógrafos reconocidos socialmente en 1870 huyeron de París para refugiarse en Versalles. Contrariamente a lo sostenido por Gautrand, Tillier (2016) incluye en ese listado a Liébert y Léauté.⁴⁰ Un rol especial es pertinente

³⁶ De su álbum *Photographies d'après nature sous la Commune de Paris, du 18 mars au 21 mai 1871* se editaron 200 ejemplares. Ver <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451572z/f12.item> .

³⁷ Con las fotografías que tomó durante la Comuna, editó en 1872 un álbum titulado *Les ruines de Paris et de ses environs. 1870-1871. Cent photographies*.

³⁸ Se trata del poemario *Artiste et citoyen*, precedido por un texto de Victor Hugo y publicado en 1883. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2056133.pdf>

³⁹ No puede dejar de relacionarse este hecho con las fotografías de las catacumbas de París tomadas por Nadar, también con luz eléctrica, diez años antes, por encargo oficial.

⁴⁰ Marie-Loup Sougez señala a Liébert como autor de los fotomontajes publicados bajo el título *Crimes de la Commune* pero también de imágenes que tomó de la Comuna (2011, *op. cit.*). El listado de Tillier



asignar a Disdéri y Auguste Collard, cuyas fotografías no se analizan en este trabajo, quienes permanecieron durante la Comuna en París dado que, como empleados de la administración pública, les fue requerido permanecer en la ciudad. Cabe señalar que, además de los autores identificados, hay un gran número de imágenes fotográficas cuya autoría se desconoce y que se destacan por su alta calidad o, de modo opuesto, por la precariedad de sus cualidades formales y técnicas.

Conclusiones

Este trabajo ha intentado construir una argumentación a fin de poner a consideración la existencia de una intencionalidad documental en la fotografía producida durante la Comuna de París. Se postula que determinadas fotografías pueden ser interpretadas como expresión de las ideas, del debate político y como testimonio consciente de los hechos llevados adelante por la Comuna. En tal sentido, los sujetos que compusieron la fuerza social revolucionaria -federados, mujeres, niños, trabajadores- se ubican en el centro de las composiciones, en una actitud de permite suponer su asentimiento ante la presencia del fotógrafo, particularmente en el caso de Braquehais. La confianza ante su presencia se pone de manifiesto en los gestos -agrupamientos, abrazos, gorros en alto- que no se ocultan ante la cámara, son exhibidos conscientemente, expresando así, a su vez, no sólo el flujo de afectos sino también la disposición subjetiva ante los acontecimientos. Se ha tomado en cuenta la vestimenta como indicador de la pertenencia social, que se observa heterogénea y atribuible a fracciones sociales diversas. En algunos casos los sujetos portan elementos asociados a su función civil-militar. Todo ello guarda una significativa correlación con los relatos de Louis Michel e Hippolyte P. O. Lissagaray, ambos combatientes de la Comuna. Esas presencias y el modo en que son fotografiados evidencian la existencia circunstancial de *un orden social otro* al burgués, en que las jerarquías aparecen cuestionadas: la relación entre hombres, mujeres y niños; los distintos sectores coexistiendo en un espacio común, una tropa que se presenta distinta a la formación típica del ejército. Si las fotografías de 1848 no constituían una estrategia deliberada adoptada por creadores con conciencia política (Edwards, 2022) -tesis que puede ser revisada-, por lo antes dicho puede afirmarse que esto sí ocurre en los registros de 1871. Las fotografías de Braquehais muestran a los insurrectos en acción; las barricadas, fáctica y simbólicamente como sitio de resistencia y rebeldía, en los múltiples sentidos que le fueron atribuidos conceptualmente en el siglo XX. Braquehais no es un “hombre de clase media con cámara” que fotografía a un otro, sus imágenes lo sitúan inserto en el mismo

está conformado por Pierre Petit, Frank (François Marie Louis Alexandre Gobinet de Villecholle), Alphonse Liébert, Pierre-Ambroise Richebourg, Jules Andrieu y los hermanos Pierre y Marcel Léauté. Junto a Jean Andrieu, Adolphe Block, Pierre Emonts y Louis Lafon, entre otros, produjeron fotografías de las ruinas de París luego de la caída de la Comuna. En el caso de los álbumes, es posible que la autoría de algunas o varias fotografías quedara subsumida por la figura del editor.



escenario de ese otro de la burguesía. En las imágenes del resto de los fotógrafos estos rasgos no se evidencian en el mismo grado.

Otra línea de análisis lleva a sostener que los fotógrafos seleccionados, actuantes en la Comuna, eran parte de la pequeña burguesía comercial, con dispar conexión con sectores intelectuales o artísticos. No hay elementos que permitan saber si en ellos había conocimiento del modo en que la burguesía estaba haciendo uso político de la fotografía ni de su inserción entre los insurrectos. Sin embargo, continuaron o iniciaron con la Comuna un movimiento singular: salieron del estudio a la calle para fotografiar un acontecimiento político. Ello, sumado a lo manifestado sobre las imágenes de Braquehais, permite afirmar que parte de la fotografía producida en la Comuna, en tanto documentos de las acciones llevadas adelante por la fuerza social que la promovió y sostuvo, constituyen una expresión visual de la misma. También, que participantes laterales en términos fotográficos pero centrales en las tareas que les fueron requeridas -Nadar y Carjat- muestran un compromiso político expreso. Proponer la existencia de una conciencia fotográfica policlasista se presenta, entonces, más adecuada que denominarla *de clase*, la cual se plasmará con claridad en la experiencia de la fotografía obrera ligada a la primera revolución socialista del siglo XX.

Bibliografía

Acha, O. (2016). Entender la Comuna de París y sus legados para la revolución de nuestro tiempo. En H. Lissagaray: *La Comuna de París*. Buenos Aires: Editorial Marat.

Benjamin, W. (2005). K: La Comuna. En *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

Brunet, F. (2022). *La fotografía: historia y contrahistoria, memoria e imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

de Mondenard, A. (2022). 1848: imágenes de las revueltas. En Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía (ed); *Genealogías documentales. Fotografía 1848-1917*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía (ed). (2022). *Genealogías documentales. Fotografía 1848-1917*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Freund, G. (1949). *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX. Ensayo de sociología y estética*. Buenos Aires: Editorial Losada.



Gautrand, J-C. (2000). "Les photographes et la Commune". En *La Commune. Paris 1871*. Paris: Nathan/HER.

Ibarra, E. (2021). Prólogo. En L. Michel; *La Comuna de París*. Buenos Aires: Libros de Anarres.

Izaguirre, I. (2002). Algunos ejes teóricos-metodológicos en el estudio del conflicto social. *Argumentos. Revista de crítica social* (1). Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/808> .

Koechlin, H. (2013). *Ideologías y tendencias en la Comuna de París*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.

Lissagaray, H. (2016). *La Comuna de París*. Buenos Aires: Editorial Marat.

Marín, J. (1981). La noción de "polaridad" en los procesos de formación y realización de poder. *Cuadernos de CICSO, Serie Teoría n° 8*. Buenos Aires: CICSO.

Marx, K. (1975). *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Editorial Anteo.

Marx, K. (2009). *La guerra civil en Francia*. Buenos Aires: Libros de Anarres.

Michel, L. (2021). *La Comuna de París*. Buenos Aires: Libros de Anarres.

Pérez Fernández, S. (2020). Fotografía y conflicto social: la Comuna de París. Conferencia presentada en Esto ha sido 2020, Encuentro de Investigación sobre Fotografía en Uruguay. Montevideo: Centro de Fotografía. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=G_VdEE2UtKc

Ribalta, J. (dir). (2011). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939), ensayos y documentos*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Tf. Editores.

Ribalta, J. (2022). El otro estético: apuntes para una protohistoria de la idea documental. En Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía (ed); *Genealogías documentales. Fotografía 1848-1917*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Rouillé, A. (1982). *L'empire de la photographie: photographie et pouvoir bourgeois*. Paris: Le Sycomore.

Sotheau Soualle, S. (2011). Ernest Appert (1831-1890), un précurseur d'Alphonse Bertillon? <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.343>



La Comuna de París: indicios de una conciencia fotográfica policlasista

Criminocorpus [Online], Identification, contrôle et surveillance des personnes. Recuperado de <http://journals.openedition.org/criminocorpus/343>

Tillier, B. (2004). *La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*. Paris: Champ Vallon.

Recibido: 15 de agosto de 2024

Aceptado: 21 de septiembre de 2024

Versión Final: 11 de noviembre de 2024

anuario.