

Pilar Amador Carretero

Universidad Carlos III de Madrid

I. INTRODUCCIÓN.

La presencia de la imagen en la sociedad actual es un hecho innegable. Desde sus orígenes, diversas disciplinas y metodologías han generado estudios basados en procedimientos que dan cuenta, a veces de manera brillante, del contenido de una imagen. Pero, con frecuencia, estos procedimientos no aplican un método científico. El método científico es "...el procedimiento que se aplica al ciclo entero de la investigación en el marco de cada problema de conocimiento -independientemente del tema de estudio que se trate-"¹. Los estadios principales de la aplicación del método científico son la *teoría*, el *método* y la *experiencia* (laboratorio).

El ejercicio teórico en una disciplina es "la capacidad de ésta para elaborar conceptos abiertos". Es decir, conceptos que necesitan de otros para completarse en un ejercicio sin fin, que hace que la teoría sea como "un tejido sin costuras, abierto por los cuatro lados". Pero aún se necesita algo más para poder decir que esto es teoría, y es que "esos conceptos tengan capacidad de ser proyectados sobre lo concreto". Es necesario que "un método pueda adecuar lo general de los conceptos a lo particular del caso". Y, finalmente, "entre lo general y lo concreto, "la experiencia", de la cual salen confirmaciones, verificaciones, insuficiencias, necesidad de nuevos reajustes y empujes en el trabajo teórico."²

Por ello, estudiar la imagen desde planteamientos científicos no resulta sencillo³. En los últimos años, se han elaborado propuestas que han protagonizado interesantes debates teóricos⁴. De las aportaciones de estos debates, hemos tomado las propuestas que plantean que cualquier teoría de la imagen debe incluir necesariamente el estudio de los sistemas culturales en los que esa imagen se produce, y que la realidad representada se hace por medio de operaciones materiales, perceptivas y reglas gráficas y tecnológicas. Esto supone considerarla como *una unidad discursiva* que se manifiesta como un todo estructurado e indivisible de significación que puede ser actualizado por un lector o destinatario dentro de un contexto cultural.⁵

Desde esta perspectiva teórica, abordamos el estudio de la fotografía, entendida como un *texto-imagen* que expresa tanto las intenciones del autor, sus actitudes y conocimientos profesionales, como su interpretación de la realidad. Esas intenciones, actitudes e interpretaciones vienen codeterminadas por el *sistema sociocultural* al que autor, receptor y texto pertenecen.

El estudio científico de la fotografía exige, por tanto, considerarla en el plano de expresión y en el de contenido.

En el análisis de expresión, lo importante es comprender que una imagen está atravesada por variables de naturaleza diferente y en permanente interacción. El análisis de contenido supone aceptar que la imagen fotográfica tienen un significado que se expresa en términos de reglas de representación. Resumiendo lo que hemos dicho hasta el momento, advertimos que nuestra reflexión se ha polarizado alrededor de tres ideas: la idea de que imagen señala de algún modo la presencia de un Autor y un Receptor (observador, lector, investigador) la idea de que el Autor asigna al Receptor un lugar preciso y le hace cumplir un recorrido determinado y la idea de que esta relación se establece en el marco de

una sociedad y cultura determinada. Además, queremos insistir en subrayar que las categorías de Autor y Receptor (observador, lector, etc.) son inseparables y que entre ambos se produce y mantiene una relación de comunicación activa que, en este caso, se resuelve en la imagen fotográfica .

II. LA LECTURA DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.

Desde el punto de vista del historiador, en la comunicación que se establece a partir de la imagen, se contemplan al menos dos formas posibles de conocimiento: el *hacer-ver* del autor y la *observación e interpretación* del historiador, un mundo que ha de ser descifrado en sus componentes.

1. El "Hacer ver" del autor.

En la acción de hacer-ver el autor es el dominante ya que es el que define el texto visual y el que inicialmente orienta al lector en su mirada. Es decir, el autor decide no sólo la escena física sino también desde qué ángulo será percibida, proponiendo al lector.

El primer elemento de expresión que utiliza el autor en un texto fotográfico son sus límites espaciales: el marco. El marco aparece como una ventana "a través de la cual miramos". También podríamos definirlo como el lugar donde se realiza la acción.

En fotografía, el marco coincide con el *encuadre*. El encuadre delimita el espacio representado estableciendo una diferencia entre el espacio visible (campo) y un espacio ausente-presente, invisible (fuera de campo). En este sentido, la fotografía puede mostrar un espacio único afirmando que es el lugar donde todo se ve (espacio de representación total) o incluir la opacidad, ese otro espacio invisible de la representación.

El "hacer ver" nos lleva también al *enfoque* a través del que se nos revela la intencionalidad del autor y que consiste en hacer nítido lo que se quiere fotografiar. Lo que se ve depende no sólo de quien mira, sino también de quien le enseñó a mirar⁶, de modo que el autor crea una forma especial de puesta en escena por la que el observador será obligado a focalizar determinadas marcas (juegos de claroscuros, búsquedas de inclinaciones particulares, acentuación de las dimensiones del objeto fotografiado, etc.). Existe, por tanto, un punto de vista, una perspectiva que diversifica la lectura que debe realizar el observador y deja ver lo que quiere el autor.

Otro elemento de expresión es el *tema*, que aparece bajo formas figurativas (contenidos semánticos, perceptivos y discursivos) y del que el autor se sirve para exponer y para orientar al observador a reconocer perceptivamente las figuras y a integrarlas en un programa de lectura. El tema recoge la permanencia de ciertos rasgos semánticos más fuertes y marcados que individualizan y distinguen de otro un texto o conjunto de textos fotográficos.

Relacionado con el tema y con su componente informativo, el fotógrafo considera (consciente o inconscientemente) las informaciones previas que el observador tiene de lo que se expone. Esta situación de preconocimiento puede servir para subrayar la información respecto al conocimiento anterior o bien para producir un cambio en las actitudes o valoraciones tradicionales.

2. El historiador - observador.

El primer ejercicio para abordar la lectura de una imagen es la *observación*. La observación es jerárquica y diferenciadora y fragmenta la imagen dividiéndola en sus componentes. En esta primera aproximación al objeto de estudio, hay que partir de cuestiones como la verificación de la fuente, el sistema de generación, la materialidad de la imagen (si la imagen es original o copia)⁷. Es igualmente necesario advertir el tipo de modelización de la realidad (representativa, simbólica o convencional) y la naturaleza espacial de la imagen analizada, descubriendo la existencia de determinadas direcciones, los elementos dominantes (luminosos, escalares, etc.) y si el espacio representado puede categorizarse en cerrado o abierto.

En un segundo estadio, el análisis debe indagar sobre la función significativa que cumplen los elementos de la imagen analizada (*significado*), buscar antecedentes iconográficos que puedan explicar su sentido (imagen realista, descriptiva, etc.) y la existencia de determinados esquemas narrativos.

Los efectos que en términos de sentido puede acarrear la codificación espacial son muy diversos y alguno de ellos gozan de un acuerdo en cuanto al significado que se les atribuye. Así, los planos generales disminuyen la individualidad de los personajes, los codifican integrándoles en el ambiente o decorado, crean distanciamiento respecto al receptor y favorecen la sensación de aislamiento del protagonista. Los planos de conjunto y enteros suponen un mayor equilibrio y hacen posible la interacción entre escenario (decorado, paisaje, etc.) y el protagonista/as. Los planos medios cumplen funciones de identificación y sirven para recrear la gestualidad de los protagonistas. Los primeros planos poseen una incuestionable carga psicológica, etc.

Las fotografías con profundidad de campo sirven para relacionar los distintos términos jerarquizados e interpretar y valorar la toma. Por el contrario, las imágenes planas igualan los elementos del primer término y los realzan en detrimento de los del fondo que quedan enmascarados.

Los picados y contrapicados se descodifican normalmente como dominio o sumisión y, en una escena en la que existan dos elementos enfrentados, servirán para provocar una toma de postura a favor o en contra de uno de ellos.

Igualmente, los elementos de mediación visual, vinculados al tipo de óptica, afectan al significado de la imagen. Por ejemplo, los objetivos angulares aumentan el espacio del cuadro, deforman los tamaños en función de la distancia al objetivo (los primeros términos son los más deformados) e incrementan la sensación de profundidad; la utilización de teleobjetivos, por el contrario, reduce el campo de visión, aproxima la escena hacia el receptor y disminuye el relieve de los objetos.

La codificación escenográfica implica una cierta elaboración de la toma fotográfica en la que se incluyen elementos que actúan no sólo como referencia sino como elementos de significación (uniformes, escudos heráldicos, útiles profesionales, etc.) que cumplen unas determinadas funciones. Así, la escena puede aportarnos información sobre la contextualización social, personal, geográfica o temporal de lo fotografiado. Puede igualmente servir de refuerzo o debilitamiento de la credibilidad en grupos o colectivos cuya identidad escenográfica está bien definida, transmitir sensación de opresión o desahogo en función de las dimensiones espaciales del lugar en que se realice la toma fotográfica y, en el caso de grandes escenarios, éstos se convierten en los auténticos protagonistas.

Para realizar la lectura histórica de una fotografía el historiador debe recuperar el punto de vista de un observador intencionado e ilustrado, que toma conciencia del carácter de representación de lo que ve y, por tanto, forzado a una labor interpretativa en la que no puede olvidar la servidumbre que este texto-imagen tiene respecto al autor, al momento de su realización, respecto a las leyes de la composición y respecto a las corrientes y géneros del momento.

Percibir todos estos elementos supone poner en contacto el texto fotográfico que se vaya a analizar con el conocimiento a través *de un trabajo intelectual y transdisciplinar* en el que las fuentes y las formas reflejadas en ellas deberán ser contrastadas, confrontadas y puestas en relación con los elementos definidores del contexto social en que esas fuentes y formas se producen.⁸

A partir de ahí, la explicación pasa por considerar la fotografía como sistema organizado que ya no puede entenderse independiente del autor, ni de éste con la cultura. No puede entenderse sin aceptar que el investigador-historiador que observa forma también parte del discurso resultante, convirtiendo la relación de los unos con los otros en un metasistema.⁹

III. LABORATORIO.

Como hemos señalado, la experiencia de laboratorio es un estadio de la investigación científica de la que salen confirmaciones y verificaciones, así como la necesidad de nuevos reajustes en el modelo propuesto.

Con este sentido, y siguiendo el sistema de pautas anteriormente expuesto, para esta experiencia de laboratorio hemos seleccionado una serie de fotografías pertenecientes a un reportaje gráfico sobre la vida cotidiana de la localidad extremeña de Deleitosa. El reportaje fue realizado en 1950 por el fotógrafo norteamericano Eugene Smith (Wichita 1918-New York 1978), que en el verano (junio y julio) de ese año, después de cubrir las elecciones británicas en Londres, viajó a España para realizar este trabajo. Después de dos meses recorriendo la península, Eugene Smith centró su labor en la aldea de Deleitosa. El reportaje consta de más de 2000 imágenes de las que la mayoría se conservan en el Museo de Arizona y otras fueron publicadas por la revista Life en la que este fotógrafo era reportero gráfico.

1. El objeto de estudio y su análisis.

Las fotografías objeto de esta experiencia de laboratorio han sido cotejadas en las distintas publicaciones que existen sobre este autor y reportaje y en alguna otra bibliografía de tipo general.

Dado que el análisis se realiza en base a una selección de doce fotografías, resulta evidente que nuestro trabajo no tiene carácter exhaustivo, se trata más bien de la exploración de las posibilidades de un método en la que los objetos de estudio no son más que indicadores y signos de pista. Entendemos que lo que cuenta para este trabajo es la relación que se establece con el pasado a través de estas imágenes y la manera en que el presente las utiliza y reconstruye ese pasado. En este sentido, consideramos que estas imágenes permiten encontrar aspectos importantes que han configurado la historia de España de los años cincuenta a partir de los cuales se puede reconstruir la memoria histórica de esa época.¹¹

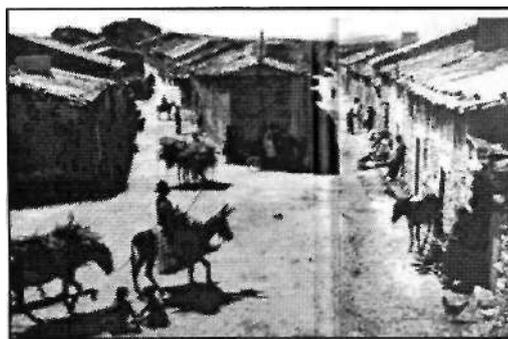


Foto 1 La villa de Deleitosa

La fotografía 1 recoge en un plano general unas calles de esta localidad. El primer polo de atracción es la paralela que corta y ordena la composición a la vez que alarga el espacio desde el primer término hacia la línea del horizonte de la fotografía. Para captar el espacio se sitúa la cámara a buena altura, encuadrando la escena hacia abajo.

Las casas de piedra, cubiertas con tejados de pizarra o teja de arcilla, están construidas unas al lado de otras, alineadas frente a una calle sin aceras y sin pavimentar; no tienen ventanas, por lo que la iluminación de las viviendas se supone escasa.

Remarcando el paralelismo, aparecen campesinos apoyados sobre las fachadas. Campesinos y animales (borricos cargados, alguna gallina y perro) contribuyen a crear un espacio pasivo, estático, en el que, con la excepción de las figuras del primer plano, no parece existir ninguna actividad (congelados en el tiempo).

Entre los elementos morfológicos dominantes, destaca la luz solar, que en los meses de junio y julio en Extremadura es cegadora de ahí que aparezcan las casas y figuras en contraste y siluetadas y el paisaje desértico, "quemado".

El observador-historiador, al relacionar esta imagen con el momento en que fue tomada, no puede dejar de considerar las características dominantes de la época: la continuidad y la permanencia: la consolidación del régimen y la permanencia de los mecanismos de coacción; la sociedad marcada por el encuadramiento de los ciudadanos, la persecución y aniquilamiento de los disidentes y de los enemigos políticos; el rígido centralismo, la autarquía y los desequilibrios regionales, siendo esta región una de las más atrasadas¹². En fin, una cultura que buscaba la homogeneidad ideológica y religiosa.

Sin duda, frente a esta imagen, el lector no puede dejar de preguntarse hasta qué punto las medidas adoptadas por el régimen a nivel nacional se llevaron a la práctica a nivel regional y local.

El contenido, por tanto, de la fotografía viene a remarcar estos aspectos. Así, frente a la propaganda política del régimen que exaltaba los cambios llevados a cabo en España, se nos presenta una villa casi vacía y un campesinado apático, inactivo, que vive en una especie de opresión y esclavitud (el picado).

La vivienda campesina no sólo es un instrumento más de trabajo, sino también teatro de la vida privada y de los actividades más personales. No olvidemos que en los espacios interiores de estas viviendas rurales los actos que en otras circunstancias se calificarían de íntimos se llevan a cabo a la vista de todo el mundo (todo el mundo se halla a la vista de los demás). Afirmación que se puede aplicar a la higiene, que en los ambientes rurales se materializa en lavarse y cambiarse la ropa después del trabajo.

Estos temas se reflejan en las fotografías 2 y 3 "*Campesinos en casa*".

Como constante de estas fotografías, destacamos nuevamente el tratamiento de la luz. La iluminación proviene de una fuente lumínica que no está en la escena y sirve para potenciar a la vez que crea distintos matices que aportan intensidad y delimitan los personajes y su acción destacándolos del entorno.

La fotografía 2 nos muestra una escena de aseo. El interior encalado, desprovisto de puertas y de suelo desigual crea un espacio mediocre e indiferenciado: un rincón bajo el hueco que dejan los escalones que dan paso de un nivel a otro de la vivienda (vivienda-desván). El mobiliario doméstico se reduce un par de sillas de anea, un espejo minúsculo sobre la pared y un jofaina para el agua, ante la que un campesino ha sido sorprendido por la cámara en el acto de lavarse.

Foto 2 Campesinos en casa



Foto 3 Campesinos en casa

La fotografía 3 muestra dos espacios diferenciados: en el del fondo, un campesino, sentado en una cama, se pone (o quita) los pantalones y, junto a él, hay un niño sentado en el suelo; en primer plano una campesina de espaldas, a contraluz, parece observar la escena que se desarrolla en segundo término a través del vano de una puerta que separa los personajes masculinos de la mujer. El enfoque exagera la figura de la mujer, desdibujándola y hace nítido el segundo plano.

Ambas recogen la realidad de la mayoría de las localidades españolas de la época a las que no llegará el agua corriente hasta los años finales del franquismo y en las que también era un hecho cotidiano la convivencia de varios miembros de la familia en un mismo espacio.

A la hora de interpretar estas imágenes, cabe subrayar el equilibrio armonioso que transmite la fotografía 3 que, a pesar de diferenciar dos espacios (uno femenino y otro masculino) da importancia a ambos. Así, el autor, a pesar de que enfoca la escena en que aparecen los personajes masculinos, da cierta preponderancia (tamaño) a la figura femenina, como reconociendo para este miembro de la familia (poco definido y en la sombra) sus múltiples funciones hogareñas, una de las cuales era el control, y el cuidado de la familia. Al mismo tiempo, con la nitidez de los personajes masculinos no descuida el papel esencial del hombre en la sociedad del momento.¹³



Foto 4 Velatorio español

La fotografía 4 es un texto fotográfico realista que describe el velatorio de un difunto ("*Velatorio español*").

El autor, en su "hacer ver", ha buscado la complicidad con el espectador a la que llega por la captación de una situación natural, aunque no por ello menos dramática y emotiva, que presenta con recursos teatrales. Así, consigue un gran impacto visual mediante la expresividad de los rostros de las mujeres, que reflejan la intensidad de los sentimientos y del momento a través de la contraposición y del contraste entre esos rostros femeninos y el rostro inexpresivo del difunto.

Entre los elementos morfológicos dominantes destaca la influencia plástica de la luz que se evidencia de manera rotunda en los rostros de los protagonistas (el difunto y las mujeres que le rodean), representados con un máximo nivel de luminosidad. La luz proviene de una fuente lumínica que no está representada en la propia escena y sirve para satisfacer importantes funciones: en primer lugar codifica la profundidad del cuadro mediante la intensidad, que crea una perspectiva y jerarquiza la composición, potenciando la parte izquierda. Esa misma intensidad lumínica delimita los personajes mediante el contraste entre luz/oscuridad y resalta el carácter de nocturnidad y de luto de la escena..

La composición se organiza en base a dos líneas convergentes, definidas por la horizontalidad del muerto y por la línea diagonal descendente (de derecha a izquierda) de los personajes. Ambas tienen su punto de encuentro en la cabeza del muerto el cual define el centro de interés visual.

Existe un fuerte equilibrio entre el centro de interés visual (cara del difunto) y el centro geométrico de la fotografía que coincide con las manos del hombre y una figura femenina situada en segundo término que tiene gran importancia plástica. De esta figura podemos encontrar referentes en la iconografía religiosa (pintura y escultura) en que se representa a Cristo muerto y acompañado por figuras femeninas dolientes.

Representativamente, se trata de una estructura binaria en la que se enfrentan dos masas principales (el muerto y los vivos) que están plásticamente muy diferenciadas aunque entre ambas existe un nexo de unión que se manifiesta a través de los juegos de luz y oscuridad (muerto iluminado sobre fondo oscuro; mujeres enlutadas sobre fondo claro). De todo el conjunto se destacan dos figuras enfrentadas que tienen un nivel plástico muy superior al resto de los personajes (el difunto y la mujer joven). El resto de las figuras se representan con menor iconicidad a medida que el punto de vista se traslada de izquierda a derecha.

La fotografía recoge un espacio que podríamos definir como cerrado y permanente. Cerrado, pese a que existe una fuga por la parte derecha, creada por la fila de mujeres; permanente porque no contempla ninguna otra organización de la escena que no sea la impuesta por la estructura básica de la composición.

En este caso, el "saber" del observador es relativo al ritual propio de la cultura funeraria¹⁵ y a la finitud de la vida. En efecto, el velatorio es una forma de culto a los muertos que se basa en el temor, el respeto, la gratitud hacia el difunto y el reconocimiento de que el cadáver había sido durante su vida una parte esencial del desaparecido. En este caso, las mujeres que velan al difunto, diferenciadas por generaciones, expresan en sus rostros sentimientos que van desde la insensibilidad (a los vivos termina por hacérsele extraño un ser querido que ya no responde y que se percibe como desconocido) y la rebeldía (mujeres jóvenes); al temor a la muerte, la resignación religiosa y el dolor (restantes mujeres).

En cuanto a la finitud de la vida, la composición evidencia significados distintos y complementarios, dependiendo de la dirección en que se interpreten las líneas: convergentes : "el fin de la vida es la muerte" (lectura de derecha a izquierda y de arriba abajo); divergentes "la voluntad de vivir del ser humano" (lectura de izquierda a derecha y de abajo a arriba).

Y, aunque en este caso, la muerte parece producida por causas naturales, la actitud y expresión de estas mujeres podría igualmente llevarnos al hecho de la muerte sin sentido -provocada por la mano del hombre y fruto de luchas ideológicas-, a las que esa localidad extremeña estaría sin duda acostumbrada.¹⁶

En las localidades rurales, las familias eran prácticamente autosuficiente. Obtenían los alimentos, fabricaban los útiles necesarios para el trabajo, confeccionaban los vestidos. Las mujeres eran la pieza clave de este sistema porque además de las labores domésticas (cocinar, lavar la ropa, coser, cuidar a los hijos y a los enfermos de la familia, etc.) trabajaban en el campo y realizaban trabajos artesanales que permitían mejorar las condiciones económicas de la familia. Sobre variedades de un mismo tema y planteamientos artísticos idénticos, las fotografías 5, 6, 7 y 8 presentan esta realidad laboral femenina.

En la fotografía 5 (*La hiladora*) el autor nos muestra, sobre un fondo de paredes de piedras y puertas rústicas, dos figuras femeninas dedicadas a tareas artesanas. La que aparece en el primer plano, con las piernas recogidas hacia atrás, está sentada sobre una manta de telar y se dedica a devanar la hebra de hilo con el huso; al fondo, sentada sobre una silla baja, la segunda mujer se dedica a coser. En la descripción de este texto fotográfico hay que incluir igualmente otros elementos como la cesta de madera de castaño¹⁷ (entre ambas mujeres), la textura del fondo (suelo y paredes de piedra) y la manta.



Foto 5 La hiladora

La composición espacial es de dominación frontal con orientación oblicua descendente que se consigue a partir de la cabeza, brazo, huso de la mujer que aparece en primer término la cual se representa escorzada lo que aumenta su dinamismo respecto a la del fondo. El peso visual de esta primera figura se consigue también por la superposición parcial sobre la figura del fondo lo que establece una jerarquización en el itinerario de lectura a la vez que produce un gradiente de tamaño para dotar al espacio de profundidad. Esta profundidad se acentúa también a partir de contrastes lumínicos (mujer del primer término más iluminada).

El autor nos muestra en la imagen dos mujeres, miembros singulares de una sociedad, que nos aportan información sobre las posibilidades de desarrollo que ofrece esa sociedad a sus ciudadanos (en este caso ciudadanas), situación constatable en la realidad del momento en que se realizaron las fotografías (1950), fecha en que España estaba saliendo todavía de la autarquía, en que la industrialización sólo había calado en zonas muy concretas de la geografía española y los comportamientos tradicionales seguían vigentes.



Foto 6 Aventando el grano

La lectura de la fotografía 6 ("*Aventando el grano*"), puede realizarse tanto de izquierda a derecha y descodificarla en el sentido de un gradiente decreciente de tamaños con el consiguiente efecto de profundidad y jerarquización o de derecha a izquierda (gradiente creciente), lo que permite percibir un dinamismo propio de la acción representada: la mujer del segundo plano tiene la herramienta en el suelo en actitud de recoger y la del primer plano realiza la acción de aventar. Esta lectura se refuerza con la posición de las cabezas.

Otros elementos de interés son la duplicación de las imágenes que transmite la impresión de un trabajo rítmico y acompasado; la postura de las mujeres (la espalda doblada), así como la expresión contraída de los rostros que nos hablan de personajes que viven condenados a duros trabajos.



Foto 7 Pesado de manzanas

También las fotografías 7 y 8 nos muestran otros ámbitos de trabajo rurales y vías de ingreso para la familia, campesina. La primera ("*Pesado de manzanas*"), hace alusión al comercio de producción sobrante que aflora inevitablemente en comunidades aldeanas de economía agrícola (frutas, hortalizas); la segunda ("*La llegada del pan*"), a la elaboración y abastecimiento del pan, uno de los elementos básicos de la dieta campesina.



Foto 8 Llegada del pan

Todas ellas recogen rasgos de una economía de Antiguo Régimen y de una producción artesana y rural que dependía principalmente de las mujeres campesinas quienes alternaban los trabajos domésticos y agrícolas con la producción de telas y la confección de vestidos para el autoconsumo.



Foto 9 La Primera Comunión

En la fotografía 9 ("*La Primera Comunión*") el autor nos muestra, en una escena de paredes y suelo de piedra, a una mujer de espalda (acción de cerrar una puerta) y, junto a ella, varios niños en actitud de espera. Los personajes infantiles están diferenciados por la vestimenta que establece entre ellos una jerarquía: niña de primera comunión y niña de blanco frente a niña descalza -pobremente vestida y con otro pequeño sobre sus espaldas- y niño desnudo.

En la fotografía que analizamos, el autor tiene presente la posibilidad de establecer esta relación entre la imagen fotografiada y las pinturas armónicas y convencionales de las madonas renacentistas y cuenta de antemano que el lector puede muy bien percibir la contradicción entre ambas. Ello que no impide que se reconozca en esta imagen de madre e hijo enlazados la esencia de la maternidad en la que el hijo es la auténtica razón de la madre, de esta madre doliente que sostiene al niño en un difícil equilibrio como si quisiera poner en evidencia el esfuerzo desesperado de mantenerlo vivo.

En la fotografía "*Mujer en la sombra*" (fotografía 11), lo primero que llama la atención es la contradicción entre el título y el hecho que esta figura femenina esté precisamente en una zona iluminada, entre dos zonas de sombra que la enmarcan. Estas zonas de sombra y luz dispuestas paralelamente, forman un contraste lumínico que segmenta el cuadro en unidades espaciales verticales dependientes entre sí que "aprisionan" la imagen.

Una observación más detenida, nos indica, a través de la posición del rostro que es una imagen dinámica que conlleva una dirección, una acción de pasar de una sombra a otra, aunque haya sido congelada en dicho movimiento para poder percibirla.

La simplicidad de la representación y el fácil reconocimiento no impiden, sin embargo, que la imagen esté cargada de sentido, expresado por los siguientes elementos:

- Las bandas de sombra que "aprisionan" la imagen y el pañuelo que cubre su cabeza y que sólo deja ver la parte superior del rostro tienen una función clara de ocultar la condición femenina.¹⁹
- La situación de la figura en la parte inferior del encuadre y el tipo de plano utilizado (Primer plano) definen un personaje disminuido, minusvalorado.
- el gesto (fruncido) y la mirada baja sugieren sentimientos de enojo, de sometimiento y subordinación.



Foto 11: Mujer en la sombra



Foto 12: Guardia Civil

Desde nuestro punto de vista, la fotografía modeliza una realidad (un espacio y tiempo reales): la del status femenino y nos lleva a la subordinación, la marginación y el anonimato, términos que mejor definen la situación de la mujer a lo largo de la historia, los cuales pueden aplicarse, sin ninguna duda, a esta mujer; a las mujeres de esta localidad extremeña y a las de otras localidades españolas en el tiempo histórico que nos ocupa.

En último lugar, la fotografía 12 ("*La Guardia Civil*") recoge en contrapicado la imagen en primer plano de tres guardias civiles expuestos de cara al sol (máxima intensidad lumínica), lo que les obliga a entornar los ojos en un gesto con el que parecen escudriñar el horizonte en actitud vigilante.

La estructura espacial de la imagen viene definida por una composición oblicua en la que los protagonistas se codifican en función de un gradiente decreciente de tamaños (de izquierda a derecha) con el consiguiente efecto de profundidad y de jerarquización de los personajes.

Las imágenes se describen contorneadas mediante un contraste lumínico que crea una sensación de volumen. La cámara ha captado a los personajes en planos medios cortos con función clara de identificación a la vez que, al acercar los protagonistas al observador, aportan una carga psicológica de dominio.

Otro elemento de interés para nuestro análisis es la "repetición" de las imágenes (uniformadas, igual posición de los rostros, uso repetido de claros y oscuros, etc.) que transmiten la impresión de duplicaciones de figuras como si éstas estuvieran hechas en serie. Con ello se define no sólo a la organización de los individuos dentro de este cuerpo de las Fuerzas Armadas, sino también a su presencia ubicua.

A causa del fondo blanco, el espacio es percibido por el observador como la parte visible de otro que se extiende más allá de los límites del encuadre formando con él un todo homogéneo e ilimitado.

El autor convierte al observador en un sujeto activo que puede relacionarse con el texto fotográfico, permitiéndole no sólo reconocer las figuras sino también desarrollar un contenido, integrando en él las informaciones previas que tiene sobre el objeto representado.

Por ello, la fotografía, cuyo análisis nos ocupa, tiene significación en un contexto socio político amplio: el que delimita la sociedad y sistema político franquista y en la función que tiene en él esta fuerza de seguridad del Estado y su presencia vigilante. En este contexto se mueven todos los ciudadanos españoles de la época y especialmente los habitantes de la comarca de Las Villuercas, a la que pertenece la localidad de Deleitosa, uno de los principales focos de la guerrilla antifranquista hasta 1951.²⁰

III. EL DISCURSO HISTÓRICO.

Como ya se ha señalado, una vez obtenida la información, fruto del análisis, el observador-historiador tiene que sistematizar y organizar esa información, definiendo las relaciones entre los distintos elementos que configuran la imagen y elaborar un nuevo discurso.

La primera cuestión que hay que destacar es desde que perspectiva se ha hecho este reportaje. Sabemos que, ideológicamente, Eugene Smith era abiertamente contrario al régimen de Franco y que su trabajo sobre la villa de Deleitosa era una descalificación de la imagen oficial de España que el régimen transmitía. Este hecho no es óbice para reconocer el valor documental y estético de su obra.²¹

Examinando los contenidos de las fotografías analizadas, se puede afirmar que el autor, con la mirada puesta en la localidad extremeña, "hace ver" su realidad cotidiana. Es decir, el hecho de que toda persona al nacer se encuentra en un mundo ya existente; que nace, vive y muere en condiciones sociales concretas, en sistemas concretos de expectativas, dentro de instituciones concretas y en una época determinada. El resultado de su trabajo pone de manifiesto la realidad de una región en que la tierra constituye el factor base de la economía. Una región caracterizada por sus valores extremos.

Pero, aún va más allá. Modeliza esa realidad extrapolándola a la del resto de las localidades españolas. Tal enfoque supone una abstracción de la particularidad de las otras realidades y la consideración de una y otras desde la perspectiva de una realidad homogeneizada.

Si consideramos esta doble realidad, el observador tendría que tener presente no sólo el espacio de las acciones cotidianas sino también ese otro espacio más amplio que desborda de límites restringidos de la localidad extremeña y que concierne a todo el territorio español de la época donde se repetiría el mismo comportamiento. Sin duda, es así. En ese hacer-ver el autor se refiere no sólo a los elementos que sitúan esta localidad y definen a sus habitantes, sino también a las constantes que configuran el orden del momento²². Es decir, nos muestra un espacio y tiempo cotidianos, un mundo de usos y de objetos junto a la pobreza, la opresión, la desigualdad e injusticia, elementos que son comunes a toda la realidad social y económica de la España de los años cincuenta.

Respecto al espacio, las fotografías encuadran los lugares en que se inicia la actividad de cada día: la calle, la casa, el trabajo y presenta un espacio antropocéntrico en el que el hombre y la mujer están siempre presentes.

Así, a través de estas imágenes tenemos conocimiento de la configuración global del pueblo, de las construcciones bajas, de piedra o adobe, que se agrupan formando unas calles sin aceras y sin pavimentar. La casa que es simplemente un edificio, provisto de los sentidos de seguridad, de protección, de cobijo, lugar de relaciones afectivas y sin ninguna otra licencia que no sea la de cubrir las necesidades básicas.

En gran parte de las fotografías aparece la "puerta de la calle", como un área de transición entre lo público y lo privado, espacio típicamente femenino, lugar de labor, de comunicación, de conocimiento y convivencia con los vecinos.

En cuanto al trabajo, las fotografías presentan una zona dedicada a la explotación agrícola y a las actividades artesanales complementarias, realidad bastante alejada de la economía de mercado y del desarrollo.²³

El tiempo de la vida cotidiana de esta localidad es un tiempo de ritmo lento y homogeneizado. De ritmo lento porque la estructura social es igualmente estática durante siglos y las transformaciones socioeconómicas, que en ciertas regiones de la periferia española se habían producido en el último cuarto del s. XIX, apenas había dejado sentir sus efectos. Es un tiempo homogeneizado porque se mueve sobre bases cualitativas (una hora es una hora cuando el sol sale, cuando está en el zenit, cuando oscurece, etc.).²⁴

El mundo de los usos implica formas concretas de comportamiento que pueden divergir según las épocas y estratos sociales pero que expresan el mismo contenido social porque regulan las formas más generales de la convivencia humana. Los usos, por tanto, están más o menos dotados de contenido ideológico. Su observancia expresa siempre una actitud hacia el sistema de valores vigentes. Sobre este tema es relevante la fotografía que se refiere a una práctica religiosa (Comunión). Aunque ya nos hemos referido extensamente a esta fotografía, insistimos en destacar que la misma debe analizarse en el contexto de la España del momento y en el afán del régimen por neutralizar el ateísmo e irreligiosidad de la República, actividad en la empleará todos sus esfuerzos. Y, en fin, otro elemento significativo de las imágenes analizadas es el vestido negro, de luto, que desde 1936 salpicó a buen número de españoles y, como al resto de España, a Extremadura. Es un luto que se extiende en años posteriores a la Guerra Civil en los que siguió manteniéndose constante por la proliferación de honras fúnebres, unas veces por personas de orden que habían sido víctimas de la "barbarie marxista"; otras, en recuerdo de figuras ilustres de la política nacional o por los "Caídos" (estudiantes, militares, etc.), aniversarios de la muerte de José Antonio, por los Mártires de la Tradición y un largo etc.

Para terminar, cabe insistir en que, más allá del estudio de textos-imagen concretos, queda la necesidad de seguir avanzando en el conocimiento de los aspectos teóricos y metodológicos que, como se ha señalado al comienzo de este trabajo, están en el fondo de toda investigación científica. Confiamos que la reflexión que hemos realizado sobre este conjunto de fotografías sirva como una propuesta de análisis de esta fuente histórica y para reflejar otra forma de realizar el trabajo del historiador.

NOTAS.

¹ BUNGE, M.: *La investigación científica*, Barcelona, Ariel, 1983, pág.24.

² Ver R. DE LAS HERAS, A.: "Teoría, método y laboratorio en (Historia)" en *Estudios sobre Historia de España. Homenaje a Timón de Lar a*. Tomo II. Madrid, Univ. Menéndez Pelayo, 1981, pp. 659-678.

³ Ver VILLAFANE, J. y MINGUEZ, N.: *Principios de la Teoría General de la imagen*. Madrid, Pirámide, 1996.

⁴ Este tema es un capítulo importante en la TGI para esclarecer el concepto de semejanza fotográfica o visual y su relación cognoscitiva con lo real. Teóricos como , Pierce (1931). Morris (1946), Umberto Eco (desde 1968), Maldonado (1974 y Casetti (1980) han estudiado este tema y realizado valiosos aportes. Sobre este tema ver: VILCHES, LORENZO: *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1997. pp. 10 a 28.

⁵ En la actualidad, nadie ignora que la fotografía es la reproducción de un universo preexistente mediante un proceso mecánico y psicoquímico. Ni tampoco que esta imagen, que de por sí no significa nada, está secuestrada por la norma, la ley y el estereotipo y sólo adquiere significación en la dialéctica entre autor y observador.

⁶ ARNHEIM, R: *Hacia una psicología del Arte. Arte y entropía*. Madrid. Alianza Edit., 1980, pág. 45.

⁷ La investigación que proponemos asume la necesidad de procedimientos establecidos por el quehacer profesional de los historiadores para verificar las fuentes , sean del tipo que sean y, como en el caso de otras fuentes tradicionales, en el caso de la fotografía se requiere el conocimiento de códigos propios que permitan al investigador relacionar la información que se obtenga con los hechos del pasado.

⁸ Como en el caso de otras fuentes, el análisis histórico de una fotografía requiere que las mismas sean identificadas, clasificadas y localizadas en el tiempo y el espacio; se debe determinar la autoría, su intención o su uso, el mensaje que aportan y los datos que ofrecen y pueden, además, compararse con otras fuentes. Hay que determinar validez y fiabilidad y establecer finalmente las conclusiones de la investigación. Estas cuestiones han sido ya expuestas en AMADOR CARRETERO, R: "El cine como fuente para la historia" en Revista AYER n° 24. Madrid. 1996, pp. 113 a 123.

⁹ La relación entre observador y sistema observado (entre sujeto y objeto) es envuelta y traducida en términos sistémicos. La nueva totalidad sistémica que se constituye asociando al sistema-observado con el observador-sistema puede convertirse en metasistema con relación al uno y al otro, si es que se puede encontrar el meta-punto de vista que permita observar el conjunto constituido por el observador y su observación. MORIN, E.: *El método. La naturaleza de la Naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1998, pp. 169-171.

¹⁰ Fotógrafo vocacional. desde los veinte años entró a formar parte del equipo de reporteros gráficos de la revista LIFE. Como reportero gráfico, se ocupó de cubrir la guerra del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial y, frente a la destrucción y salvajismo de las grandes batallas su cámara captó aspectos sociales y humanos de esta contienda. Como rasgo característico del mismo cabe destacar su defensa de la fotografía no sólo como ilustración sino también su valor como documento social. Además del reportaje de Deleitosa otros ejemplos de su trabajo son las fotografía *Soldado con niño agonizante en brazos* (Saipán, 1944), *Una comadrona* (1951), *El médico rural* (1951) y los reportajes sobre *La ciudad de Pittsburgh* (1955) y sobre el puerto y ciudad japonesa de *Minamata* (1975).

" Existe una recopilación bibliográfica en la que se recogen más de 1500 referencias de este fotógrafo, editada en dos volúmenes por JOHNSON, W. S: W. Eugene Smith a chronological bibliography, 1934-1980, Tucson (Arizona), Center for Creative Photography Research, 1981. Otras publicaciones básicas son: "La técnica d'illuminazione de W. Eugene Smith" en *Popular Photography*, mayo 1958; "Un hombre llamado Eugene Smith", "Discusión con Eugene Smith" y "Eugene Smith trabajos escogidos de su propia colección", todos ellos en *Canon Circle*, Tokio, febrero de 1962; "Eugene Smith, el hombre y su trabajo" en *Komura's Eye*, Tokio, 1968; PRADO, J.M. (dir): *Eugene Smith*. Barcelona, Edit. Orbis, 1985 Colección "Grandes Fotógrafos" n° 50.

¹² Sin caer en determinismos geográficos, no cabe duda que existieron diferencias considerables entre las distintas regiones. Las zonas de mayor desarrollo, la expansión mobiliaria, industrial y de servicios contrastan con de menor renta, marcadas por un elevado porcentaje de la actividad del sector primario y la baja productividad del mismo, circunstancias relacionadas con el sistema de distribución de la propiedad de la tierra. Eso sin contar lo tiene que ver en esta situación el período histórico a que nos referimos, todavía marcado por una economía de postguerra en que la autarquía, la inflación, el estancamiento y no poca miseria y hambre son los rasgos más característicos.

¹³ Sería un error pensar que, en la sociedad española del momento, la esfera de la vida privada es competencia única de las mujeres, por más que en ella el poder efectivo de éstas fuera más considerable. La clase obrera hace suya la paternidad/viri-

idad, visión clásica del honor masculino, originaria de las sociedades rurales tradicionales, y construye sobre ella, en parte al menos, su identidad, de modo que los poderes del padre son dobles: domina el espacio público y ejerce su autoridad en el espacio doméstico.

¹⁴Ver "La cultura popular funeraria en Cáceres" en *Actas Primeras Jornadas de Cultura Popular. Antropología popular en Extremadura*. Badajoz, Editora Regional de Extremadura. 1989, pp. 377 a 382.

¹⁵La cultura funeraria es uno de los apartados más ricos que podemos encontrar en el folklore de la provincia de Cáceres. En el artículo "La cultura popular funeraria en Cáceres" se relatan, los rituales propios de esos momentos finales de la vida, uno de los cuales (el velatorio) se materializa en esta imagen. Ver artículo "La cultura popular funeraria en Cáceres" en *Actas Primeras Jornadas de Cultura Popular. Antropología popular en Extremadura*. Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1989, pp. 377 a 382.

¹⁶No debemos olvidar que la zona de Las Villuercas fue una de las que sufrió una intensa violencia represiva a causa de los fugitivos y guerrilleros antifranquista y que fueron frecuentes las pérdidas humanas por este hecho. Ver VILA IZQUIEDO, J.: *La guerrilla antifranquista en Extremadura*. Badajoz, Universitas Editorial, 1986, pp.

¹⁷La cestería es otra actividad artesanal propia de muchas localidades extremeñas, complementaria a las tareas agrícolas. Banastas y cestas (para la ropa, para el pan, para la costura, para las tareas de recolección) y todo un amplio y diversificado mobiliario son útiles de uso cotidiano. La presencia de esta cesta en la imagen refuerza el sentido de sociedad artesana que quiere transmitir toda la fotografía.

¹⁸"El factor católico al mismo tiempo que sirve de catalizador de las crisis ideológicas y políticas, sirve de sólida fachada para dar a la opinión mundial una visión de España lo más distante posible de las ideologías políticas derrotadas- ALVAREZ BOLADO, A.: *El experimento del Nacional-Catolicismo*. Madrid, Cuad. para el Diálogo, 1976, pág. 36.

¹⁹Dejando a un lado la función de protegerse en las tareas del campo, es un hecho comprobado que el uso del pañuelo (indumentaria cotidiana de las mujeres de localidades rurales) tenía funciones sociales peculiares como, por ejemplo, en las relaciones entre mujeres y hombres y en salidas a los lugares públicos de mujeres viudas o de luto, marcadas por el recato y la modestia. Estas relaciones se ritualizaban a través de la costumbre tradicional de llevar un pañuelo en la cabeza cubriendo la mitad del rostro con el que se semi ocultaría la identidad femenina.

²⁰La Guardia Civil, uno de los cuerpos de seguridad de Estado, fue creada durante el reinado de Isabel II, siendo su misión velar por la seguridad de personas y propiedades y mantener el orden público, de una forma especial en el medio rural. En el caso de Extremadura y concretamente en la zona que nos ocupa, la Guardia Civil prestó grandes servicios a los sistemas gobernantes, destacando las escoltas, conducciones de caudales y de presos, la protección de la propiedad rural, interviniendo como fuerza represiva en huelgas, manifestaciones, etc. Al finalizar la guerra civil, esta fuerza combatió hasta su total exterminio a la guerrilla antifranquista que tenían refugio en las sierras extremeñas. Una vez reprimidos los últimos focos de resistencia, la Guardia Civil siguió ejerciendo su autoridad en el medio rural y, posteriormente, se le aumentó esta competencia con la vigilancia de las carreteras a través de la agrupación de tráfico. MARTÍNEZ TERRÓN, LUIS. *La Guardia Civil*. Gran Enciclopedia de Extremadura. Mérida, Ediciones Extremeñas, 1991, pp. 219 a 221. CHAVES, J.: *Huidos y maquis. La actividad guerrillera en la provincia de Cáceres. 1939-1950*. SALAMANCA. KADMOS, 1994.

²¹Esta afirmación viene avalada por el hecho de que este autor rompió con la función de mera ilustración, tradicionalmente otorgada a la imagen fotográfica y puso el acento sobre la capacidad de expresión del elemento visual por sí mismo. Desde estos planteamientos W.E. Smith ha sido considerado como uno de los creadores del ensayo fotográfico, del que es ejemplo el reportaje de Deleitosa, publicado por LIFE en 1951.

²²Esas circunstancias hacen que la realidad que muestra el reportaje sobre esta localidad fuera considerada en su día como "espejo" de España. En la actualidad los departamentos de Sociología de las Universidades de Berkeley y Barcelona, partiendo de esa consideración y teniendo como base las fotografías de Smit, están realizando un trabajo antropológico que estudiará cada cincuenta años la realidad de la localidad de Deleitosa, para percibir el cambio social en España. "La Extremadura de Life", periódico HOY, 18 de julio 1999, pág. 30-31.

²³AAVV: *Extremadura: la necesidad de una reforma agraria*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1984, passim.

²⁴La estructura agraria de esta zona está bien definida por MADDOZ, R. *Diccionario Histórico-Geográfico y Estadístico de España y sus posesiones en ultramar*. Madrid, 1847. Citado por RAMOS RUBIO, J. A. "Deleitosa" en *Gran Enciclopedia Extremeña*. Vol. IV. Mérida (Badajoz), Edex, 1991. pág. 50 "En 1879, cuando las propiedades del patrimonio rústico de la Casa del Ducado de Frías, a la que pertenecía Deleitosa, las fincas (13 dehesas) fueron vendidas, pasando en suertes a propiedad de los vecinos que habían venido usufructuando tradicionalmente aquellas dehesas...". GURRIA GASCÓN, J. L.: "Las áreas de montaña en Extremadura" en *Extremadura: la necesidad de una reforma agraria*. Cáceres. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. 1984, pp 65 a 68. se refiere a la evolución que sufrió la propiedad minifundista a partir de los años 40, fecha en que, "...debido a la presión demográfica, se inicia un proceso de concentración de la propiedad que si bien produjo un aumento del tamaño de las explotaciones, no ha podido sacar la propiedad y la explotación media de los límites del minifundio...".