

La fotografía como arqueología de la Historia Contemporánea. De instante eterno a fuente de memoria

Photography as an archaeology of Contemporary History. From Eternal Instant to Source of Memory

Beatriz de las Heras Herrero¹

Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid, España
bheras@hum.uc3m.es

Resumen:

La fotografía es un fragmento de espacio y tiempo que concentra, en un solo instante, referencias al pasado. Es testigo, y también evidencia, al materializarse en un soporte analógico (placa de vidrio, nitrato, papel, ...) o digital. Es la evidencia del “esto-ha-sido”, como defendía Barthes. Sin embargo, esta capacidad que se encuentra en su naturaleza (la de ser testigo y memoria) no convierte a la fotografía en una fuente de conocimiento para el estudio de la Historia Contemporánea. Lo que lo hace es el método que se aplica para su interpretación. Nosotros defendemos que debe tratarse como una pieza arqueológica que se localiza, se desentierra, se limpia de los posibles restos y se relaciona con otras para poder reconstruir un suceso o un acontecimiento. Es decir, superar el reconocimiento de motivos en una fotografía (lo que lleva a un análisis descriptivo) y profundizar en la interpretación de lo que allí se presenta o (re)presenta, teniendo en cuenta lo que se muestra, lo que está silente y el contexto de producción y transferencia. Y este es el objetivo del artículo: presentar un decálogo sobre cómo convertir una fotografía en una fuente de conocimiento histórico.

Abstract:

Photography is a fragment of space and time that concentrates, in a single instant, references to the past. It is a witness, and also evidence, as it materialises in an analogue or digital medium. It is the evidence of the "this-has-been", as Barthes (2018, p. 29) argued. However, this capacity that is in its nature (that of being witness and memory) does not make photography a source of knowledge for the study of Contemporary History. What does is the method applied to its interpretation. We argue that it should be treated like an archaeological piece that is located, dug up, cleaned of possible remains and related to others in order to reconstruct an event or occurrence. In other words, we propose going beyond the recognition of motifs in a photograph (which leads to a descriptive analysis of the photograph) and going deeper into the interpretation of what is presented or (re)presented there, taking into account what is shown, what is silent and the context of production and transfer. And this is the aim of the article: to present a decalogue on how to turn a photograph into a source of historical knowledge.

Palabras clave: Fotografía; memoria; método; fuente; (re)presentación; documento.

Keywords: Photography; Memory; Method; Source; (Re)presentation; Document.

¹ Este artículo se ha escrito en el marco del Proyecto de Investigación Pró-Humanidades de la Agência de Financiamentos da Pesquisa (CNPq/420473/2022-0/2023-2025) del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico del Gobierno de Brasil: “Estudos de História do Tempo Presente”, de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, y forma parte de los trabajos del grupo de investigación “Historia del Mundo Actual: Cultura y Tecnología” (CCG06-UC3M/HUM-0849) de la Universidad Carlos III de Madrid.

1. Introducción

Jean-Claude Lemagny, director del Departamento de Estampas y Fotografías de la Biblioteca Nacional de París, advertía que la historia de la fotografía había “canibalizado” el análisis del soporte (Lemagny y Sayag, 1989). Es decir, que la Academia estaba prestando más atención al desarrollo del invento que al propio estudio de la fotografía como una herramienta de conocimiento. Es cierto que historias de la fotografía, como la de Josef María Eder (1905), Newhall (1937), Raymond Lécuyer (1945) o Helmut y Alison Gernsheim (1955), conviven con reflexiones teóricas como las expuestas por Walter Benjamin en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) o por Ronald Barthes en *La Chambre Claire* (1980). Sin embargo, las historias se imponen sobre los usos. Y eso que la llegada de la Nueva Historia en la década de los años 70 promocionó perspectivas interdisciplinares y nuevos temas abordados desde distintas fuentes apoyando el análisis de la fotografía como documento. Como prueba, las reflexiones de Susan Sontag reunidas en *On Photography* (1977).

Y es que, cuando el historiador trabaja con fotografías, lo puede hacer desde dos perspectivas: la de la historia de la fotografía y la de la historia desde la fotografía (Riego, 1996, p. 183). Las preposiciones “de” y “desde” señalan una diferencia conceptual: marcan los límites de los objetos de investigación. Mientras hacer historia “de” la fotografía la convierte en el objeto mismo del análisis, hacer historia “desde” o “a través de” la fotografía implica que esta se transforme en un instrumento de investigación, de análisis e interpretación de la historia. Por tanto, hacer historia “de” la fotografía supone estudiar el proceso de evolución del medio, mientras que hacer historia “a través de” acerca a ese medio como elemento de conocimiento visual del pasado, objetivo de la propuesta de esta reflexión. Al margen de esta distinción, lo cierto es que ambas líneas de investigación deben retroalimentarse de tal manera que la historia “de” la fotografía sirva de base para realizar un análisis en profundidad del porqué se toman determinadas imágenes (teniendo en cuenta aspectos como usos y costumbres del fotógrafo, los gustos estéticos de la época, la técnica fotográfica del momento, etcétera), y que la historia “a través” de la fotografía de un determinado período y contexto sirva como fuente que alimente la historia

de la fotografía a través de la propia producción fotográfica. El objetivo final: extraer información de las fotografías que podrían aparecer, en un primer momento, velada (De las Heras, 2012 y 2015).

Pero, para que esa historia “a través de” eleve la fotografía a la categoría de documento para el estudio del pasado, es necesario que su práctica esté cimentada sobre reflexiones teóricas. Antonio Rodríguez de las Heras decía que hacer historia sin una base teórica era como intentar volar una cometa sin cordel. La historia

tiene necesidad de un fuerte componente teórico (...) Está tan abandonado el ejercicio teórico en Historia que antes de acogerlo para una Historia del Tiempo Presente hay que desenredarse de deformaciones por desidia que confunden la teoría con la elucubración, la generalización, el ensayo, la hipótesis, la modelización... o, sencillamente, con la idea de escribir un texto sin base documental (“muy teórico”, se dice). Un compromiso irrenunciable para la historia es el ejercicio teórico en el seno de la disciplina. (Rodríguez de las Heras, pp. 26-27)

El historiador debe anclar su trabajo en reflexiones teóricas que le ayuden a levantar un marco metodológico que avale sus propuestas. Teoría y método se presentan, por tanto, como herramientas indeclinables en el oficio del historiador. Sin embargo, hemos vivido unas décadas en las que los estudios de caso las han desbancado. Y esta realidad también ha afectado a trabajos que presentan fotografías como fuente de conocimiento, algo especialmente delicado si tenemos en cuenta que, aún hoy, encontramos focos de resistencia a la hora de considerar las imágenes técnicas como un soporte para hacer historia. Detrás de interesantes reflexiones de orden teórico propuestas por especialistas de distintas materias, se ha encontrado una falta de profundización en cuando a su aplicación metodológica, sumergiendo al investigador en un bucle sin fin en el que se adentra en los conceptos establecidos sin, tirando de la última secuencia del bucle, avanzar en la aplicación a metodologías de análisis.

El objetivo de esta propuesta es, precisamente, presentar un decálogo que oriente sobre cómo convertir una fotografía en una fuente de conocimiento histórico. Ideas, reflexiones, consideraciones, prácticas, etc. En definitiva, una propuesta, de las muchas que podríamos hacer, que se basa en mi experiencia de más de 20 años de trabajo con imágenes técnicas empleadas como utillaje en la recuperación del pasado.

2. Decálogo para convertir una fotografía en arqueología

Existe una necesidad de expresar, narrar, informar, desinformar, adoctrinar y movilizar a través de las imágenes. Somos *homo-pictor* generadores de un hedonismo icónico (Gubern, 1987) que nos ha llevado a crear un mundo hipervisualizado (Mraz, 2021). Vivimos en una sociedad oculocéntrica (Joly, 2003), en la que se da más importancia a las imágenes que a la propia realidad. Y la aparición de la fotografía no ha hecho más que catalizar el fenómeno.

Esta pulsión escópica (Lacan, 1987) nos convierte en grandes hacedores de fotografías, aunque no necesariamente en profundos lectores visuales. La imagen técnica no es una “cosa”. Es un producto de la cultura y, por tanto: “No podemos comprender la historia de la fotografía desvinculada de la historia de la cultura” (Kossov, 2003, p. 102).

Y puede ser una fuente de gran interés. En su naturaleza está el serlo. La fotografía no es más que el resultado de un juego con los tiempos.² El presente se convierte en pasado al capturar un suceso que ya ocurrió a través del *clic* de una cámara.

² Antonio Rodríguez de las Heras presentaba esta conexión entre pasado, presente y futuro a través de la fotografía de esta forma: “El allí y el entonces de la fotografía histórica significa presencia. El instante fosilizado de una fotografía aporta el testimonio de haber estado presente en un suceso. Pero con el paso del tiempo ese presente deja de serlo y se reduce al instante fosilizado por las reacciones químicas de la película. Y ese instante es el que nos llega a través de la fotografía. Para que adquiera de nuevo presencia, no basta colocar ese instante en su lugar en la línea del tiempo (datación), como si fuera tan solo un punto de esa línea cronológica. La datación es necesaria, pero no suficiente. La diferencia entre el instante y el presente, es que el instante es un punto infinitesimal y el presente es el instante dilatado por la tracción en sentidos opuestos del pasado y del futuro. Por consiguiente, el instante fotográfico se convierte en presencia, en testigo de un tiempo pasado si incorporamos a ese instante su pasado y su futuro, su antes y su después, si entra en un proceso narrativo” (Rodríguez de las Heras, 2009, p. 20).

El fotógrafo no trabaja en el presente sino en el futuro anterior, descubrirá más tarde lo que ha visto, una vez la imagen sea revelada. E incluso descubrirá lo que le era invisible. Lo que él ve en el encuadre no es lo que vería fuera (en el encuadre se establece una representación, una imagen se hace y va a fijarse) ni siquiera lo que ve o cree ver, será lo que él ha visto (...). El fotógrafo vive el presente de su experiencia como el pasado de un futuro. Esto no es, habrá sido. (Chevrier, 1982, p. 7)

El presente y, por tanto, el pasado capturado se convierte en futuro en tanto que el fotógrafo descubre la realidad cristalizada en el momento del revelado o de la revisión del resultado en la pantalla. De tal manera que pasado (instante histórico), presente (acto de registro) y futuro (fotografía) se retroalimentan. Y ese futuro, que nace cuando se agota el instante, se cristaliza en una *segunda realidad* (Kossoy, 2014, p. 49): la del documento generado. Y esa realidad no es una “inflexión de una anterior (aunque irrecuperable) realidad” (Tagg, 2005, p. 10). Se trata de una nueva realidad: la producida por el artefacto.

Por tanto, la fotografía abre la posibilidad de acercarse al historiador a tres niveles de memoria: la del suceso, la del registro y la del uso que de él se hizo en las coordenadas espacio-temporales del fotógrafo y en otras posteriores.

Si la fotografía es un soporte de memoria, entonces puede ser fuente, y para que sea fuente, he aquí el primer punto del decálogo, debe aplicarse un método que eleve un residuo visual a la categoría de documento y así evitar que se convierta en un artificio para el historiador.

Debe tratarse como un hallazgo arqueológico.³ Como una pieza que se localiza, se rescata, se limpia de los posibles restos que impiden al estudioso apreciar el

³ Michel Foucault formulaba un método arqueológico aplicado a fenómenos del discurso pero que podría trasladarse al fenómeno de la representación. Lo definía como: “El conjunto de las condiciones según las cuales se ejerce una práctica, según las cuales esta práctica da lugar a enunciados parcialmente o totalmente nuevos, según las cuales, por fin, puede ser modificada. Se trata menos de límites puestos a la iniciativa de los sujetos, que del campo en el que se articula (sin constituir el centro), de las reglas que pone en marcha (sin que las haya inventado ni formulado), de las relaciones que le sirven de soporte (sin que sea el resultado último ni el punto de convergencia). Se trata de hacer aparecer las prácticas discursivas en su complejidad y en su espesor; mostrar que hablar es hacer algo distinto que expresar lo que se piensa” (Foucault, 1970, pp. 171-172). Antonio Rodríguez de las Heras aplicaba esa idea de arqueología al trabajo del historiador con la fotografía, algo en lo que inciden teóricos como Joan Fontcuberta (1988), quien, al hablar del trabajo de los historiadores de la fotografía, se refiere a

documento, se determinan sus elementos constitutivos y se detectan informaciones que en él se contienen, para, finalmente, engazarlos con otras teselas de información que nos permitan reconstruir ese pasado a modo de mosaico. Hablamos de arqueología porque se trabaja con fragmentos de tiempo, porque se estudia cada uno de ellos para su identificación (determinando el tiempo o momento de registro, el espacio o lugar, los elementos que contiene y el autor del trabajo) y porque se relacionan con la intención de reconstruir un lugar, un suceso, un acontecimiento (De las Heras, 2012).

2.1. El punto de partida: la transdisciplinariedad

Como mencionábamos en la Introducción, la Nueva Historia abrió la posibilidad de que el historiador abordara nuevos temas desde distintas perspectivas y empleando un sinfín de fuentes. De esta aproximación llegaron, a mediados de los años 80, los análisis histórico-culturales. Y este es el marco académico de los estudios que, desde la historia, se proyectan empleando las fotografías como soporte: la *Historiofotía*, término empleado por Hayden White para referir el método que estudia la representación de la historia a través de fotografías y discurso fílmico:

The first is that of the relative adequacy of what we might call "historiophoty" (the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse) to the criteria of truth and accuracy presumed to govern the professional practice of historiography (the representation of history in verbal images and written discourse).⁴ (1988, p. 1193)

que: "El reto para los historiadores de la fotografía, pues, ya no es tanto la búsqueda de datos, sino precisamente el de la creación de unos criterios de ponderación y su consiguiente aplicación. Por tanto, el arqueólogo de la fotografía ya no puede limitarse a ser un "excavador" acrítico, sino que debe asumir justamente una dimensión crítica". El fotógrafo Fernando Castro, hablando del desarrollo de la fotografía digital, defiende que "la nueva tecnología convertirá a los investigadores en arqueólogos y a los fotógrafos en artesanos arcaicos en tanto que la imagen emprenderá rumbos inimaginables" (Navarrete, 2003). Según Navarrete, Castro hace este comentario movido por la ponencia de Josune Dorronsoro "Balance de la investigación histórica de la fotografía latinoamericana, desde fines de la década del setenta hasta la fecha" (1994, p. 40).

⁴ Traducción propia: "El primero es el de la adecuación relativa de lo que podríamos llamar "historiofotía" (la representación de la historia y de nuestro pensamiento sobre ella en imágenes visuales y discurso fílmico) a los criterios de verdad y exactitud que se supone rigen la práctica profesional de la historiografía (la representación de la historia en imágenes verbales y discurso escrito)".

Este abordaje debe ser, necesariamente, transdisciplinar. Ya defendía Lucien Febvre que el porvenir de la historia depende de estos intercambios (se refiere a las relaciones con distintas disciplinas), como también de la correcta intelección de los hechos que mañana serán historia (2017) y animaba a superar los muros que, como afirmó Braudel: “a menudo impiden ver” (1970, p. 40).

La complejidad de la fotografía hace que esta aproximación transdisciplinaria sea imprescindible. Para afrontar su estudio, el historiador requiere de formación en la que los análisis históricos, culturales, sociológicos, antropológicos, políticos, filosóficos, artísticos y los realizados desde el ámbito de la comunicación, entre otros, sean la base de un nuevo método.⁵ Sobre esta necesaria transferencia disciplinaria ya reflexionaban Jacques Le Goff y Roger Chartier (1978).

A menudo, la transdisciplinariedad se confunde con multidisciplinariedad e interdisciplinariedad, pero, metodológicamente, no son perspectivas sinónimas. Empleemos un ejemplo en forma de metáfora: si introducimos 10 piezas de colores en una bolsa y la agitamos, el resultado puede ser triple: multidisciplinar, si al agitar la bolsa extraemos, una a una, 10 piezas, exactamente iguales a las introducidas al principio. Interdisciplinar, si al agitar la bolsa extraemos una única pieza en la que se mantienen los colores originales en partes diferentes. O transdisciplinar, si extraemos una única pieza en la que todos los colores se han fundido para crear un color que no existía antes.

⁵ Esta convergencia tiene antecedentes en disciplinas como la Teoría de la Comunicación Visual con trabajos como los de Roland Barthes, Abraham Moles, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Martine Joly, Roman Gubern, Raúl Beceyro, Joan Costa, Joan Fontcuberta, Santos Zunzunegui, Javier Marzal y Lorenzo Vilches. Fundamental resultan las reflexiones que se han afrontado desde la Sociología de la Comunicación, tan impulsados desde la revista *American Journal of Sociology*, como las de John Baptist Thompson, Anthony Giddens, Erving Goffman, Alfred Schütz, Jürgen Habermas, Edward T. Hall, Douglas Harper o Robin Lenman, y que se suman a los de Gisèle Freund, Enrico Fulchignoni, Susan Sontag y Howard Becker. La Antropología Visual, muy impulsada desde el Núcleo de Antropología e Imagen de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro, cuenta que las interesantes reflexiones de Allan Sekula, Demetrio E. Brisset, John y Malcolm Collier, Emilio Luis Lara, entre otros. En el caso de los estudios que vienen del mundo del Arte desde la perspectiva iconológica, destacan los de Erwin Panofsky, Carmelo Vega y Manuel Antonio Castiñeiras González. De gran relevancia, los de Rudolf Arnheim, Donis A. Dondis y Ernst Gombrich, desde la Psicología de la Percepción. Son muchas los filósofos que han reflexionado sobre la fotografía, como Martin Heidegger y Walter Benjamin, y más recientemente Vilém Flusser, Henri Van Lier y Denis Roche. Desde la Historia y, específicamente a partir de la perspectiva de la Historia Cultural, destacan los trabajos de Peter Burke, Boris Kossov, John Mraz, Laurent Roosens, Ivan Gaskell, Bernardo Riego, Juan Miguel Sánchez Vigil...

La multidisciplinariedad es un enfoque que implica una amalgama de disciplinas que nunca se cruzan y la interdisciplinariedad provee una aproximación permanente pero que no genera interconexión, por lo que la única aproximación que resulta en el análisis del pasado con la fotografía es aquella que aboga por la confluencia, base de la perspectiva transdisciplinar.

Es decir, aquella que genera un escenario intersticial, como defendía José Luis Brea (2006, pp. 21-22):

un espacio crecido en los entremedios, en el *inbetween* de disciplinas y prácticas, de una tensión de despliegue para el trabajo ensayístico y analítico en el que una multiplicidad de enfoques, metodologías y articulaciones discursivas coparticipan en el abordaje del estudio y análisis efectivo de la frondosa complejidad de los actos de ver.

Por tanto, una *disciplina liminal* “capaz de virar entre la hostilidad y la hospitalidad hasta traspasar las fronteras de campos adyacentes”, como propone Mitchell (2019, p. 18).

Este escenario liminal debe acompañar el análisis de la fotografía desde seis fases interrelacionadas: heurística, del proceso, técnica, iconográfica, iconológica y de estudio global.⁶ La heurística, propia del trabajo del historiador, consiste en la localización y selección de las fuentes, de la documentación fotográfica. A esta le sigue el estudio de las cuestiones relativas a lo que rodeó la toma: desde las propias fotografías hasta la tecnología empleada en el momento, pasando por el estudio de los fotógrafos y sus condiciones de trabajo. Es decir, el análisis del proceso. Una vez localizada la fuente y analizadas las circunstancias posibles de la toma, es el momento de abordar los aspectos técnicos, teniendo en cuenta los datos generales y los parámetros de la instantánea. El análisis iconográfico es un estudio descriptivo cuyo objetivo es investigar acerca de los elementos icónicos de cada imagen: su realidad exterior,

⁶ Kossoy (2014) habla de cuatro: heurística, del proceso, técnica, iconográfica. Otros estudiosos como Lorenzo Vilches (2002) prefieren hablar de cinco niveles de análisis aplicados a la imagen en general: Nivel de la materia de la expresión (el que estudia la manifestación material de un texto visual antes del inicio de la lectura), Nivel textual (o isotopías textuales que estudia las marcas sintácticas y gráficas del texto), Nivel sintagmático (o de discurso que estudia la enunciación), Nivel de estructuras narrativas (estudio que depende de la cronología temporal, las relaciones de duración entre la cámara y el acontecimiento narrado, los enfoques o puntos de vista del autor, etcétera), y Nivel de género (estudia los sistemas de producción económicos, ideológicos, estéticos, condicionamientos políticos, geográficos, tecnológicos, entre otros).

es decir, analizar los elementos constitutivos y las coordenadas de situación de la fotografía con el fin de reconstruir el proceso de creación. Esta cuarta etapa está muy relacionada con la interpretación iconológica, estudio que se realiza tras el análisis técnico e iconográfico de la fotografía. Su objetivo es, una vez elaborado un análisis descriptivo, profundizar en el significado de la imagen teniendo en cuenta el análisis del proceso: es el estudio de la interpretación del significado intrínseco de la instantánea, y parte de la base de que la toma presupone una mirada enunciativa que debe ser descubierta. Tanto el análisis técnico como el análisis iconográfico deben realizarse de manera simultánea, compartiendo la información implícita y explícita del documento. Finalmente, se debe afrontar un estudio global en el que confluya la información extraída de las cinco etapas anteriores.⁷

2.2. Ver *versus* mirar. De la ilustración a la fuente

La perspectiva transdisciplinar nos permite superar el mero reconocimiento de motivos e iniciar la interpretación, que es el primer paso del análisis fotográfico. En definitiva, trascender la vista y propugnar la mirada. Escudriñarla, reflexionarla, indagarla y ponerla en duda, ya que “lo que una buena fotografía revela al ojo y a la mente apreciadora, no podrá revelar a la mirada apresurada” (Weinstein & Blooth, 1977, p. 11).

Para ello es necesario pasar cada instante visual por un proceso de contemplación, análisis, contextualización, clasificación, confrontación, interpretación y comprensión de por qué fue seleccionado entre un conjunto de posibilidades y el significado que alcanzó a través de su gran capacidad de sugerencia. Como afirma Kossoy:

El valor y el alcance de los documentos, así como su interpretación viable, se revelará a quien logre formularles las preguntas más adecuadas e inteligentes, en función de su bagaje cultural, su sensibilidad y su experiencia tanto humana como profesional. (2014, p. 143)

⁷ Un análisis más completo de las seis fases de trabajo, acompañado de una ficha de trabajo en la que se detalla cada uno de los elementos que interviene en el fenómeno fotográfico y que debe ser tenido en cuenta por el historiador ante el análisis de las imágenes fotográficas, puede consultarse en De las Heras (2012).

Y es que la fotografía refleja una forma de percibir el mundo que retrata, por lo que detrás de la imagen material (en inglés, “picture”) se encuentra una red de significados que la alimentan (“image”) y que se mantiene a pesar de la destrucción del soporte. Si vemos, llegamos a la materialidad. Si miramos, comprendemos su significado.

Cuando vemos la icónica fotografía que Marisa Florez tomó a Adolfo Suárez el 25 de septiembre de 1979, contemplamos al presidente del Gobierno sentado en su escaño. Sin embargo, cuando miramos la misma instantánea, por tanto, cuando la interrogamos y entendemos el entramado de significados que hay detrás, estamos elevando la imagen a la categoría de metáfora. Ya no es el retrato de un hombre. Se trata de la representación de la soledad de un político que es abandonado por su partido en pleno proceso de transición.

No solo muchas veces no desciframos el significado de la fotografía. Es que, al tratar la imagen como ilustración, no percibimos que retrata una “realidad” imposible. Para ilustrar el asalto al Palacio de Invierno de octubre de 1917 se suele escoger una fotografía en la que se retrata a cientos de personas, que avanzan en forma triangular y tras un carro que parece estar disparando contra la fachada, asaltando el edificio. Sin embargo, la imagen no es más que una reconstrucción del suceso para uno de los muchos espectáculos que el artista Yuri Annenkov diseñó en 1920 en recuerdo del acontecimiento.⁸ ¿Por qué decimos que esta “realidad” es imposible? Porque conocemos que el asalto se produjo durante la madrugada. El 10 de noviembre de 1917, el diario *ABC* publicó: “Anteanoche, a las dos de la madrugada, después de vivísimo combate, se rindió el Palacio de Invierno, en que se encontraba el Consejo de Ministros, a excepción de Kerensky”. Es imposible que se tomara una fotografía con esa calidad, de madrugada y con la tecnología de la que se disponía en la época. Además, el fotógrafo estaba situado en una zona elevada, sobre la

⁸ Es importante señalar que esta imagen ha sido confundida con un fotograma de la película *Octubre (Oktyabr)*, Sergei M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov, 1927). El equívoco puede deberse a que otra instantánea icónica de la transición entre la Rusia zarista y la Rusia revolucionaria sí es parte del metraje de un filme. Se trata de la que retrata la manifestación ante el Palacio de Invierno comandada por el Padre Gapon para reclamar una constitución el 9 de enero de 1905 durante el Domingo Sangriento. Es, en realidad, un fotograma de la película *El nueve de enero (Devyatoe yanvaryá)*, firmada por Vyacheslav Viskovsky en 1925 (King, 2014, p. 38).

muchedumbre, y a tiro del enemigo. Sin embargo, seguimos empleando la imagen como documento testigo, y prueba, del hecho histórico.

El paso de “ver” a “mirar” es lo que permite dejar de tratar la fotografía como una ilustración y afrontar su estudio como una fuente de conocimiento histórico.

2.3. La doble certificación: memoria y estrategia

A pesar de la hegemonía de la cultura escrita sobre la visual, que lleva siglos imponiéndose en la Academia, la democratización del uso de la fotografía en el siglo XX y la revolución cultural de la imagen digital en el siglo XXI, ha abierto la puerta a nuevas posibilidades en el trabajo del historiador. La innovación en el campo de las imágenes técnicas y su uso como medio han impulsado que no se pueda entender lo contemporáneo sin analizar la forma en la que nos representamos a través de ellas.

Y es que la fotografía es un objeto de su tiempo —en palabras de Carmelo Vega, “una declaración de la sensibilidad de un tiempo” (2002, p. 79)— que, irremediablemente, da información sobre su contexto de producción. De ahí su utilidad como fuente histórica. Las imágenes técnicas son cortes de espacio y tiempo, por lo que refieren un “allí” y un “entonces”. De esta manera, son rastro (precisamente por mostrarnos un lugar y un momento) y también resto, ya que se han materializado en un soporte. Son testigo y registro de la historia y, en consecuencia, una fuente de gran valor para los historiadores. Capturan algo que ha ocurrido pero que no ha pasado gracias a su congelación en un soporte: un instante de realidad.

Y esa capacidad de concentración de lo que fue en una forma, en palabras de Henri Lefebvre al hablar de la representación: la presencia de una ausencia (1983), puede ser fuente de memoria, memorias y desmemoria temporal. La primera, es obvia: si la fotografía refiere a un allí y a un entonces, concentra memoria. Un ejemplo interesante es el de Josep Koudelka, que firmaba con las siglas P.P. (Prague Photographer), que, consciente de la importancia de su trabajo como memoria de la invasión de las tropas del Pacto de Varsovia en Praga, la noche del 20 al 21 de agosto de 1968 cogió su cámara Exakta Varex con

objetivo angular y más de 200 carretes. Entre las fotografías que tomó, una llama especialmente la atención: a primera hora de la mañana, en la sede de Radio Nacional, el brazo de un hombre. En segundo plano, la Plaza Wenceslao, presidida por el Museo Nacional de Praga desde donde asoman los tanques. Siendo consciente de la relevancia histórica de su trabajo como testimonio de la invasión, el fotógrafo quiso reflejar el momento exacto en el que se sucedían los acontecimientos, de ahí que quisiera mostrar el reloj que el actante llevaba en su muñeca.

Esta capacidad para la concentración de memoria puede tornarse en paradoja cuando de un mismo suceso se proponen imágenes contrapuestas que parecen mostrar memorias de una misma realidad. La perspectiva desde la que se toman puede crear discursos enfrentados. Son cientos las fotografías que se tomaron del asesinato de John F. Kennedy en Dallas el 22 de noviembre de 1963. Fotógrafos y camarógrafos de prensa y amateur generaron tal cantidad de imágenes que podemos reconstruir el suceso paso a paso. De entre todas las instantáneas, destaca una en la que se muestra a la primera dama abandonando el cuerpo de su marido, que yace en la parte trasera del vehículo, e intentando huir por encima del maletero mientras un miembro de seguridad corre a protegerla. No hay duda de que la fotografía está cristalizando una huida. Es lo que muestra la instantánea. Sin embargo, si la contraponemos y relacionamos con otras,⁹ descubrimos que la idea de la escapada es producto de un artificio visual. Jackie no huye. Estira el brazo para tomar un resto del cráneo de su marido que ha quedado en la tapa del maletero y regresa rápidamente para, en un acto irracional, colocar lo desprendido en la cabeza del Presidente. Una misma realidad y dos versiones contrapuestas dan como resultado memorias de un mismo hecho.

⁹ La mejor percepción de lo ocurrido se puede recuperar en las películas firmadas por los aficionados Muchmore, Nix y Bronson, aunque en la se distingue con mayor claridad es en la grabada por Abraham Zapruder con su Bell & Howell Modelo 414PD Director Series Zoomatic 8 mm. Tomo la secuencia desde lo alto de un bloque de hormigón del John Neely Bryan. El metraje dura 26 segundos, con 486 fotogramas individuales, filmados a 18,3 fotogramas por segundo. Las tres copias que se hicieron terminarían en manos del autor, el Servicio Secreto y de la redacción de *Life*. Fue empleada como prueba en la Comisión Warren (1964) y por el fiscal Garrison en el juicio de la trama de Nueva Orleans (1969). Se emitió públicamente por primera vez en el programa *Good Morning America* de la CBS en 1975. En el año 2000, la familia Zapruder cedió los derechos al Sixth Floor Museum.

La fotografía también es responsable de desmemoria cuando ha desaparecido o cuando se ha eliminado algún elemento que en ella se contiene a través de la manipulación. Es una *damnatio memoriae* contemporánea. Cuando Stalin eliminó a Trosky de las instantáneas (King, 2014), lo hizo con la intención de eliminarle de la historia, de la misma manera que el emperador Caracalla mandó borrar, en un acto de iconoclasia, el rostro de su hermano Geta en el Tondo Severiano. Este ejemplo de desmemoria tiene un fin propagandístico y nos ayuda a entender la diferencia entre “documento falso” —aquel que muestra una construcción total de la escena que se retrata— y “documento falsificado”, en el que de un documento preexistente “se suprimió, añadió o modificó uno o varios elementos” (Durandin, 1990, p. 73).

Esto con respecto a la memoria. Sin embargo, existe una segunda vertiente de la fotografía que la convierte en una fuente de conocimiento de gran interés ya que se presenta como el medio que emplea la autoridad para dirigir o redirigir. Como afirmó Gisèle Freund: “El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comanditarios” (1983, p. 8). En su contexto original, y a posteriori, la fotografía puede servir a un fin propagandístico para generar una corriente de opinión a favor o en contra, de tal manera que las motivaciones del fotógrafo, del comitente o del canal que transfiere la imagen, deben tenerse en cuenta. Si no es así, la frontera entre estrategia y memoria se ensancha y la fuente puede convertirse en trampantojo (De las Heras, 2022).

Son muchas las estrategias que pueden emplearse con una fotografía, pero las más recurrentes son:

1. Revelar: la persistencia visual de imagen puede reafirmar o rebatir la realidad. Esa reiteración termina imponiéndose como la verdad o lo conveniente.
2. Ocultar: la deconstrucción del imaginario colectivo a través de la supresión de imágenes o la eliminación de personajes, actitudes, marcos de referencia y toda clase de alteraciones que se han impuesto como la realidad pasando a formar parte de la conciencia colectiva. En este

sentido, una imagen puede poner en entredicho un discurso y perjudicar una determinada causa, por lo que debe ser eliminada, ya que, de lo contrario, sirve de contra-imagen para el enemigo.

3. Retener, para luego mostrar: estrategia que demuestra el control y uso preciso a la hora de seleccionar el momento adecuado para cumplir, con más eficiencia, con las expectativas, buscando la idea del mayor impacto visual posible. Este juego con los tiempos supone un constante jugar con la historia.
4. Reconducir: guiar, a través de la selección mostrada o aplicando intervenciones en la fotografía, la opinión del lector visual, convirtiéndose en una práctica muy eficaz para re-educar (Reiche, 2007).

2.4. La (re)presentación frente al espejo

William Fox Talbot eligió el título *The pencil of nature* para nombrar al segundo libro fotográfico e ilustrado de la historia¹⁰ que se publicó entre 1844 y 1846 para presentar el desarrollo del calotipo. Esa idea de que una imagen técnica es la verdad misma, un espejo de la realidad, no se mantiene tras 180 años. Philippe Dubois hizo un interesante recorrido sobre las distintas posturas que se han tenido con respecto a la imagen técnica y su referente diferenciando tres: la fotografía como espejo de lo real (mímesis), la fotografía como transformación de lo real (deconstrucción) y la fotografía como huella de lo real (referencia) (1986, pp. 21-51).

La fotografía es un proceso en el que intervienen muchos actantes y siempre responde a motivaciones artísticas y/o ideológicas (Kossoy, 2014). Puede realizarse con la intención de mostrar u ocultar una parte de la realidad o simplemente responder a requerimientos técnicos que marcan lo que queda dentro y fuera del marco. Pero, independientemente de la circunstancia, es un constructo. La fotografía es “el resultado de distorsiones específicas, y en todos los sentidos significativas, que hacen que su relación con cualquier realidad anterior sea algo sumamente problemático, y plantean la cuestión del nivel determinante del aparato material y de las prácticas sociales dentro de las cuales

¹⁰ El primero fue *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, de Anna Atkins (1843).

tiene lugar la fotografía” (Tagg, 2005, p. 8). Si es un constructo, entonces no presenta la realidad, la (re)presenta. “Toda imagen es figuración”, defiende Sorlin (2004, p. 14).

Esto podría poner en duda la idoneidad de la fotografía como una fuente para la investigación histórica y la afirmación del sofista griego Filóstrato en sus reflexiones sobre imágenes de que “Quien no ama la imagen es injusto con la verdad” (De la Flor, 2009, p. 13). Sin embargo, no deja de afirmar lo contrario: ninguna de las fuentes con las que cuenta el historiador es objetiva. Todas son productos que reflejan una información parcial de lo sucedido y, por tanto, deben enfrentarse con otras. La fotografía no es diferente al resto. De nuevo, es el método lo que eleva un escrito, un testimonio oral o una imagen a la categoría de documento. Lo que está claro es que la fotografía es evidencia. Está invadida por una “fuerza constativa” sobre la realidad aunque esa realidad, como afirmaba Barthes, “no es más que una contingencia” (2018, p. 134).

2.5. Comitente, canal y lector visual como elementos activos

Son muchos los intervinientes en el proceso de cristalización de la realidad y de su difusión a lo largo del tiempo. Y cada proceso —el de encargo, creación, selección y recuperación de la fotografía— aporta al estudioso una interesante información sobre sus contextos.

Se suele considerar al fotógrafo como figura fundamental a la hora de contextualizar una instantánea, pero muchas veces se obvia la existencia del comitente y del poder que tiene el canal o medio por el que transita y se conecta el trabajo resultante con el lector. Y es que debe tenerse en cuenta que, como afirma Girardin al hablar del autor, este

siempre se ha encontrado a caballo entre dos industrias: la de la fabricación de cámaras, de negativos y de papeles, por un lado, y la de la difusión de imágenes por el otro; el fotógrafo no puede controlarlas, y si puede, sólo de forma muy parcial y en un lapso de tiempo determinado. (2003, p. 90)

Tanto es así, que la propia imagen puede sufrir una fuerte deformación, a través del retoque o de la recontextualización, que lleva a una pérdida de sentido

original: “The same photograph looked at in isolation may also convey an entirely different message to one person than another and more importantly may be used to convey a message, which was not necessarily intended by the photographer”¹¹ (John Martin y Ruth Martin, 2004, p. 20).

Pero, además, el lector, cada lector, aporta lo que Schaeffer llamó “saber lateral”, que es el conjunto de informaciones que no provienen de la propia imagen pero que las aporta a través de su experiencia: “La recepción de las imágenes depende esencialmente de nuestro saber sobre el mundo, siempre individual, diferente de una persona a otra, y carente de los rasgos de una codificación” (1990, p. 57). O en palabras de Berger, “Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (1972, p. 13).

Más que un ruido para el historiador, estas intervenciones sobre la segunda realidad, ya sea en una fase proto-fotográfica (propia del fotógrafo y del comitente) o post-fotográfica (característica del canal y del lector), son oportunidades que nos ayudan a entender el significado y los intereses que cada tiempo proyecta sobre la propia imagen. De nuevo, cada lectura sobre una misma instantánea nos sirve como fuente.

2.6. Resemantización o cómo adecuar la imagen en cada momento

Relacionado con el papel que juega el autor, el comitente, el lector primero y otros lectores, la naturaleza de la fotografía permite una constante resignificación.

El proceso de resemanización conecta elementos de la analogía, de la metáfora y de la polisemia (Victorino, 2011, pp. 127-128). De la analogía porque parte de la fotografía original, de la polisemia porque es capaz de generar una red —en palabras de Barthes, “una cadena flotante” (1976, p. 132)— de significados, y de la metáfora por su capacidad para simbolizar y representar nuevas realidades.

A diferencia de la (re)presentación, que se produce en el mismo acto de la toma, la resemanización actúa a posteriori. Y lo hace sobre la segunda realidad, la del

¹¹ Traducción propia: “La misma imagen, si se mira de manera aislada, puede emitir un mensaje completamente diferente a cada persona, pero más importante aún es que puede ser utilizada para transmitir un mensaje diferente al objetivo del fotógrafo”.

documento, dejando al fotógrafo, en la mayoría de las ocasiones, al margen de este proceso.

Y es que la imagen se recorta, se rotula bajo un titular o se re-contextualiza con un pie de foto que puede cambiar el sentido inicial. Es muy común por el fenómeno logocentrista que hace que la imagen parezca depender del texto.¹² Estas acciones para “situar” la fotografía se intensifican cuando las instantáneas reflejan un acontecimiento o suceso en un contexto de conflicto. A la intervención del fotógrafo y del canal se suma la intervención de la autoridad, que emplea la fotografía para movilizar o reconducir al lector visual. Pongamos un ejemplo: una fotografía publicada en el diario portugués *O Comércio do Porto* el 29 de enero de 1937 en la que se retrata a un hombre llevando en brazos a una mujer mientras les rodean otros personajes, nerviosos, que parecen haber vivido una situación de gran tensión en el contexto de la guerra civil española. El periódico sitúa la instantánea como una escena de terror en las calles de Barcelona provocada por un enfrentamiento entre anarquistas y comunistas. Sin embargo, conocemos, gracias al trabajo en archivos fotográficos en España, que la instantánea fue tomada por la agencia fotográfica Antifafot, agencia del Partido Comunista, en noviembre de 1936, y que retrata el instante posterior a un bombardeo por parte de la aviación rebelde en el barrio de Tetuán de las Victorias de Madrid. El pie de fotografía de *O Comércio do Porto* consigue re-semantizar la fotografía alejando al lector visual de la realidad y acercándole a otra marcada por el interés político del gobierno salazarista en la defensa de la sublevación de 1936 en España.

Ese reaprovechamiento que explota la capacidad ilustrativa de la imagen es lo que Sánchez Biosca llama “migración de imágenes”:

Así una fotografía —analizable según códigos propios— se desliza a la prensa ilustrada, aparece comentada por un pie de foto y una crónica que le acompaña en una maqueta visual más compleja: más tarde, reaparece ligada a una secuencia de otras fotografías que la inscriben en un orden narrativo o, incluso, inspira un cartel de propaganda... La complejidad es

¹² Esta dependencia es la que hace que algunos estudiosos no consideren que la fotografía sea una fuente histórica o etnográfica y que la cataloguen como “una forma de conocimiento” (Girardin, 203, p. 90).

extrema porque el deslizamiento no se produce sólo en una línea de sincronía (es decir, entre medios de comunicación coexistentes), sino también en la dimensión diacrónica, lo que entraña que el sentido de esas fotos o de esos fragmentos fílmicos varía en cada momento: lo hace por generalización, perdiendo las coordenadas concretas del acontecimiento y aludiendo a cuestiones más vastas; lo hace en ocasiones a despecho de y en contradicción con su origen. (2009, p. 142)

Por tanto, la resemantización es la expresión de una nueva configuración que se genera por un intencionado deseo de adaptación de la fotografía a un nuevo escenario o por la influencia de un entorno que naturaliza un cambio de significado en el lector guiado por su saber lateral. Y esa dislocación de la instantánea conlleva un discurso que la resemantiza adaptándola a un nuevo contexto de lectura.

2.7. Reverso *versus* anverso. Dos caras de una misma moneda

La fotografía no es solo imagen. Es un objeto que tiene dos caras. La que se muestra y la que está oculta en forma de anverso y reverso, respectivamente. Como afirma Sánchez Vigil al hablar de las tarjetas fotográficas, es necesario “tener en cuenta el continente, el soporte en el que se ofrecen datos sobre el autor y/o productor y su actividad” (2018, p. 2).

En muchas ocasiones, los archivos, considerando que el dorso no es documento, obvian tratarlo. En otras, los historiadores proyectan su mirada sobre la cara de la fotografía ignorando que la cruz puede aportar información muy valiosa de su producción o de su resemantización. Es “en el reverso de la propia copia fotográfica de época donde se inscriben las palabras que paradójicamente soportan la identidad de la imagen”, como afirma Bergera (2017, p. 75) al hablar de fotografía de arquitectura moderna y citar cómo Le Corbusier, por ejemplo, solía realizar interesantes anotaciones en el reverso de las fotografías, que hoy tienen un innegable valor para entender su obra.

A veces, el reverso nos ayuda a la lectura del anverso y, en otras ocasiones, abre una línea a su contralectura. Ambos ejercicios son de interés para el historiador.

2.8. ¿Isla o península? El estudio de colecciones

The Magnificent Eleven (Robert Capa, 1944), *Raising the Flag on Iwo Jima* (Joe Rosenthal, 1945), *Raising a flag over the Reichstag* (Yevgueni Jaldei, 1945), *Le Retour* (Cartier-Bresson, 1945), *V. J. Day* (Alfred Eisendstaedt, 1945), *Blick auf Dresden vom Rathausturm* (Richard Peter, 1945). Todas son imágenes icónicas de la II Guerra Mundial que se han convertido en la metáfora de un tiempo.

La diferencia entre *Raising the Flag on Iwo Jima*, una de las 60 fotografías tomadas por Joe Rosenthal para Associated Press el 23 de febrero de 1945 sobre el Monte Suribachi durante la Batalla de Iwo Jima, y la que tomó Louis R. Lowery, fotógrafo de la revista *Leatherneck* horas antes, es que la de Rosenthal es la perfecta representación de una victoria conseguida por el colectivo. La de Lowery, que nadie recuerda aunque tenga el valor de ser la primera, carece de la poesía en torno a la bandera estadounidense y el juego de manos que la anclan y que representan la victoria del ejército sobre el enemigo.

Son esas instantáneas, las metafóricas, las que han conformado un patrimonio visual común gracias a la capacidad que tiene la fotografía de sublimar el pasado convirtiéndolo en memoria colectiva.

Pero, ¿una fotografía puede emplearse como fuente de memoria en el trabajo del historiador? Nosotros defendemos que, aunque una imagen ofrece información de su contexto de producción, si queremos superar el uso de la fotografía como ilustración es necesario situar esa unidad en un contexto más amplio. Esos *micro-escenarios del pasado* deben interconectarse con otros porque, cuando seleccionamos una imagen desacoplada de su tiempo intrínseco, la descontextualizamos culturalmente y, por tanto, simbólicamente, presentándose ante nosotros en forma de *prótesis fotográfica* (Kossoy, 2001, p. 44) cuya función es la de ilustrar. Como afirmó Marrou:

Cuantos más puntos en común presenta un documento con respecto a una serie bien homogénea de documentos análogos y ya conocidos, con tanta más facilidad y seguridad llegaremos a su interpretación (es decir,

inclusive alguna vez a la comprensión de aquello que en realidad él es, de su *quid sit*). (1954, p. 106)

Debemos identificar la fotografía en su espacio de creación (serie) y en el de conservación (fondo) porque la propia disposición nos ofrece información que podría hacernos entender el porqué de la imagen.

Pongamos un ejemplo (De las Heras, 2011): de las 2.376 fotografías que se conservan en el Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional que retratan la retaguardia madrileña (hablamos de más de 1.700 instantáneas), solo dos muestran a mujeres muertas como consecuencia de los bombardeos. ¿Cuál es la razón para que en una colección tan importante no se conserven instantáneas de una realidad para las mujeres que vivieron la guerra en la segunda línea madrileña? Podríamos pensar que se debe a que no se tomaron imágenes explícitas de muerte en el periodo. Sin embargo, basta revisar los documentales o la prensa de la época para comprender que sí se tomaron y sí se mostraron.¹³ La razón está en la composición del propio fondo. Su origen es la Sección de la Guerra Civil Española del Ministerio de Información y Turismo, creada en 1965, que recogió las fotografías de la Subsecretaría de Educación Popular (matriz de la colección) y de los archivos fotográficos que se encontraban en delegaciones o secciones de los distintos órganos del aparato estatal compilados, ya en guerra, con el avance de los sublevados. Es evidente que conservar imágenes que demostraban las consecuencias de ataques contra población civil no beneficiaba a los victoriosos, por lo que no había motivo para conservarlas.

El fondo nació con una función y esa función es la que define su composición. Los silencios aportan tanta información como lo que sí se muestra. Por eso defendemos la superación de los microescenarios (isla) en favor del estudio de los fondos (península).

¹³ Especialmente a partir de febrero de 1937 como parte de una campaña propagandística lanzada por el gobierno republicano con la intención de promover la evacuación al Mediterráneo de niños, ancianos y mujeres no trabajadoras. De las Heras, Beatriz (2011).

2.9. Método cuantitativo: una fórmula para evitar la deformación

Uno de los mayores problemas con los que se enfrenta el historiador que trabaja con fotografías es caer en la tentación de su resignificación. Tentación fácil debido a la propia naturaleza de la imagen: su polisemia, que hace que la resemantización sea posible en su contexto de producción y también en el de estudio, lanzando sobre ella miradas presentistas. Algo que es muy criticado en los análisis históricos, pero altamente frecuente en aquellos que lo hacen con soportes visuales técnicos.

Muchos trabajos sobre fotografía la presentan como soporte fundamental pero no aplican sobre ella un método que la convierta, realmente, en fuente. La deforman para que encaje con un discurso previamente constituido que, en realidad, la está relegando a ser ilustración. En definitiva, la trabajan subalternizándola.

Defendemos que, para evitar esta deformación, es necesario un método que interprete las imágenes después de aplicar un análisis cuantitativo a partir de la lectura de datos aportados tras afrontar la catalogación de cada una de las instantáneas de un fondo. Un fondo que puede ser una colección conservada en archivo, las fotografías publicadas en prensa durante un periodo, los álbumes de familia, etc.

Para ello, enfrentamos el trabajo a partir de tres fases. Primero, realizamos una catalogación individualizada de cada una de las unidades en las que se ha identificado la fecha (si se trata de una imagen publicada en prensa debe constar la fecha de publicación y la situación en página), la autoría y un resumen del asunto para, finalmente, asignar un descriptor teniendo en cuenta cuatro cuestiones: lugar, espacio, actantes y asunto. En segundo lugar, creamos unos perfiles teniendo en cuenta el número de instantáneas, el periodo, la autoría y los temas retratados para desvelar una tendencia que aporte más información sobre el contexto. El resultado de este trabajo es cuantitativo. Nos indica, numéricamente, el grado de atención de los distintos temas en diferentes momentos y el resultado, apoyado en datos objetivos, se convierte en el pilar que explica la colección. Estos datos se vuelcan en porcentajes que nos ayudan a crear una imagen gráfica de ese grado de atención. Finalmente, y como tercera

etapa, la interpretación fundamentada en los datos y en el análisis integral de cada instantánea (De las Heras, 2020). Es el momento de vincular los resultados de la segunda fase al marco contextual de producción.

El método está basado en una observación controlada de un conjunto de fotografías con la intención de registrar aquellos comportamientos camuflados que nos permitan extraer una información que está en la propia instantánea, pero se presenta velada si aplicamos un análisis superficial. El objetivo final de este trabajo es entender el significado que se quiso dar a la fotografía, una fuente compleja, en el momento en que circuló. Su análisis exhaustivo permite conocer cómo se representa el asunto y descubrir con qué objetivos.

Seleccionemos un ejemplo: la representación de la violencia en las portadas de *Mundo Gráfico* entre 1931 y 1939¹⁴. Durante el periodo que va de la instauración de la II República hasta el último número de diciembre de 1938, durante la Guerra Civil, se publicaron 393 números de esta revista ilustrada de tirada semanal. Iniciamos la catalogación de cada una de las unidades fotográficas, identificando distintos elementos: fecha, ubicación de la imagen en la revista, autor, lugar, espacio, asunto, categorías y observaciones. Es la fase primera de trabajo. En segundo lugar, trasladamos la identificación a datos numéricos y porcentuales relacionando cada uno de los elementos. El resultado, con respecto a la representación de la violencia en el periodo, teniendo en cuenta los meses, uno de los muchos parámetros estudiados, fue el señalado en el gráfico 1.

Esta proyección gráfica nos ayuda a poner en marcha la tercera fase, que consiste en la interpretación de lo cuantitativo, teniendo en cuenta el contexto de producción para comprender, con qué frecuencia se representó la violencia y cuáles pudieron ser los motivos de su exposición en la revista. Si atendemos a la lectura de los datos de las portadas, podemos extraer varias conclusiones: la representación de la violencia aumenta entre abril y diciembre de 1932 y disminuye durante el año 1933, cuando comienza una escalada hasta diciembre. Entre enero de 1934 y enero de 1936 la representación vuelve a disminuir,

¹⁴ Estudio realizado para la conferencia “Manifestaciones, reivindicaciones y protestas en España, 1931-1939. Memoria fotográfica de portada: *Mundo Gráfico*” impartida el 14 de abril de 2023 en el marco del Congreso *Photographier et Filmer la contestation. Images sociales et documentaires* y organizado por la Université Paris-Est Créteil Val de Marne.

especialmente a partir de 1935, cuando lo hace de forma progresiva. A partir de febrero de 1936 aumenta hasta febrero de 1937, momento en el que la cifra cae a datos del primer año estudiado.

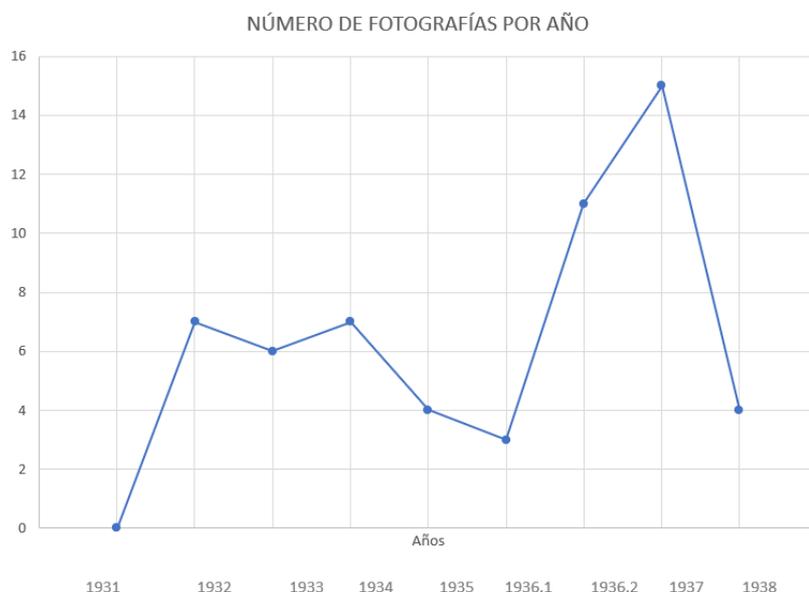


Gráfico 1. *Violencia en Mundo Gráfico, 1931-1939*. Elaboración propia.

La gráfica resulta llamativa. No parece lógico que, durante el segundo año de guerra, la representación de actos violentos disminuya. Esta circunstancia no deja de responder a un interés propagandístico: a partir de la primavera de 1937, el gobierno republicano redujo su actividad propagandística cuando comenzó a ser consciente de la más que probable derrota mientras que, de forma inversamente proporcional, los sublevados activaron el aparato propagandístico que había sido más potente en el exterior que en la España azul. Más llamativa es la disminución de la representación que se produce durante el segundo bienio. En sus investigaciones, Eduardo González Calleja (2015) establece que fueron 196 los muertos por violencia política en 1931, 190 en 1932, 311 en 1933, 1.457 en 1934, 46 en 1935. Sin embargo, esta realidad parece no plasmarse en las portadas de *Mundo Gráfico*. ¿La razón? La aplicación de la Ley de Orden Público de 1933, la Orden Ministerial de 7 de julio de 1934, el Decreto de 22 de junio de 1935 y la presentación en Cortes de un Proyecto de Ley de Prensa en febrero de 1935 con la intención de regular “toda reproducción de ideas mediante signos, imágenes o sonidos, destinada al público y hecha por procedimientos mecánicos” (Seoane y Sáiz, 1983, p. 407).

Los mecanismos de control establecidos sobre la prensa hicieron que la realidad presentada, (re)presentada, en las portadas de *Mundo Gráfico* estuviera tamizada por los intereses gubernamentales.

El método cuantitativo aplicado a una colección de fotografías, tras realizar un análisis individualizado de cada unidad, nos ayuda a entender el significado original de las instantáneas y el uso que se dio en su contexto de producción o en otros ulteriores.

3. Conclusiones

La fotografía, como defendía mi maestro, el profesor Antonio Rodríguez de las Heras, es la primera gran invención que dilató la capacidad de ver, lo que hizo al ser humano percibir aquello que estaba más allá de lo que alcanzaban sus ojos o lo que podía imaginar: “Todo lo que sucedía al otro lado de las montañas de tan estrecho valle le llegaba, si era así, a través de imaginar aquello que le contaban los otros. Ahora cuesta trabajo entender tal limitación para los ojos, cuando las imágenes nos envuelven” (2012, p. 20).

Desde su origen, su extraordinaria capacidad para reemplazar el instante “por una especie de presencia bloqueada, sustraída por una maniobra mágica a su corrupción inevitable” (Fulchignoni, 1975, p. 25), la convirtió en testigo de tiempos pretéritos. Pero no solo como un objeto. La fotografía es un constructo en el que se entrecruzan significados. Es productora de sentido que “se ha convertido en prótesis de nuestras capacidades de mirar y pensar” (Fontcuberta, 1996, p. 104).

Por eso, al margen de ser memoria es, también, un vehículo para la propaganda. Si desde el siglo XIX hasta la década de los 90 del siglo XX, podemos hablar de un periodo en el que la fotografía está al servicio de la historia, el periodo que se abre en 2001, con la democratización del uso de la tecnología visual y de los canales por los que circula la imagen, es el de la historia al servicio de la fotografía. Que un atentado o la conquista de un territorio se programe para ser retransmitido en directo y causar así el mayor impacto posible, lo demuestra.

Sin embargo, una fotografía no será fuente de conocimiento histórico si no se supera el mero reconocimiento de motivos y se inicia un proceso de interpretación en su contexto de producción y de uso. Para ello, es esencial que el historiador tenga en cuenta que se enfrenta a un soporte que exige reflexión. Teoría y metodología son irrenunciables en su trabajo. Su aproximación debe ser transdisciplinar, debe desenmarañar su significado en un ejercicio de superación de su naturaleza ilustrativa, y debe entenderse como medio en su periodo de creación y, con posterioridad, como memoria. El punto de partida del estudioso es entender su capacidad natural para la representación y para ser sometida con facilidad a procesos de resemantización. Debe entenderse como producto de un tiempo que se revisa y en el que intervienen, al margen del fotógrafo, otros protagonistas como el comitente, el medio que la distribuye y el lector. Es, además, un objeto de doble cara que tiene una conexión inherente con la palabra y que se relaciona, casi siempre, con otros, por lo que resulta conveniente entender la fotografía como la tesela de un mosaico. Esto marca la conveniencia de estudios de fondos o colecciones completas. Finalmente, y para evitar que el estudioso proyecte miradas presentistas que deformen su significado original, es interesante que aplique un método de análisis cuantitativo, como el que se ha propuesto.

Trabajar con fotografía para recuperar un suceso o acontecimiento es como abrir una puerta al pasado. Puerta que está bajo llave. Una llave que solo se obtiene si se trasciende la vista y se propugna la mirada. Si se escudriña la imagen. Y esto empieza por interrogarla y engarzarla con otras. En definitiva, para convertir un instante eterno en una fuente de memoria es necesario entenderla como arqueología.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2018). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Barthes, R. (1976). Retórica de la imagen. En VV.AA., *La semiología* (pp. 127-140). Tiempo Contemporáneo.
- Febvre, L. (2017). *Combates por la historia*. Ariel.

- Bergera, I. (2017). Cartografías del reverso. Las palabras ocultas de la fotografía de arquitectura moderna. *Boletín de Arte-UMA*, (38), 75-86. <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2017.voi38.3221>
- Braudel, F. (1970). *La Historia y las Ciencias Sociales*. Alianza.
- Brea, J. L. (2006). Estética, historia del arte, estudios visuales. *Estudios Visuales*, (3), 8-26.
- Chevrier, J. F. (1982). *Proust et la photographie*. Editions de L'Étoile.
- White, H. (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, 93(5), 1193-1199.
- De la Flor, F. (2009). *Giro Visual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*. Editorial Delirio.
- De las Heras, B. (2022). Estrategia y memoria como espacio fronterizo para la historia. Mujeres interpretadas, mujeres representadas (1936-1939). En VV.AA., *Fotografi@.doc. Investigación, Docencia, Usos y Aplicaciones* (pp. 147-155). Fragua.
- De las Heras, B. (2020). La Guerra Civil Española en Crónica (1929-1938) durante el primer año de contienda: poética fotográfica como información y estrategia. *Revista general de información y documentación*, 30(2), 609-629. <https://doi.org/10.5209/rgid.72814>
- De las Heras, B. (2015). Testimoniando con imágenes. La fotografía en el estudio de la historia. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (10), 27-55. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.voi10.5978>
- De las Heras, B. (2012). *El testimonio de las imágenes. Fotografía e Historia*. Vincent Gabrielle.
- De las Heras, B. (2011). *Imagen de la mujer en el fondo fotográfico de la guerra civil española de la biblioteca nacional. Madrid, 1936-1939* [Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid].
- Dorronsoro, J. (1993), Balance de la investigación histórica de la fotografía latinoamericana, desde fines de la década del setenta hasta la fecha. En VV.AA., *Memorias. Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, 33-44. Consejo Nacional de la Cultura, Fundarte.
- Dubbois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Paidós.

- Durandin, G. (1990). *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*. Paidós.
- Fontcuberta, J. (1996). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (1988). Crítica y nuevas tendencias. En VV.AA., *La crítica fotográfica*, 39-40. Museo de Arte e Historia.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Fulchignoni, E. (1975). *La civilisation de l'image*. Petite Bibliotheque Payot.
- Girardin, D. (2003). Historias de la fotografía, Historia de las fotografías. En J. Fontcuberta (Ed.), *Fotografía. Crisis de historia* (pp. 84-93). Actar.
- González Calleja, E. (2015). *Cifras cruentas. Las víctimas mortales de la violencia sociopolítica en la Segunda República (1931-1936)*. Comares.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Gustavo Gili.
- Joly, M. (2003). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Paidós.
- King, D. (2014). *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. TATE.
- Kossoy, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Cátedra.
- Kossoy, B. (2003). Reflexiones sobre la Historia de la Fotografía. En J. Fontcuberta (Ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, 104-121. Actar.
- Kossoy, B. (2001). Los tiempos de la fotografía. *Alquimia*, (13), 41-45.
- Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.
- Le Goff, J. y Chartier, R. (1978). *La Nouvelle histoire*. CEPL.
- Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Marrou, H. I. (1954). *De la connaissance historique*. Éditions du Seuil.
- Martin, J. y Martin, R. (2004). History through the lens: every picture tells a story. En Pole, C. J. (Ed.), *Seeing is believing? Approaches to visual research. Studies in qualitative methodology* (pp. 9-22). Emerald Group Publishing Limited.
- Mitchell, W. J. T. (2019) *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Akal.
- Mraz, J. (2021). *History and Modern Media: A Personal Journey*. Vanderbilt University Press.

- Navarrete, J. A. (2003). Adiós, Mr. Newhall. En J. Fontcuberta (Ed.), *Fotografía. Crisis de la historia*, 31-40. Actar.
- Reiche, D. (2007). *El poder de las imágenes. Creemos lo que vemos y vemos lo que creemos*. Göethe Institut.
- Riego, B. (1996). Apariencia y realidad: el documento fotográfico ante el tiempo histórico. En VV.AA., *La imatge i la recerca històrica* (pp. 183-1993). Gerena.
- Riego, B. (2015). La Historia de la fotografía ante un nuevo tiempo cultural: reflexiones para un encuentro interdisciplinar. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (10), 9-25. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5977>
- Rodríguez de las Heras, A. (2012). La profundidad del tiempo. En *Alfonso, obras maestras* (pp. 18-28). La Fábrica.
- Rodríguez de las Heras, A. (2009). Metodología para el análisis de la fotografía histórica. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, (21), 19-35.
- Sánchez Biosca, V. (2009). Imagen, lugar de memoria y mito. En torno al Alcázar de Toledo. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, (21), 141-159.
- Sánchez Biosca, V. (2006). Images of Migration: Politics of Iconographic Re-appropriation in the Spanish Civil War Films. En V. Innocenti (Ed.), *MLVs Cinema and Other Media/Versioni multiple. Cinema e altre media* (pp. 161-174). Campanotto editore.
- Sánchez Vigil, J. M. (2018). Metodologías para el análisis de las fotografías a través de la información de sus reversos. *Anales de Documentación*, 21(2). <https://doi.org/10.6018/analesdoc.21.2.309271>
- Sayag, A. y Lemagny, J. C. (1989). *L'invention d'un art. Cent-cinquantième anniversaire de la photographie*. Éditions Adam Biro- Centre National D'art Et De Culture Georges-Pompidou.
- Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Cátedra.
- Seoane, M. C. y Sáiz Gracia, M. D. (1983). *Historia del periodismo en España*. Alianza.

- Sorlin, P. (2004). *El “siglo” de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Biblioteca de la Mirada.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.
- Vega, C. (2002). Reflexiones para una nueva historia de la fotografía. En J. Fontcuberta (Ed.), *Fotografía. Crisis de la Historia*, 210-219. Actar.
- Vilches, L. (2002). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Paidós.
- Zecchetto, V. (2011). El persistente impulso a resemantizar. *Universitas*, (14), 127-142. <https://doi.org/10.17163/uni.n14.2011.05>