

TESTIMONIANDO CON IMÁGENES.

LA FOTOGRAFÍA EN EL ESTUDIO DE LA HISTORIA

WITNESSING WITH IMAGES. PHOTOGRAPHY AND THE HISTORICAL STUDY

Beatriz de la Heras

Universidad Carlos III de Madrid, España
bheras@hum.uc3m.es

Resumen:

La fotografía es un interesante soporte que puede estudiarse desde distintas disciplinas debido a su propia naturaleza. En el caso de la Historia, se puede emplear como objeto y como instrumento de análisis, siendo esta segunda opción la que vamos a abordar en el artículo que se presenta.

Desde esta perspectiva, el historiador tiene entre sus manos un contenedor de memoria que, por su capacidad para concentrar en un solo instante espacio y tiempo, se convierte en una herramienta con grandes posibilidades para acercar los sucesos y acontecimientos pretéritos. Para ello, debe tener en cuenta sus características y que lo capturado por la cámara es una (re)presentación de la realidad, es decir, una de las muchas posibilidades que podrían haber sido registradas por el fotógrafo.

Partiendo de la idea de que la fotografía es un espejo deformador de realidades y que su análisis debe realizarse desde la perspectiva que nos ofrece la transdisciplinariedad, nos aproximaremos a su relación con la Historia y cómo debe afrontarse su estudio, incluidas las limitaciones, para que la “segunda realidad”, que es una instantánea, se pueda emplear como documento de memoria.

Palabras clave:

Fotografía; historia; memoria; transdisciplinariedad; (re)presentación; lectura visual.

Keywords:

Photography; History; Memory; Transdisciplinarity; (Re)presentation; Visual Reading

Abstract:

Photography is an interesting support that can be studied from different disciplines because of its inner nature. In the case of History, Photography can be used both as an object and as an analysis tool. This paper deals with the second option.

From the perspective of Photography as an analysis tool, historians have a rich store of memory that becomes a powerful tool to approach past events because of its capacity to concentrate on just one instant space and time. To do so, two things must be taken into account: its characteristics and the fact that photography is a (re)presentation of reality, just one of the many options that can be captured by the photographer.

Photography is a distorting mirror of realities that must be analyzed from the perspective we get considering the different fields involved. To be able to use the “second reality” which is a snapshot as a source, we should approach its relationship with History and the way its study must be confronted.

1. Introducción

¿Arte?, ¿expresión?, ¿medio?, ¿huella?, ¿testimonio?, ¿memoria? Todo esto es la fotografía. Gracias a la naturaleza de este soporte visual, que nació en el siglo XIX, se desarrolló en la primera mitad del siglo XX y resurgió en el siglo XXI gracias a la aparición de la tecnología digital, son muchos sus usos y, por tanto, múltiples las perspectivas desde las que se puede emprender su estudio: Antropología, Sociología, Historia del Arte, Historia, Psicología de la percepción, Comunicación, entre otras. De hecho, este fenómeno no debería estudiarse sin afrontarlo desde la perspectiva transdisciplinar debido a su complejidad. Desde la Historia, tema que nos ocupa en este artículo, podemos emplear la fotografía de dos formas diferentes: como objeto de nuestro estudio (por tanto, el estudioso se aproximaría a este soporte desde su propia historia) o como instrumento que permita al historiador acercarse a sucesos o acontecimientos registrados empleándola, por tanto, como una fuente de memoria que le permita una aproximación a lo pretérito, de ahí su gran utilidad para la Historia.

Sin embargo, no debemos olvidar que la imagen no muestra la realidad. En todo caso, muestra realidades. Si creemos que la fotografía es un espejo de la realidad, erramos. Es un espejo deformador de la realidad ya que en la fotografía, fija o en movimiento, se muestra lo que el operador de cámara quiere mostrar en el instante en que encuadra, apartando otras muchas posibilidades que se presentan como realidades veladas al lector. Por esta razón, nosotros preferimos hablar de (re)presentaciones: el fotógrafo selecciona una opción de la realidad para ser materializada en una fotografía. No queremos decir con esto que el operador de cámara actúe directamente sobre la realidad modificándola (esto sería una recreación o simulación) sino que la corta seleccionando la parte que debe ser mostrada teniendo en cuenta motivaciones de orden estético, cultural, ideológico o político. De ahí que una instantánea no pueda estudiarse sin conocer aquello que aparece y no aparece en ella y cuáles fueron las circunstancias que rodearon el acto de la toma.

Partiendo de este principio, abordaremos la relación que existe entre la Historia y la fotografía teniendo en cuenta las relaciones que se establecen en el vínculo Imagen-Historia, lo que aporta la fotografía al estudio del pasado, cómo se debe trabajar con la “segunda realidad”, y cómo se debe afrontar la lectura e interpretación de la fotografía como documento de memoria, al margen de cuáles son los problemas con los que se enfrenta el historiador que trabaja con esas fotografías. Nuestro acercamiento al uso de las fotografías como documento de memoria se realizará a través de distintos ejemplos que, por un lado, nos ofrecerán una visión práctica y, por otro, nos permitirá desarrollar una reflexión sobre su uso en un contexto determinado. Para marcar esa idea de que toda imagen fotográfica representa la realidad que el fotógrafo selecciona, emplearemos interpretaciones caricaturizadas de las propias fotografías.

2. Cinco relaciones Imagen-Historia. Marco teórico

La relación entre Imagen e Historia (De las Heras, 2008, pp-65-78) se puede observar desde distintas perspectivas que han de tenerse en cuenta antes de afrontar el estudio de lo pretérito desde su memoria contenida en una instantánea. En primer lugar, la imagen como fuente de análisis en los estudios históricos. La fotografía, como objeto de su tiempo, conserva información sobre la época, el espacio, los usos y costumbres, incluso sin que el fotógrafo, en el momento de la captura, sea consciente de que el instante que ha seleccionado puede aportar, con el paso del tiempo, una interesante información para el estudio de lo pretérito. Pongamos el siguiente ejemplo (F1). Se trata de una instantánea en forma de *photo-carte de visite* (Frédéric Viret, s. XIX).



F1. *Carte de Visite*, Frédéric Viret

Como afirmó Oliver Wendell Holmes en 1863 al observar la expansión de este formato en EEUU, las tarjetas con retratos se convirtieron en “símbolo de moneda social” y, por tanto, estaban medidas al milímetro para mostrar la imagen que realmente quería mostrar el comitente. Entre otras cosas, las diferencias sociales, tal y como podemos observar en esta instantánea. Si centramos nuestra atención en el segundo plano, observaremos una diferencia entre el grupo de sirvientes ya que tres de ellos miran de frente al fotógrafo y otros tres lo hacen hacia abajo. Este juego de miradas, que pasa desapercibida tras una lectura apresurada de la imagen, nos muestra una diferencia social por razón de raza. Los trabajadores de color, al no mirar al fotógrafo, se sitúan en inferioridad con respecto a los blancos. El objetivo primordial de la fotografía fue servir de presentación del hombre con levita, sin embargo, el paso del tiempo, la ha dotado de un poder mayor: es un testimonio de las diferencias sociales en el siglo XIX.

La imagen también puede servir como elemento manipulador de la Historia. Por esa capacidad de espejo (aunque ahora seamos conscientes de que es deformador) que tiene la fotografía, durante años no se ha puesto en duda. Algo o alguien congelado en el tiempo a través de un *clic* de una cámara era incuestionable: si estaba en la fotografía, entonces había sido en la Historia. La autoridad encontró en la imagen reproducida un fuerte aliado capaz de mostrar y ocultar, en función de las necesidades, a través de pequeñas intervenciones o grandes manipulaciones que en los inicios del siglo XX se hacían raspando o pintando un negativo del que se sacaba una copia. Uno de los que más empleó este tipo de intervención en lo visual fue Iosef Stalin¹. Conocida es la fotografía en la que se retrata a Voroshilov, Molotov, Stalin y Yezhov durante su visita a las obras del Canal Moscú-Volga en el mes de abril de 1937. Cuando Yezhov se convirtió en un personaje incómodo para Stalin un año después, éste le hizo borrar de las fotografías con la clara intención de eliminar su huella en la Historia. En otras ocasiones, esas huellas son creadas

¹ Aunque ya Lenin sabía de la conveniencia del retoque fotográfico, tal y como señala Nina Jrushchova en su artículo «*Stalin y el recuerdo*», publicado en *El País* el 5 de Marzo del 2003: «Como rusa, sé bien lo que es reescribir la historia. La Unión Soviética se pasó un siglo retocando las verrugas que tenía Lenin en la nariz, maquillando las estadísticas de las cosechas y haciendo que el moribundo Yuri Andropov pareciera menos calavérico.»

artificialmente. Uno de los casos más interesantes por la repercusión que alcanzó a nivel mundial fue la estrategia que se siguió para justificar la ofensiva del ejército estadounidense durante la Guerra del Golfo en 1990. A través de los medios de comunicación se filtró el testimonio de una joven que decía haber sido testigo de una masacre en un hospital de Kuwait por parte de los iraquíes, testimonio apoyado por imágenes de supuestas fosas comunes donde se habrían enterrado a más de 300 bebés sacados de sus incubadoras. Incluso la joven participó en el Comité del Congreso para los Derechos Humanos y su testimonio y las fotografías se llevaron al Consejo de Seguridad de Naciones Unidas en el que, finalmente, se autorizó la intervención. Unos meses después, un reportaje canadiense, *Vendre la Guerre*, descubría el engaño: la joven, hija del embajador de Kuwait en Canadá Nasir al Sabah, nunca fue testigo de los hechos, y las imágenes eran una mera recreación. Todo fue una campaña organizada por la empresa de marketing *ill & Knowlton*, que mantenía conexiones con gente cercana a George H. W. Bush. Como afirmó uno de los publicistas de la empresa: “Con el paso del tiempo, verán ustedes que las cosas que se quedan grabadas en la memoria son esas fotos, esas imágenes, esas historias. Al final, el conflicto tuvo el desenlace que nosotros queríamos”. Con un buen montaje, basado en unas imágenes, se puede movilizar a un país en favor de una guerra empleando una motivación basada en una farsa. Como existía la foto, lo que se mostraba en ella había acontecido y era incuestionable. Las imágenes tienen el poder de manipular la Historia.

En otros casos la historia, entendida como el paso de tiempo, se puede convertir en manipuladora de la imagen. Habitualmente los historiadores emplean una fotografía de G. P. en la que se muestra a Lenin dirigiéndose a las unidades del Ejército Rojo el 5 de mayo de 1920 en la Plaza Swerdlow como modelo de manipulación fotográfica². Afirman que, años después, el gobierno de Stalin eliminó la figura de Trotski y Kamenev (que aparecen en

² Algunos autores emplean dos fotografías en las que, efectivamente, sí se ha realizado una intervención para hacer desaparecer a Trotski y Kamenev, ya sea tras el borrado directo de las figuras (Reiche, 2007, p. 38) o tras el recorte de la imagen (King, 1997, p. 67). Sin embargo, otros estudiosos emplean dos fotografías diferentes, como hemos señalado en el ejemplo propuesto.

el lateral derecho de la imagen). Sin embargo, y prestando atención a los detalles (la posición corporal del líder soviético, el tipo de tribuna en la que se apoya, y algunos detalles de la fachada que se muestra en segundo plano), se puede observar como la manipulación se produce por parte de los historiadores cuando afirman que se eliminó la figura de los dos políticos, puesto que no se trata de la misma instantánea.

Menos común, aunque se da, es la relación en la que la fotografía se presenta como anticipo de lo histórico. Aunque generalmente se relaciona con lo ficcional, una imagen metafórica puede convertirse en anticipadora de una realidad. El 9 de abril de 2003 dos soldados estadounidenses colocaron una soga sobre la escultura de Sadam Hussein en la Plaza del Paraíso con la intención de derrocarla, durante la entrada de las tropas en la ciudad de Bagdad. En un gesto con una carga metafórica muy fuerte, uno de ellos envolvió la parte superior con la bandera de U.S.A. De alguna forma esa fotografía de *Associated Press* estaba anticipando el final de Hussein que fue ahorcado, soga en cuello, el 30 de diciembre de 2006. Imagen, por cierto, que fue recuperada gracias a la filtración de un testigo (que filmó la escena con su teléfono móvil) y difundida a través de *YouTube*.

La imagen también puede servir como fuente histórico-documental para otra fuente visual. Durante la II Guerra Mundial, el fotógrafo Robert Capa se desplazó en la mañana del 6 de junio de 1944 en el barco *USS Samuel Chase* con la intención de desembarcar con la Compañía Easy del 16º Regimiento de la Primera División de Infantería en las playas de Normandía, para tomar imágenes (desde dos cámaras Contax II equipadas con objetivos de 50 milímetros). Las fotografías se convirtieron en fuente documental básica para la reconstrucción de este acontecimiento en la película *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998), cuya secuencia del desembarco se ha considerado una perfecta recreación del acontecimiento. Lo que hizo el director estadounidense fue poner en movimiento las famosas *The Magnificent Eleven* del fotógrafo húngaro que sobrevivieron a la fase de revelado, en la que, por un problema en la emulsión, se quemó la mayoría de las

instantáneas. Las fotografías, primera fuente documental, se convirtieron en fuente para la secuencia, segunda fuente documental.

Por último, señalaremos la vinculación Fotografía-Historia en la relación de la imagen como catalizador del desarrollo histórico. En muchas ocasiones una fotografía o película ha ayudado a avanzar en la investigación de un acontecimiento o suceso del pasado. Pongamos, de nuevo, un ejemplo: la versión de *Titanic* dirigida por James Cameron en el año 1997. El director empleó el buque *Akademik Mstislav Keldysh* y los submarinos *Mir I* y *Mir II* con la intención de realizar las tomas subacuáticas del barco hundido el 14 de abril de 1912 y así emplearlas en alguna de las secuencias del film. Aunque una expedición científica franco-norteamericana dirigida por Rober Ballard descubrió y fotografió el 1 de septiembre de 1985 los restos del naufragio del *Titanic*, no se obtuvieron imágenes en movimiento, de alta calidad y que mostraran un recorrido por el barco, hasta la inversión realizada por el director canadiense a finales de los años 90. Por tanto, las grabaciones empleadas y descartadas para la película permitieron tener una visión más completa de la situación en la que se encuentra el barco y, por tanto, acercarnos a su estudio de forma más exacta.

3. Imagen y memoria: lo que la fotografía aporta al estudio de lo pretérito

El hombre, en su origen, empleó la imagen como medio para expresar su realidad e, indirectamente, para conservar su memoria sobre un soporte. Con su evolución, este *homo pictor*, que es el hombre por naturaleza, desarrolló nuevas necesidades que encontraron en lo visual el medio perfecto para narrar acontecimientos importantes y para comunicar determinados mensajes, siempre lanzados desde la autoridad, a un sociedad analfabeta que veía en la imagen un medio de conocimiento accesible. Con la llegada de la fotografía, la imagen se convirtió en el soporte responsable de acercar el mundo ya que, al recuperar el espacio y el tiempo de aquello que era fotografiado, mostraba la realidad sin interpretaciones o recreaciones del

autor (al menos, eso se creía en un primer momento). Con la transformación del plebeyo en ciudadano (con lo que se convertía en un demandante de información), la imagen, al margen de servir como medio de expresión, narración, comunicación y aproximación, se empleó como medio para informar y, en un nuevo giro de la relación autoridad-poder-imagen-ciudadanía, en una prueba para contradecir los mensajes oficiales con la llegada de la tecnología en el siglo XXI, como explicaremos más tarde.

Pero, ¿qué caracteriza a la imagen desde la perspectiva de la Historia? Al ser un objeto de su tiempo presenta datos, aunque sea implícitamente, sobre el captador de la imagen, las circunstancias laborales en las que desarrolla su trabajo y el filtro por el que llega la información al lector. Por su capacidad para retener el tiempo y el espacio, la fotografía se presenta como la memoria misma (o, en algunos casos, la desmemoria) de los acontecimientos. En la línea anterior, la fotografía, por ser un certificado de presencia, tiene capacidad de huella inculminatoria que es capaz de corroborar y, lo que resulta más interesante, desmentir, un discurso. Por último, una instantánea puede convertirse en una herramienta extraordinaria como testigo falso ya que se presenta como espejo capaz de deformar realidades.

3.1 Objeto de su tiempo

La fotografía, al ser un registro de tiempo y espacio, se convierte en un documento que no sólo aporta información de aquello que está ante el visor del fotógrafo, sino que, si se hace una lectura de la imagen más completa, nos aporta datos del fotógrafo, sus circunstancias de trabajo y del canal por el que transcurre la información. Pongamos un ejemplo visual de cada uno de estos tres niveles informativos:

3.1.1 Fotógrafo

El flamenco Jan van Eyck explicitó a través de una leyenda en su famosa obra *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* en 1434 su presencia en la pintura: “Van Eyck fuit hic”, algo que parece olvidamos al analizar la fotografía por su considerada objetividad. El autor es el primer filtro de la

realidad fotografiada y siempre queda una huella de su presencia en la instantánea, como en la siguiente imagen (F2) tomada en Madrid, el 27 de diciembre de 1937 durante la Guerra Civil Española, sellada por la Sección Técnica del Ministerio del Interior del Gobierno de Franco y que hoy se conserva en el Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española.



F2. Miembro de las tropas moras, *Ministerio del Interior*, 1937

La fotografía retrata a un soldado de las tropas moras, que porta un instrumento musical, saludando a un niño uniformado, ante la atenta mirada de un grupo de hombres. En el reverso de la imagen se lee: “Frente de Madrid. Niño abandonado por los rojos recogido, atendido y vestido por las Banderas de Marruecos, saludando a un músico moro”. En este caso la leyenda ilustra la escena retratada, enfatizando la lectura que puede hacer el lector de la instantánea: los enemigos (los “rojos”) son capaces de abandonar a un niño que agradece, con un saludo y una sonrisa, las muestras de cariño de un soldado de las tropas regulares de Marruecos. La intención de los propagandistas sublevados está clara, sobre todo si tenemos en cuenta que este tipo de fotografías se publicaron, hasta el exceso, en la prensa sublevada: romper la imagen de bárbaros de las fuerzas moras que fue muy explotada por la maquinaria propagandística de los republicanos y que empezaba a hacer mella, por desconfianza y críticas, en las autoridades sublevadas. Al mostrar una imagen cercana y amable de aquellos que eran considerados

unos sanguinarios soldados al servicio de Franco se estaba intentando desdibujar el mito negativo en torno al grupo. Por tanto, la fotografía (en concreto, la perspectiva desde la que se toma) nos aporta información sobre el posicionamiento (voluntario u obligado) del fotógrafo en el conflicto.

3.1.2 Circunstancias laborales

Uno de los primeros ejemplos se remonta a la mitad del siglo XIX durante la Guerra de Crimea (1853-1856) cuando Roger Fenton, fotógrafo inglés, y a través de las gestiones del editor Thomas Agnew y la insistencia del príncipe Alberto (Sontang, 2003), solicitó permiso al gobierno británico para acompañar a las tropas inglesas y cubrir el conflicto con la intención de publicar las fotografías en *Illustrated London News*. En 1855 recibió autorización y financiación por parte del Estado siempre y cuando evitara fotografiar escenas que, publicadas, pudieran provocar una reacción en contra de los británicos, algo que ya estaba ocurriendo por el relato que del conflicto hacía el periódico *The Times*. El resultado, 350 negativos que mostraban una visión edulcorada de la guerra en la que los retratos de soldados y la vida en los campamentos fue una constante para no contravenir las órdenes oficiales. Sólo en alguna de sus instantáneas se intuye el paso de una cruel guerra, como en las tomadas en el Valle de la Sombra de la Muerte donde se retrata un camino con varias balas de cañón, único residuo bélico de la estampa. La propia fotografía habla de las circunstancias en las que tuvo que trabajar el fotógrafo, circunstancias marcadas por el absoluto control por parte del gobierno bajo el lema: “Si no se muestra, no existe”³. Y este principio se ha seguido a lo largo de los años.

3.1.3 Canal

El 19 de abril de 1969 el periódico *ABC* publicó en su portada una fotografía firmada por *Europa Press* en la que se podía ver a Juan de Borbón y Juan Carlos de Borbón portando el féretro de la Reina Victoria Eugenia durante su

³ Nos recuerda a la censura del Consejo de Castilla sobre un drama bélico desaparecido de Lope de Vega en la que narraba la batalla de Lützen en el contexto de la Guerra de los Treinta Años en la que perdió la vida el rey sueco Gustavo Adolfo. El argumento: mostrar de forma cruenta la guerra (Elliot, 2002, pp. 211-228).

funeral en Lausane (F3). La imagen estaba acompañada del siguiente texto: “A las 12,40 de ayer ha recibido sepultura en el cementerio Bois de vaus, de Lausana, los restos de Su Majestad la Reina Doña Victoria Eugenia. El Conde de Barcelona y su hijo, el Príncipe Don Juan Carlos, llevando a hombros el féretro desde Vleille Fontaine hasta la Iglesia del Sagrado Corazón, donde fueron oficiados los solemnes funerales”.



F3. Portada de *ABC*, *Europa Press*, 1969

Esta imagen no sería relevante, al margen de su función como ilustradora de un acontecimiento, si no fuera por una manipulación que se realizó en la fotografía original y que, dado el contexto, adquiere un mayor significado y aporta detalles sobre el propio filtro, responsable de acercar la instantánea al lector, es decir, el periódico. La original mostraba a tres miembros de la familia real portando el féretro. Al hijo y al nieto de la reina se sumaba, en primer plano, justo delante del príncipe, un segundo nieto: Alfonso de Borbón. ¿Por qué el periódico decidió cortar la fotografía y mostrar la imagen de sucesión de la corona: reina que fue, sucesor real que no será rey y príncipe que heredará la jefatura del Estado, dejando fuera la figura de Alfonso? La razón es que *ABC* se estaba posicionando por uno de los dos candidatos que se habían barajado para suceder a Franco en el Gobierno, justo antes de que las Cortes Españolas ratificaran a Juan Carlos como sucesor a título de rey el 22 de julio de 1969. Alfonso de Borbón, quien muy poco después se vincularía con los Franco a través del matrimonio con la nieta del dictador, había especulado en la prensa francesa con la posibilidad de ser rey de España tras retractarse Jaime de Borbón, su padre, de la renuncia al trono y proclamarse Jefe de la Casa Real de los Borbones y Duque de Anjou. A este hecho se sumó la pública preferencia de los falangistas por Alfonso como sucesor, incluso después de la ratificación. La censura no

permitía expresar libremente una opción, pero la manipulación de la fotografía sí lo hacía de forma más sutil, hecho que nos aporta información sobre las preferencias del periódico ante el caso, es decir, sobre el canal de distribución de la imagen.

3.2 La memoria misma

La fotografía, por su capacidad para registrar, se considera la memoria misma de los acontecimientos. Es capaz de imbuir al lector en el contexto fotografiado por lo que tiene, como ningún otro soporte, una gran capacidad de sugestión. Y esa capacidad fue detectada desde el inicio en su uso como medio en la política. Conocemos una famosa fotografía que ilustra el asalto al Palacio de Invierno el 7 de noviembre de 1917. Sin embargo, esa instantánea fue una recreación de acontecimiento realizada para conmemorar el tercer aniversario del acto. Sabemos que el asalto al palacio se produjo por la noche y que no fue fotografiado. Dada la importancia del acontecimiento y el poder de la imagen como testigo de la Historia y perpetuador de la memoria, las autoridades encargaron esta imagen-recreación que se convirtió en la memoria misma del hecho histórico.

Y esa idea de la fotografía como perpetuador de la memoria de los acontecimientos y, por tanto, como certificado de presencia y, en algunos casos, de exaltación, se ha ido repitiendo. Pongamos otro ejemplo: un día después de que Alemania y Francia firmaran un armisticio en junio de 1940, Hitler se trasladó a París durante sólo 3 horas con el objetivo de recorrer los espacios más emblemáticos y simbólicos de la ciudad con un ejército de fotógrafos que tenían la misión de mostrar en las portadas de los periódicos del mundo la imagen más eficiente desde el punto de vista propagandístico: Hitler ante la Torre Eiffel, como símbolo de la conquista. La fotografía es del fotógrafo personal de Hitler, Walter Frentz, quien afirmó “Nacidos para ver, encargados de mirar, consagrados a la cámara, nosotros somos los maestros del mundo”.

3.3 Huella de lo real⁴

Como memoria misma de los acontecimientos, la fotografía se puede convertir en un arma de doble filo, sobre todo a partir del siglo XXI con el desarrollo de la tecnología visual, a través de los dispositivos móviles. Durante el siglo anterior, la autoridad empleó la imagen como medio de poder para informar o desinformar, para mostrar u ocultar, según su interés. Este fenómeno tan interesante desde la perspectiva de la Historia se rompe con la llegada del siglo XXI cuando, gracias a la democratización de esa tecnología que ha permitido que cada ciudadano sea un conservador de memoria, la uni-direccionalidad se ha transformado en retroalimentación del uso de la imagen como poder: ya no sólo se da desde la autoridad hacia el pueblo sino que también desde el pueblo a la autoridad desestabilizando, por tanto, el “orden” establecido y poniendo en duda, en algunas ocasiones, incluso los mensajes oficiales. Pongamos un ejemplo reciente. El 20 de octubre de 2011 los medios de comunicación del mundo informaron de la muerte Muamar el Gadafi durante la Batalla de Sirte en Libia. Según informó el canal de televisión *Al Jazeera* y después el resto de medios del mundo, haciéndose eco de la versión oficial del gobierno provisional libio, Gadafi había resultado muerto por bombardeo de un avión no tripulado *Predator* de USA. Incluso se mostraron fotografías que retrataban el cadáver y que servían para ilustrar la noticia. Sin embargo, las propias imágenes distribuidas por *Agence France-Presse* delataban la trampa: las heridas del líder libio no parecían corresponder a las provocadas por un bombardeo, sino más bien a las de un linchamiento. En cuestión de minutos, decenas de imágenes tomadas con cámaras de teléfono móviles y subidas a las redes sociales permitieron comprobar que, tras el bombardeo, Gadafi fue trasladado vivo en un camión e increpado en su recorrido por milicianos del Consejo Nacional de Transición⁵. Más tarde el forense encargado de

⁴ Concepto propuesto por Philippe Dubois (2002, pp. 92-100) y que tiene cuatro características básicas: es una huella *separada* de su referente, *plana* en tanto que dispone de un soporte liso y rígido, *luminosa* ya que su materia es la luz y *discontinua*.

⁵ *El País* (versión on line), 24 de octubre de 2011. http://internacional.elpais.com/internacional/2011/10/24/actualidad/1319478887_211661.html

examinar el cadáver afirmó que dos disparos en el estómago y la sien fueron los causantes de la muerte del dictador. De este modo, imágenes de testigos anónimos del acontecimiento fueron las causantes de la contradicción de la versión oficial: la uni-direccionalidad del discurso del gobierno se rompió y el poder visual en manos del ciudadano obligó al reconocimiento de otra realidad.

Y es que esa democratización de la tecnología visual no sólo está transformando el uso de la imagen como conservadora de memoria sino que también es la responsable de la forma de mirar que tenemos. La tecnología se ha convertido un programador de miradas ya que lo importante hoy ya no es ser testigo del suceso a acontecimiento sino ser el registrador de memoria de ese momento. Hemos pasado de ser testigos a conservadores, observando los fenómenos desde el visor de una cámara. Lo importante no es observar el paso del Papa Benedicto XVI sino capturar el instante en el que pasa, como

se muestra en esta instantánea del *L'Osservatore Romano* tomada durante su visita a Madrid en la Jornada Mundial de la Juventud en agosto de 2011 (F4).



F4. Benedicto XVI en Madrid, *L'Osservatore Romano*, 2011

3.4 Espejo deformador

En los inicios de la fotografía se la otorgaba un poder objetivo sobre aquello que retrataba, hasta tal punto que se hablaba de la capacidad de espejo de la imagen técnica. Hoy ya se ha generalizado la idea de que la fotografía, si continuamos con la metáfora, es, en todo caso, un espejo deformador de la realidad en tanto que la instantánea muestra una de las posibilidades que el

autor pudo captar de un conjunto. Pongamos un ejemplo: el 2 de julio de 1965 *The Beatles* tocaron en la Plaza de Ventas. En pleno Franquismo, las autoridades del régimen pusieron todas las trabas posibles a la visita de unos jóvenes que eran el anti-ejemplo que Franco quería para los españoles, aunque finalmente lo permitió por no provocar un conflicto diplomático con los británicos ya que los de Liverpool acababan de recibir de manos de la Reina Isabel II la Orden del Imperio Británico. Conocemos por los asistentes al concierto que fue un éxito⁶, sin embargo la versión oficial lo negó visualmente. ¿Cómo? Con una manipulación en la voz en *off* y una selección malintencionada de fotogramas recogidos por el NODO (F5):



F5. Fotograma de *NODO*, 1965

La recepción que se les hace en Madrid no es apoteósica pero en el aeropuerto se ha concentrado una juventud curiosa y alegre. Hay muchos fotógrafos y operadores en la rueda de prensa que se celebra en el hotel donde se hospedan. Los objetivos apuntan principalmente sobre los tocados capilares (...) La actuación musical está anunciada en la plaza de toros, donde salta a la vista que no hay un lleno (...) Los Beatles pasaron por Madrid sin demasiada pena, ni demasiada gloria”.

⁶ El periodista J.L. Martínez Redondo en su crónica para *ABC* afirmó que la plaza se abarrotó con 12.000 personas a pesar de las estrictas medidas policiales impuestas para desmovilizar la asistencia y al alto coste de las entradas, entre 75 y 400 pesetas (*ABC*, 3/07/1965, p. 69).

A pesar de que el concierto no empezaba hasta las 20:30h, con varios teloneros antes de la esperada actuación, las imágenes que el NODO presenta como ejemplo de que no se llenó fueron tomadas, por las sombras proyectadas, a primera hora de la tarde, contrastando con las imágenes de noche que acompañan a aquellas que recogen la llegada del grupo al escenario. Es decir, los operadores de cámara tomaron imágenes de los momentos iniciales de apertura de puertas, cuando, evidentemente, no se ha llenado la plaza, como ejemplo de lo que ocurrió durante todo el concierto. La razón: las autoridades no podían permitir que aquellos que no hubieran asistido al concierto creyeran que aquel grupo de jóvenes con curiosos “tocados capilares” era un ejemplo seguido por los españoles. Con esa selección manipulada de fotogramas que se incluyen en el documental oficial se deforma la realidad a través de lo visual.

4. Trabajando con la “segunda realidad”

Partimos de tres conceptos que se entrecruzan y marcan nuestro punto de arranque: *Historia del Tiempo Presente* (como disciplina desde la que iniciamos nuestra investigación), *Memoria* (objetivo de nuestro análisis) e *Imagen* (elemento de conocimiento científico a través del cual pretendemos acercarnos a ese objetivo). La Historia del Tiempo Presente utiliza, entre otros soportes, la imagen como elemento de conocimiento, ya que le permite rescatar la memoria colectiva de forma directa. Así sustituye al documento escrito como herramienta exclusiva para acercarse al pasado y llegar a la acumulación de datos, objetivo principal de la forma tradicional de la Historia. Esta diferencia a la hora de aproximarse a lo pretérito hace que el historiador se enfrente al tiempo acontecido, al pasado, de distinto modo. Su objetivo es construir la memoria colectiva a través de los vestigios producidos, vestigios que pueden tomar distintas formas: desde objetos materiales hasta recuerdos transmitidos a través de la oralidad o imágenes. Nosotros partimos de la base de que el hombre es un *hacedor de imágenes*, no olvidemos que la imagen se convierte en la primera fuente que emplea el ser humano para conformar la memoria exenta (Rodríguez de las Heras,

1991, p. 55), y si a esto le unimos que el historiador es un hacedor de memoria, éste encuentra en el soporte visual, cualquiera que sea su expresión y materialidad, una herramienta fundamental de trabajo.

De este modo, la fotografía se presenta como una fuente de recuperación de la memoria altamente interesantes para el historiador, tanto por lo que esa imagen “dice” como por lo que “oculta”, de tal manera que le obliga a *ver* y *volver a ver* (es decir, mirar), una y otra vez, para poder extraer información que, en un primer momento, podría aparecer velada. La fotografía es un soporte que corta el espacio y captura el tiempo de aquello que retrata, convirtiendo el *artefacto* (analógico o digital) generado a través del *clic* de una cámara fotográfica en un documento social (Freund, 1993). Por tanto, la fotografía es un resto (de un lugar y un momento) y un rastro que la convierte en la arqueología de los estudios de lo contemporáneo⁷ y, de este modo, tiene una doble utilidad en las coordenadas espacio-temporales en las que se toma (como arma propagandística y arma de destrucción) y en coordenadas temporales diferentes (como fuente de memoria o desmemoria para la Historia).

Cuando el historiador trabaja con fotografías lo puede hacer desde dos perspectivas: historia *de* la fotografía e historia *desde* la fotografía (Riego, 1996, p. 183). Las preposiciones “de” y “desde” señalan una diferencia conceptual ya que marcan los límites de los objetos de investigación. Mientras hacer historia “de” la fotografía la convierte en el objeto mismo de la investigación, hacer historia “desde” o “a través” de la fotografía implica que ésta se transforme en un instrumento de investigación, de análisis e interpretación de la Historia. Por tanto, hacer historia “de” la fotografía sería estudiar el proceso de evolución del medio, mientras que hacer historia “a través de” consistiría en acercarse 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

⁷ Como afirmó Antonio Rodríguez de las Heras en el Seminario Permanente Imagen y Palabra, organizado el 2 de noviembre de 2007 por el Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid (España).

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 podría aparecer, en un primer momento, velada (De las Heras, 2012).

Al hablar de fotografía debemos tener en cuenta que se trata de una “segunda realidad”, tomando el concepto desarrollado por Boris Kossoy (Kossoy, 2001, p. 49), ya que al producirse el registro, se inicia otra realidad, la del documento. Realidad que es creación y testimonio a la vez, de ahí su capacidad como soporte de memoria. Además, el historiador que indague sobre el contenido documental de las fotografías debe tener en cuenta la diferencia existente entre *percepción* e *interpretación* ya que reconocer e interpretar son dos procesos muy diferentes que deben ser estudiados por el investigador de manera complementaria. Esa interpretación basada en la lectura de la imagen debe partir del análisis de dos marcos: el del proceso de creación y el proceso de lectura de esa fotografía. Dada la complejidad de la fuente, y antes de iniciar la lectura visual, el historiador tendrá que enfrentarse al análisis del marco de registro, es decir, el entorno que rodea al acto de la toma, que aporta una valiosa información, y en el que intervienen los siguientes elementos (F6):



F6. Gráfico, elaboración propia

El *asunto* (referente de aquello que se retrata), el *fotógrafo* (autor de ese registro) y la *tecnología* (equipos y técnicas empleadas para la obtención del registro) son los *elementos constitutivos* y su análisis resultará esencial para profundizar en el estudio de la fotografía como documento, en tanto que ésta no puede ser comprendida sin relacionarla con su proceso de construcción. El *tiempo* (momento en el que ocurrió el registro y que queda *cristalizado* en una superficie bidimensional o virtual) y el *espacio* (lugar donde ocurrió el registro y que a través de la toma fotográfica se congela) forman parte de las *coordenadas de situación*, que son las creadoras de un vínculo con el momento histórico en el que se produce la toma fotográfica. El resultado final: la *fotografía*, que es el artefacto que resulta de la interacción entre los *elementos constitutivos* y las *coordenadas de situación*. Sin embargo, pensamos que en el caso concreto de algunas instantáneas que están determinadas (desde antes de su creación) por el hecho de servir como soporte intencionado durante una campaña propagandística, este cuadro debería ampliarse con otros elementos que influyen en la toma: el *filtro* (responsable de la elección del registro) y el *lector* (sujeto activo que interpreta aquello que se registró). Desde nuestro punto de vista, estos dos componentes del juego comunicativo tienen la particularidad de fluctuar en tanto que pueden considerarse *elementos constitutivos* o incluirse fuera de los márgenes de los componentes iniciales e integrarse en el contexto más amplio: el de lectura. En este caso, *filtro* y *lector* actuarían tras la cristalización de lo real que se produce a través de la fotografía. La pregunta es, ¿cuándo el *filtro* y el *lector* son *elementos constitutivos* y cuándo se pueden considerar elementos propios del acto de lectura? Si el *filtro* es responsable del encargo del mensaje, de la fotografía, entonces se convierte en un intérprete de la realidad y forma parte, al igual que el fotógrafo, de los *elementos constitutivos*. Cuando un *filtro* es intérprete, lo hace con la intención de mostrar una parcela de realidad determinada a un *lector* y, por tanto, éste se convierte, de la misma manera, en *elemento constitutivo*: la imagen se toma con la intención de que llegue a ese *lector* a través de la

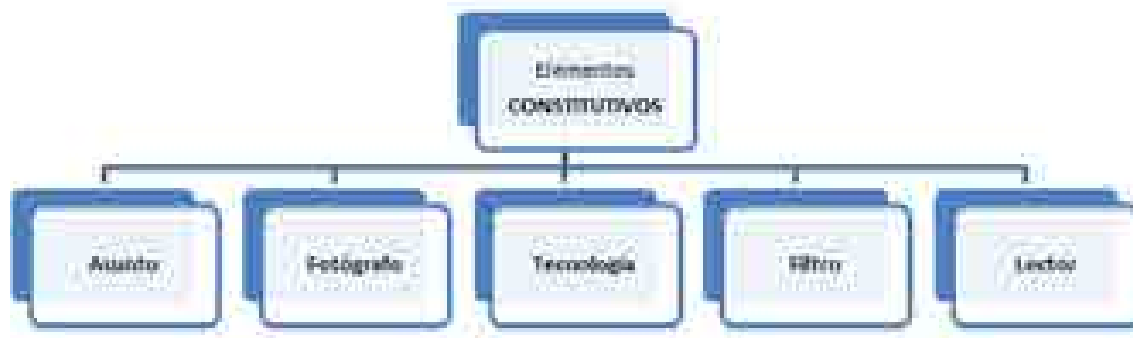
selección realizada por un *filtro* y que, finalmente, es tomada por el *fotógrafo*.

Pongamos un ejemplo. Bajo el gobierno de George W. Bush, el Pentágono prohibió mostrar imágenes de soldados de su ejército muertos o heridos durante la Guerra de Irak que visibilizaran las consecuencias del conflicto. Esta política restrictiva fue rota por la web *www.thememoryhole.org* que consiguió que el Ejército le pasara más de 360 fotografías de la repatriación de soldados muertos y heridos. Bajo el amparo del Acta de Libertad de Información de la primera enmienda de la Constitución consiguió publicar las imágenes que, en horas, fueron portada del *Seattle Times*, *The New York Times*, *CNN*, *USA Today* y *Los Angeles Times*. De hecho, la primera fotografía distribuida por la agencia *AFP* que se publicó en los medios de comunicación de soldados muertos (F7), por filtración el 24 de abril de 2004, hizo que la popularidad del presidente bajara hasta mínimos históricos, y eso que se trataba de una imagen “blanca” de la guerra: en la bodega de un avión de carga en la base de Dover en Kuwait, unas decenas de ataúdes cubiertos por la bandera de U.S.A.



F7. Soldados en la base de Dover, 2004

Este hecho hace que nos planteemos que el filtro y el lector forman parte de los *elementos constitutivos* en este caso, ya que cuando se tomaban fotografías de la guerra se ocultaba, bajo orden del filtro (el gobierno de George W. Bush), cierta información para que el conflicto no se convirtiera en impopular entre los lectores visuales. El interés del filtro por ocultar una realidad a los lectores influyó directamente en el tipo de fotografías que se tomaron, de ahí que, en este caso, consideremos que el filtro, que tiene una actuación proto-fotográfica (es el comitente y prohíbe la toma de determinadas imágenes), y el lector, por extensión, formen parte de esos elementos iniciales que condicionan la fotografía al mismo nivel que el asunto, autor y tecnología (F8).



F8. Gráfico, elaboración propia

5. Lectura e interpretación de la imagen. Su uso como documento

Una vez seleccionada la opción de realizar una investigación de la Historia *desde* la fotografía, es decir, convertirla en un instrumento y no en el objeto a analizar, y tras estudiar el marco de registro, debemos tener en cuenta que el estudio que se enfrenta debe trascender el análisis interdisciplinar, ser holístico, ser conscientes de que la fotografía es portador de múltiples significados y que tiene naturaleza de fragmento, que ese estudio es similar al trabajo arqueológico y que se debe indagar en la fotografía para acceder a lo que se ve y a lo que queda velado al ver y no al mirar. Analicemos cada uno de estos principios para el análisis de la imagen.

Como hemos comentado, el estudio debe partir de una *perspectiva transdisciplinar*, más que interdisciplinar, en el que los estudios referentes a la Teoría de la Comunicación Visual, la Sociología de la Comunicación, la Antropología Visual, los estudios de Arte desde la perspectiva iconológica, la Psicología de la Percepción, los estudios filosóficos, los de la tecnología fotográfica y los históricos, entre otros, converjan. Pero no bastará con la mera yuxtaposición acumulativa de disciplinas ya existentes, sino que el historiador debe crear su propio método analítico donde esas disciplinas queden insertadas en un todo metodológico.

Por otro lado, debe analizar el fenómeno fotográfico desde un estudio holístico para lo que se deben realizar cinco análisis diferentes que concluyan en uno global. De este modo los pasos a seguir son:

a) Análisis heurístico o trabajo de archivo, basado en el estudio del fondo del que se extraen las imágenes.

b) Análisis del proceso o 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.

c) Análisis técnico o estudio descriptivo de la naturaleza del documento fotográfico. Correspondería a lo que la metodología clásica denominó “crítica externa”. En concreto es el análisis de procedencia, conservación, identificación de los elementos constitutivos, etcétera. Es decir, se basa en intentar localizar lo que es el documento. Esta fase analítica está íntimamente relacionada con los *elementos básicos de la comunicación visual* (Dondis, 1976, p. 28), que pueden dividirse en dos niveles⁸:

- *Nivel morfológico*, que incorporaría el análisis del punto, línea, contorno, plano, escala, forma, textura, iluminación, contraste, tonalidad, entre otros elementos.

- *Nivel compositivo*, que incluiría, a su vez, el estudio del:

- *Sistema sintáctico* o compositivo, con el análisis de la perspectiva, dirección, ritmo, tensión, proporción, distribución de pesos, ley de tercios, orden icónico, recorrido visual, pose, etcétera.

- *Espacio de la representación*, con el análisis del campo/fuera de campo, abierto/cerrado, interior/exterior, concreto/abstracto, profundo/plano, habitabilidad, puesta en escena, etcétera.

- *Tiempo de la representación*, con el análisis de la instantaneidad, duración, atemporalidad, tiempo simbólico, tiempo subjetivo, secuencialidad/narratividad, etcétera.

⁸ Interesante la propuesta del grupo de investigación ITACA-UJI de la Universitat Jaume I que sugiere unos parámetros de análisis técnico. López Lita (2014).

d) Análisis iconográfico, basado en un estudio descriptivo cuyo objetivo es investigar acerca de los elementos icónicos de cada imagen: su realidad exterior, es decir, analizar los elementos constitutivos y las coordenadas de situación de la fotografía con el fin de reconstruir el proceso de creación. Por tanto, el historiador que se centre en este tipo de análisis deberá estudiar:

Tema y motivos, para distinguir su contenido.

- Elementos figurativos, para distinguir figuras, personificaciones o atributos. Es necesario observar esos elementos y describirlos. Si en la fotografía se capta más de un elemento de este tipo, entonces estamos ante un grupo y si se está desarrollando una acción entonces estamos frente a una escena.

- Modos de expresar el contenido, para distinguir símbolos y alegorías, que son las representaciones simbólicas de ideas abstractas por medio de figuras.

- Relaciones entre texto e imagen, si es que existieran, y que nos pueden ayudar a la descripción del asunto retratado.

Además, podemos hablar de tres meta-estudios propios del análisis iconográfico:

- De Léxico, basado en el análisis de las formas que se disponen de una manera determinada para obtener un significado concreto. Es equivalente al análisis de las palabras en el lenguaje verbal.

- De Gramática, basado en el análisis de la manera en que se estructuran y ordenan los signos que componen la fotografía, como la disposición, distancia o luz, entre otros.

- De Estilo, basado en el modo de hacer del fotógrafo y que depende tanto de su forma de trabajar como de las distintas épocas en las que labora.

e) Análisis iconológico tiene como objetivo, una vez elaborado un análisis descriptivo, profundizar en el significado de la fotografía 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.

f) Análisis global de la historia de un determinado momento a través de sus fotografías. Cada una de ellas permite *visualizar micro-escenarios del pasado* (Kossoy, 2001, p. 60) aunque es necesario ampliar esos micro-escenarios para así poder obtener más información acerca del acontecimiento. Cuando seleccionamos una imagen desconectada de su tiempo intrínseco, la descontextualizamos culturalmente y, por tanto, simbólicamente, presentándose ante nosotros en forma de *prótesis fotográfica* (Kossoy, 2002, p. 14) cuya función es la de ilustrar. Por tanto, resulta imprescindible el estudio de un conjunto de fotografías relacionadas, con la intención de crear un proceso que permita dar a la imagen continuidad. Este proceso debe realizarse mediante el ensamblaje de varios fragmentos de memoria.

También considerar la imagen como un documento histórico *portador de múltiples significados* porque la imagen apela a lo emocional y cabe una gran capacidad para la interpretación que hace que la fotografía pueda alcanzar un significado diferente en función del contexto de su lectura. Este es uno de los grandes problemas con los que debe enfrentarse el historiador ya que, en muchas ocasiones, un exceso de interpretación puede llevar a una re-significación de la imagen y, por tanto, a un alejamiento del sentido original de la fotografía. Esto le obliga a realizar un exhaustivo análisis tanto de lo que se ve como de lo no se muestra y de lo que queda en y fuera de la imagen. Pongamos como ejemplo una de las fotografías más conocidas de la II Guerra Mundial: se trata de una instantánea tomada por Yevgueni Jaldei para *Corbis-Sipa Press* en mayo de 1945. En ella se muestra a tres soldados soviéticos en el Reichstag que alzan una bandera soviética confeccionada con un mantel rojo que el administrador de la agencia *Tass* le había proporcionado y que fue estampado con la hoz y el martillo por un sastre amigo. Tras tomar un carrete completo, el fotógrafo viajó a Moscú y el redactor jefe se percató de que el portador de la bandera, el soldado Kovaliov, adornaba sus muñecas con dos relojes, por lo que tuvo que raspar el de la

mano derecha para evitar mostrar una imagen negativa de la tropa soviética: dos relojes implicaba el robo de, al menos, uno de ellos. Este instantánea se convirtió en el símbolo del final de la II Guerra Mundial pero, con el paso de los años, y teniendo en cuenta el inicio de la Guerra Fría, la foto se resignificó. Dejó de ser el símbolo del final del conflicto para convertirse en el símbolo de las ansias imperialistas de la URSS que dio paso a la Guerra Fría, según la lectura estadounidense. Esto se debe al “saber lateral” (Schaeffer, 1990, p. 79) o conjunto de informaciones que no se desprenden de la propia imagen y que el lector añade a través de su experiencia. El concepto *saber lateral* es semejante al concepto *studium* creado por Roland Barthes, y que se refiere al conjunto de códigos culturales y experiencias personales de los lectores aportados en la lectura de una determinada imagen, y que alimentan el proceso de construcción de las realidades plasmadas en la fotografía.

Por otro lado, y a la hora de analizar las instantáneas, se debe tener en cuenta su naturaleza de *fragmento* y de *registro documental*. Julio Cortázar, al mostrar su admiración por el trabajo de los maestros de la fotografía, mencionaba la capacidad para fragmentar la realidad que tenía la cámara fotográfica y como el recorte resultante actuaba “como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara” (Cortázar, 1988, p. 137). Por lo que se hace necesario analizar el momento histórico circunscrito al acto de la toma y de registro para poder extraer una información sobre aquellas parcelas de la realidad que, voluntaria o involuntariamente, han quedado fuera del recorte. Es interesante distinguir que en esa selección de espacio y tiempo que queda registrada en el soporte puede o no tener importancia histórica. Pongamos un ejemplo.

Se trata de dos fotografías tomadas en el mismo espacio (un muelle de Bahía San Carlos) pero en distintos momentos históricos (la primera en el año 1982 y la segunda treinta años después). Ambas instantáneas recogen un espacio histórico, aunque no un tiempo con trascendencia histórica (F10). Estos dos elementos (tiempo y espacio histórico) sólo se dan en la primera de las imágenes tomada por *Reuters* (F9) y que muestra el momento exacto en el

que se produce el desembarco británico en Bahía San Carlos por este muelle en Playa Blue 1 durante el mes de mayo de 1982 en el contexto de la Guerra de Malvinas.



F9 y 10. Bahía San Carlos en Malvinas, Reuters, 1982 y 2012

Además, se debe tratar la imagen como un *hallazgo arqueológico*, tal y como señala Antonio Rodríguez de las Heras. Es una pieza que se localiza, se rescata, se limpia de los posibles restos que impiden al estudioso apreciar el 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 acontecimiento⁹.

Por último, se debe escudriñar la fotografía, mirarla, reflexionarla. Preguntarla, indagarla y ponerla en duda, ya que “lo que una buena

⁹ 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).

fotografía revela al ojo y a la mente apreciadora, no podrá revelar a la mirada apresurada” (Weinstein & Blooth, 1977, p. 11). Así debemos afrontar su estudio teniendo como objetivo *mirar*, no *ver*, aquello que retrata ya que el documento visual obliga a propugnar la mirada llegando al escudriñamiento de la imagen. Para ello es necesario pasar cada instante visual por un proceso de contemplación, análisis, relación con otros, contextualización, clasificación, confrontación, interpretación y comprensión de por qué fueron seleccionados entre un conjunto de posibilidades y el significado que alcanzaron a través de su gran capacidad de sugerencia. Por tanto, el historiador deberá tener en cuenta, no sólo el proceso de producción de la fotografía sino que tendrá que analizar el significado que alcanza en el proceso de recepción, para finalmente, llegar a un método interpretativo.

6. Conclusiones

La fotografía es un arma de gran valor para la Historia por su capacidad para concentrar memoria en un fragmento o varios (si se trata de una secuencia), siempre y cuando se trascienda su uso como ilustración y se la trate como una fuente de primera magnitud que debe analizarse desde la transdisciplinariedad y de forma holística, integrando al estudio iconológico e iconográfico, el técnico, el heurístico y el análisis del proceso. Si se hace de esta forma, una instantánea puede revelar, tras una indagación que supere los límites de la mera percepción y se base en la interpretación, información acerca del contexto, autor, filtro y las circunstancias que rodearon el trabajo del fotógrafo. Como huella de la realidad, la fotografía es la memoria misma de los acontecimientos, de ahí su gran capacidad para vehicular discursos que, hasta la aparición de la tecnología y el desarrollo de las redes sociales, estaban en manos de la autoridad. Eso sí, en el trabajo con esta fuente se debe tener en cuenta que, por las propias características de la fotografía, se presentan dificultades como la subjetividad de la imagen escondida tras una aparente objetividad, que sea portadora de múltiples significados y que actúe como un espejo deformador de la realidad.

Referencias bibliográficas

- Cortázar, J. (1988). Del cuento breve y sus alrededores. En VV.AA., *La casilla de los Morelli*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets.
- De las Heras, B. (2008). Historia e Imagen. La fotografía y el cine como herramientas de trabajo para el historiador. En Camarero, G., De las Heras, B. & De Cruz, V., *Una ventana indiscreta. La Historia desde el cine* (pp. 65-78). Madrid, España: Ediciones J.C.
- De las Heras, B. (2012). *El testimonio de las imágenes. Fotografía e Historia*. Madrid: Vincent Gabrielle.
- Dondis, D.A. (1976). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dubois, P. (2002). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Elliot, J. (2002). Historia y mito en el Salón de los Reinos. VV.AA., *Historias Inmortales*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- King, D. (1997). *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. Edinburgo: British Library.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada.
- Kossoy, B. (2002). Los tiempos de la fotografía. *Alquimia*, 13, 41-45.
- López Lita, R. (ref. de 5 de octubre de 2014). *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica* [en línea]. Grupo de Investigación ITACA-UJI. Castellón: Universitat Jaume I.
- Reiche, J. (2007). El poder de las imágenes. Creemos lo que vemos y vemos lo que creemos. Madrid: Goethe 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, España: Ajuntament di Girona.
- Rodríguez de las Heras, A. (1991). *Navegar por la información*. Madrid: Fundesco.
- Schaeffer, J.M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Sontang, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Alfaguara.
- Weinstein, R. & Blooth, L. (1977). *Collection, use and care of historical photographs*. Nashville: American Association for State and Local History.

Cómo citar: De las Heras, B. (2015). “Testimoniando con imágenes. La fotografía en el estudio de la historia”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, pp. 27-55. Disponible: [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path\[\]=275](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=275)

Este artículo se ha escrito en el marco del Proyecto de Investigación de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España: “La fotografía como documento para la Historia. Descubriendo el Madrid de la Guerra Civil a través de la mirada de Martín Santos Yubero” (HAR2012-35514) del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid.